P 5-271 B Volume 5
IAL



ARCHIEF

XIV - 1963

BULLETIN

DE LA

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS ET DES SITES

TOME XIV

BULLETIN

VAN DE

KONINKLIJKE COMMISSIE VOOR MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BAND XIV

Ministère de l'Instruction Publique
Vente de publications : P.C.C. 93.72

Secrétariat de la
Commission Royale des Monuments
et des Sites

161, rue de la Loi — Bruxelles

Ministerie van Openbaar Onderwijs
Verkoop van publicaties : P.C.R. 93.72

Secretariaat van de
Koninklijke Commissie voor Monumenten
en Landschappen

161, Wetstraat — Brussel

ALBERT PUTERS

Professeur émérite de l'Université de Liège.

LAMBERT LOMBARD ET L'ARCHITECTURE DE SON TEMPS À LIÈGE

1. INTRODUCTION.

Les études relatives à Lambert Lombard depuis sa biographie par Lampsonius, au XVIe siècle, jusqu'à celles du XXe siècle, sont relativement nombreuses.

Une nouvelle étude, venant s'ajouter à celles déjà parues, se justifie par le fait qu'elle considère presqu'exclusivement le rôle de l'artiste comme architecte de manière à fournir certaines précisions de son rôle dans le domaine de l'architecture liégeoise au XVIe siècle.

2. NOTICE BIOGRAPHIQUE.

Lambert Lombard était essentiellement peintre et architecte. De plus, il était collectionneur, numismate, mathématicien, érudit, fondateur d'un atelier ou académie des beaux-arts.

Il naquit à Liège, probablement en l'an 1505, au quartier d'Avroy qui se trouvait en dehors de l'enceinte fortifiée de la ville. Son père appartenait au métier des « mangons » ou bouchers.

Lambert Lombard se maria à trois reprises ; la première fois à l'âge de vingt-deux ans. Sa seconde épouse était la sœur du peintre-graveur Lambert Suavius.

On est fort peu renseigné sur les débuts de la carrière de l'artiste. On lui a donné pour initiateur — à Liège probablement — un certain Jean Demeuse. Il semble bien qu'il ne dut guère s'attarder à prolonger son apprentissage dans sa ville natale. Il se résolut bientôt à le poursuivre ailleurs.

Il se rendit à Anvers, où il fréquenta l'atelier d'un peintre de vitraux, Arnold de Behr (Arnoldus Ursus) inscrit à la maîtrise en 1529.

Lombard partit ensuite en Zélande, à Middelbourg, où il fut l'élève de Jean Gossaert, dit Mabuse ou De Maubeuge. Celui-ci fut le maître auquel il dut l'orientation de son talent de peintre et sans doute aussi son initiation dans le domaine de l'architecture qui intervenait dans les fonds de tableaux.

On sait que Mabuse était wallon ; qu'il naquit en 1465 ou 1470 et qu'il mourut en 1533 ou 1534 ; ce peintre visita l'Italie en 1508 et 1509, parcourant Vérone, Florence et Rome (1), où il dessina des monuments antiques (2). Rentré de ces voyages d'étude, Mabuse vécut surtout en Zélande. Dans ses tableaux, il utilisait souvent des fonds d'architecture romaine. Lambert Lombard se trouva donc là dans un milieu d'influence italienne. Il collabora aux travaux importants de décoration que son maître exécutait à l'abbaye des Prémontrés de Middelbourg.

Le séjour de Lombard en Zélande dut prendre fin au plus tard à la mort de Jean Gossaert, en 1533 ou 1534.

Il est donc vraisemblable que c'est chez l'éminent maître qu'était Mabuse, que Lombard prit goût aux études de l'antiquité.

Il se décida dès lors à se rendre dans la région de Trèves, riche en vestiges romains. Peut-être une autre influence favorisa-t-elle ce voyage en Allemagne. Sans doute Lombard fut-il aussi séduit par les gravures d'Albert Durer qu'il dut avoir l'occasion de contempler dans la région anversoise. En effet, le grand artiste allemand avait entrepris un voyage à Anvers en 1520-1521 pour y placer un assez grand nombre d'exemplaires de ses estampes très appréciées. Il était arrivé par Aix-la-Chapelle où il avait fait une esquisse de l'hôtel de ville, ensuite passa à Saint-Trond, mais ne vint pas à Liège.

Quoiqu'il en soit, Lombard partit pour la région de Trèves. Les auteurs (3) situent ce voyage à l'année 1533. J'ai la conviction que cette date pourrait être ramenée à 1535. Dans les collections de la ville de Liège (au Musée de l'Art wallon) existe un dessin à la plume de Lambert Lombard ; il représente l'un des bas-reliefs du monument romain d'Igel, près de Trèves. Ce monument est un pilier commémoratif de 23 mètres de hauteur et de 5 mètres de largeur à la base ; il date de l'an 200 environ. Il est décoré de scènes en bas-relief. Le dessin de Lombard représente l'une de ces scènes. En examinant ce dessin, on remarque qu'il porte une inscription manuscrite datée de 1713, du baron de Crassiers, renseignant que son ancienneté serait de 180 années. D'où l'on a cru pouvoir conclure qu'il avait été exécuté en 1533. Mais il est vraisemblable que l'estimation en question est approximative et arrondie à la décade entière.

Le retardement de deux années permettrait d'admettre que l'artiste aurait pu prolonger son séjour en Zélande ou à Anvers, ou aurait fait étape à Liège avant de se rendre à Trèves.

(1) Ernest Verlant. La contribution wallonne à la peinture des XVe et XVIe siècles (dans J. Destrée. Arts anciens en Wallonie. Bruxelles, 1912.

(2) Fierens-Gevaert. Les paysagistes wallons (dans idem).

(3) Entre autres : Fierens-Gevaert. Les primitifs flamands. Fasc. XII. et Madame Marthe Crick-Kuntziger. Lambert Lombard. 1920.

Le voyage de Lombard en Allemagne fut déjà signalé de son vivant. Hubert Goltzius dans sa préface à sa publication des portraits d'empereurs romains, éditée en 1557 à Anvers, écrit que Lombard avait voyagé en Allemagne avant son séjour en Italie.

Dès avant le séjour en Italie, Lambert Lombard connut la soif de l'érudition. En Allemagne, il aurait étudié et dessiné, non seulement des monuments de l'époque romaine, mais encore certains du moyen âge.

Plus tard, Karel Van Mander, dans sa « Vies des plus célèbres peintres... » (1604), fera état du voyage en Allemagne de Lombard en y ajoutant aussi la France.

L'écrivain Louis Abry (Liège 1645-1720), un siècle après la mort de Lombard, nous apprend que l'artiste devait rentrer à Liège au cours de l'année 1535 (celle où il se peut qu'il ait exécuté le dessin d'Igel).

En ce temps, le cardinal Erard de la Marck envisagea, en prince avisé, l'intérêt qu'il y aurait, pour les futures constructions qu'il projetait d'ériger, d'envoyer au-delà des monts un homme habile qui put y étudier la tendance nouvelle des arts. Il songeait aussi à meubler d'objets d'art le palais dont la construction avait été commencée en 1526. Lambert Lombard était celui qui montrait des dispositions à cet égard, tant par son apprentissage que par ses relevés.

Le cardinal décida donc, en 1537, d'envoyer à ses frais le jeune Lombard, alors âgé de 32 ans, en Italie. A cet effet, il l'adjoignit à la suite du cardinal Reynold Poll, archevêque de Cantorbery, cousin germain du roi d'Angleterre Henry VII. Le départ pour Rome eut lieu le 21 août 1537 (4).

Arrivé là-bas, Lombard fréquenta l'atelier de Francesco Salviati et celui d'Andrea del Sarto. Mais il s'attacha aussi, tant à Florence qu'à Rome, à l'étude de l'architecture.

C'était l'époque où existait un grand engouement pour les ruines antiques que l'on mesurait et dont on dessinait des relevés. Non seulement des italiens s'y adonnaient, mais aussi des étrangers. Le grand architecte français Philibert de l'Orme (1515 - env. 1570), de dix ans plus jeune que Lombard, avait séjourné dès l'âge de quinze ans à Rome, y avait mesuré des monuments et venait de quitter Rome, en 1536, l'année précédant celle de l'arrivée de Lambert Lombard (5).

(4) Jean Yernaux. Lambert Lombard, dans Bull. de l'Institut archéologique liégeois. Tome 72, 1957-58, p. 288.

(5) Philibert de l'Orme. Architecture, 1567. Livre V, pp. 151,... « Estant à Rome du temps de ma grande jeunesse, je mesurois les édifices et antiquitez... ». Cf. aussi : Quatremère de Quincy. Dictionnaire d'Architecture, 1852.

Etant à Rome, notre artiste eut l'occasion de s'intéresser à l'art de la médaille pour lequel il eut une grande inclination. On a voulu voir une confirmation de ce penchant dans le portrait qui représente le maître avec une loupe à la main (tableau du Musée de l'Art wallon, à Liège) ; mais en y regardant de près, il est bien visible qu'il s'agit d'un binocle dont l'un des verres est en partie seulement dissimulé par les doigts.

Nous remarquerons aussi que le temps du séjour à Rome de Lombard est celui où les archéologues étaient encore livrés à eux-mêmes ; car l'« Académie vitruvienne » ne devait être créée par Vignole qu'en l'an 1542.

Le séjour de Lombard en Italie dut prendre fin en 1538, peu après la mort de son protecteur. Erard de la Marck décéda le 16 février 1538.

La présence de l'artiste à Rome en 1538 est démontrée par des dessins provenant de la collection d'Arenberg (au Musée de l'Art wallon, à Liège) signés Lambert Lombard Roma 1538.

C'est probablement en automne de l'année 1538 que Lombard rentra à Liège, car il est admis que Frans Floris fréquenta l'académie de Lombard de 1538 à 1540.

Après ses voyages d'études, l'artiste s'établit à Liège. Il y exerça son métier de peintre et d'architecte, joignant à ces occupations celles de numismate et de collectionneur. Une notable partie de son temps dut être consacrée à l'enseignement du dessin et de la peinture ; peut-être aussi de l'architecture. Il créa en effet un atelier que certains dénommèrent « la grande Académie de Lombard » ([6]).

On cite parmi ses élèves :

le peintre et graveur Lambert Suavius (Zutman ou Le Doux) de Liège, né en 1510, décédé vers 1567, qui devint son beau-frère ; il fit le voyage d'Italie ;

le peintre Frans De Vriendt, connu sous le nom de Frans Floris, né vers 1516 ou 1520, décédé en 1570, d'Anvers, qui fut admis à la maîtrise à Anvers en 1540 ([7]) ; Lombard resta en relation avec son ancien élève, lui rendit visite à Anvers et y assista à un festin ;

le peintre Willem Key (1520-1568), de Bréda ([8]), d'après Van Mander, il aurait été « le condisciple de Frans Floris » à l'école de Lombard, à Liège ; ce peintre fut reçu à la maîtrise, à Anvers, en 1542 ([9]) ; d'après Le Virloys ([9]), il aurait été successivement élève de Floris et de Lombard ;

(6) Alfred Michiels. Les peintres célèbres de l'ancien pays de Liège. 1911.

(7) Friedlander. Anthonis Mor und seine Zeitgenossen. Leiden, 1936.

(8) André Michel. Histoire de l'art. Tome V, p. 351.

(9) Roland le Virloys. Dictionnaire d'architecture : « Guillaume Key de Bréda, florissant en 1540, mort en 1568, fut d'abord élève de François Floris, ensuite de Lambert Suavio. Il fut fort estimé à Anvers, pour les tableaux d'histoire et les portraits ». Cet auteur confond Suavio et Lombard.

le peintre, graveur, numismate et poète Hubert Goltzius (1526-1583), de Venloo ; il fut élève de Lombard vers 1545 ; il publia à Bruges, en 1565, la vie de son maître, Lambert Lombard, écrite par Lampsonius ;



1. Portrait de Lambert Lombard, par l'artiste. Musée de l'Art Wallon, à Liège.
Copyrigth A.C.L., Bruxelles.

le graveur Théodore De Bry (Liège 1528 - Francfort-sur-le-Main, 1598) ([10]) ;
le peintre Jean Ramey ou Ramet (1550 ou 1540-vers 1604) ([11]), de Liège, « qui attrapa si parfaitement la manière de son maître que les connais-

(10) Jean Lejeune, La principauté de Liege, 1948, p. 127.
(11) Louis Cloquet, Les Artistes wallons, 1915, pp. 92-95.

seurs les plus éclairés ont souvent confondu les pièces de ces deux savans hommes » ([12]) ;

enfin on compte aussi parmi les élèves de Lombard: Dominique Lampson (Lampsonius), 1532-1599, d'origine brugeoise, peintre et humaniste, chanoine de la collégiale Saint-Denis, secrétaire des princes-évêques Robert De Berghes, Gérard De Groesbeek et Ernest De Bavière ; il devint l'ami de Lombard et se fit plus tard son biographe ([13]).

(12) SAUMERY. Les délices du païs de Liège. Tome V, 1744, pp. 291-292.
(13) SAUMERY. Les délices du païs de Liège. Tome V, 1744, p. 250.

3. RENOMMÉE DE LAMBERT LOMBARD COMME ARCHITECTE.

Le peintre Lambert Lombard a incontestablement fait œuvre d'architecte, ce qui est loin d'être exceptionnel pour un peintre au XVIe siècle. Beaucoup d'artistes de cette époque s'occupant de peinture ou de sculpture ont été orientés vers l'architecture par suite de leurs études de la perspective qui devenaient indispensables étant donné que l'usage se généralisait de meubler les fonds de tableaux et les bas-reliefs de compositions d'architecture inspirées de l'art romain.

Lambert Lombard a fait preuve de ses dispositions pour l'architecture et de son savoir en ce domaine ainsi que dans celui de la perspective dans des tableaux tels que ceux des volets du retable de l'église Saint-Denis, à Liège, où les scènes de la Conversion et de la Comparution de Saint Denis se développent dans un site essentiellement constitué par des colonnades doriques et corinthiennes, des voûtes et des dallages établis suivant une perspective rigoureuse ; de même dans les fonds de ses dessins, comme par exemple celui ayant pour sujet la Résurrection de Lazare, dessin signé Lambertus Lombard, conservé dans les collections de l'Université de Liège.

Malheureusement, la plupart des œuvres d'architecture de l'artiste ont disparu. Peu de constructions connues de l'époque ont pu être considérées avec certitude comme étant de lui.

Il paraît curieux de rapprocher d'un tel destin, le cas d'un artiste montois contemporain, Jacques De Broeuck, né entre 1500 et 1510, mort en 1584, sculpteur et architecte, dont les œuvres d'architecture, d'influence italienne également, eurent le sort de la plupart de celles de son confrère liégeois. Ses châteaux de Binche, de Mariemont et de Boussu, ses hôtels de ville de Beaumont et d'Ath ont été détruits. Seul le fameux jubé de Sainte-Waudru à Mons, qui fut démantelé à un moment donné, a pu être reconstitué grâce à un dessin original daté de 1535 qui en donne l'image ([14]).

(14) Dessin dans : Louis Cloquet, Les Artistes wallons, p. 52.

Mais revenons à Lambert Lombard. Il est remarquable combien il a été considéré, comme architecte en particulier, par ses contemporains déjà et aussi plus tard.

De même qu'il est désigné, en 1532 déjà, comme « poinctre du palais de Monseigneur le Révérendissime cardinal de Liège », c'est-à-dire d'Erard de la Marck, on le retrouve, en 1565, « maître Lambert Lombard » intitulé « peintre et architecte de Mgr le Prince de Liège Ntre Evesque et Prince » c'est-à-dire de Gerard de Groisbeeck, à l'occasion d'un acte relatif au mariage de sa fille Philipette avec Thomas Tollet, entretailleur d'images (sculpteur). Les archives nous révèlent encore que Lombard fut également considéré comme ingénieur militaire. La cité de Liège nommait en effet, dès 1507 au moins, deux « baumeisters » pour veiller au bon état des fortifications et engins militaires. Lambert Lombard occupe l'un de ces emplois ([15]) au début de 1566.

La réputation de Lombard était grande non seulement comme peintre, mais aussi comme architecte.

Tout d'abord, Dominique Lampson (1532-1599) ([16]), qui fut son élève et devint plus tard son biographe, qualifie Lombard de « peintre et architecte remarquable » et ajoute « dans l'une aussi bien que dans l'autre de ces professions, il l'emporta sur tous les artistes de son pays qui ont vécu jusqu'à ce jour ».

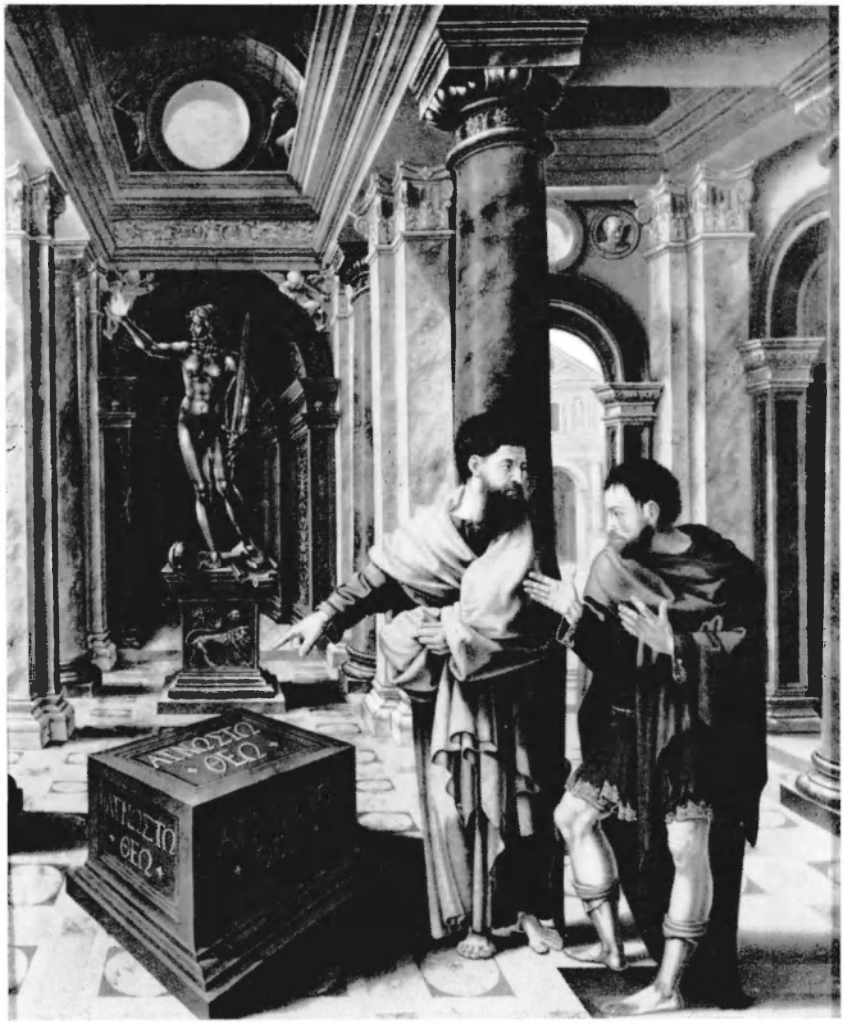
Un auteur italien qui fut son contemporain, Giorgio Vasari (1512-1574), qui publia en 1550 « Le vite de piu Eccellenti pittori, scultori et Architetti », disait de Lombard : « Gran letterato, giudizio pittore e architetto eccellentissimo ».

Lodovico Guicciardini dans sa « Descrittione di tutti i paese. In Anversa appreso G. Silvio. 1568 » l'apprécie comme suit : « Lamberto Lombardo di Liege, huomo degno, litterato, e di gran indicio : e non solo eccelente pittore, ma anche grande architettore ».

Dans une traduction de l'ouvrage de Guichardin intitulée « Description de touts les Pays-Bas... » parue à Amsterdam en 1613, avec addition de Pierre Du Mont, on trouve : « Lambert Lombard, du Liège, homme loüable, lettré et de grand jugement ; et lequel n'est pas seulement Paintre, ains encore Architecteur, et lequel fut quelque temps maistre de François Floris, et Guillaume Cay ; ci-dessus mentionnez : cettuy entre autres siennes vertuz et loüables parties, se plaist grandement des médailles antiques : et pour ce en a beaucoup recueilly et recueille ordinairement en grand nombre » ([17]).

(15) Théodore Gobert, Liège à travers les âges, Tome I, p. 332.
(16) Saumery, Les délices du païs de Liège, Tome V, 1744, pp. 259-261.
(17) Loys Guicciardin, Description de touts les Pays-Bas, Amsterdam, 1613, p. 126.

Un autre contemporain fut Hans Vredeman de Vries, dit le Frison, qui a donné dans son célèbre traité intitulé « Architectura », publié en 1577, dans le chapitre relatif à l'ordre corinthien, une appréciation louangeuse du portail de l'église Saint-Jacques, à Liège ; mais il paraît en ignorer l'auteur.



2. Volet du retable de Saint-Denis, à Liège. Peinture de Lambert Lombard.
Copyrigth A.C.L., Bruxelles.

Au XVIIe siècle, Joachim von Sandrart (1606-1688), peintre-écrivain allemand, dans son ouvrage publié en 1675, dit que Frans Floris étudia la peinture chez « le très renommé Lambert Lombardus ». Il écrit aussi

que « Lambert Lombard était très bon peintre, sculpteur et architecte, et singulier dans les travaux de perspective ».

Il peut paraître étrange que, vers le milieu du XVIIIe siècle, l'auteur des « Délices du païs de Liège » ([18]), écrivain éclectique mais non spécialiste, qui s'occupe en ordre principal des constructions remarquables, n'attache le nom de Lombard à aucun bâtiment. Ce n'est pourtant pas qu'il n'ait l'artiste en très grande estime, car il ne l'appelle jamais que le « célèbre Lombard » ou le « fameux Lombard » et il sait aussi qu'il était architecte. Il lui consacre une notice biographique de treize grandes pages dans ses « Délices... ».

Quelques années plus tard, Roland Le Virloys, ci-devant architecte du Roi de Prusse, et depuis de l'Impératrice-Reine ([19]), connaît Lombard comme architecte, mais ne cite pas non plus ses œuvres. Il écrit : « Lombardo Lambert, de Liège, dit Suterman ou Suavius, né en 1506, vivant en 1550, fut Peintre, Architecte, Sculpteur, graveur, savant dans l'Optique, et fameux connoisseur en peintures et sculptures anciennes. Dans les longs voyages qu'il fit, il recueillit les manières des meilleurs Maîtres, et ouvrant ensuite une Ecole moderne, il fit fleurir la beauté et la sûreté des règles de la peinture, parmi ses Disciples, qui la portèrent dans les différentes parties du monde. Il a gravé divers sujets de son invention. Sa marque est L.L, ou LS ou L ».

On remarquera ici une certaine confusion entre Lombard et Suavius ou Suterman, son beau-frère ; confusion qui a été faite maintes fois et au sujet de laquelle il y aura lieu de revenir plus tard.

Au début du XIXe siècle, M. Dewez ([20]) donne une biographie de Lombard dans sa notice des liégeois célèbres. Après avoir signalé que « Lombard avait aussi étudié l'architecture en Italie », il fait particulièrement l'éloge de sa maison.

En 1848, Adolphe Siret ([21]) disait de Lombard : « Ce peintre fut également architecte, antiquaire et littérateur. On disait de lui qu'il était l'homme le plus savant de son siècle ».

Une question peut se poser : Lambert Lombard a-t-il été appelé à fournir des plans pour des édifices à l'étranger ou a-t-il participé à des concours d'architecture ?

Cette question est mêlée à une autre : celle de la confusion faite au sujet de la double personnalité de Lambert Lombard et de Lambert Suavius, son beau-frère ([22]). On confondit souvent ces deux artistes qui portaient le même prénom, au point de n'en faire qu'un seul.

(18) Les délices du païs de Liège. Tome V, 1744, pp. 302 à 315.
(19) Roland le Virloys. Dictionnaire d'architecture. Paris, 1770. 3 volumes.
(20) M. Dewez. Histoire du pays de Liège. Bruxelles, Delemer, 1822, 2 vol.
(21) Adolphe Siret. Dictionnaire historique des peintres. Bruxelles, 1848.
(22) Alfred Micha. Les peintres célèbres de l'ancien pays de Liège. 1911, p. 54.

Siret signalait : « Susteman (Lamb.) dit Lambert Lombard » ([23]).

Avant lui, Le Virloys s'exprimait ainsi : « Lombardo Lambert, de Liège, dit Susterman ou Suavius, né en 1506, vivant en 1550, fut Peintre, Architecte, ... ». Cet auteur avait en vue Lambert Lombard ([24]).

La confusion a une origine plus ancienne. Nagler ([25]) faisait remarquer que déjà Sandrart, en 1675, « prenait Lambert Lombardus Suterman et Lambert Suavius pour une seule et même personne. Seul Vasari, en 1550, en désignant Lamberto d'Amsterdam, qui devait être Lambert Lombardus Suterman dont la biographie a été écrite par Lampsonius, il le distinguait avec certitude de Lamberto Suave de Liège ».

Au XVIe siècle, Guichardin distinguait les deux artistes ; il leur consacrait deux notices différentes. J'ai déjà cité celle relative à Lombard ; voici celle qu'il réservait à Suavius : « Lambert Suavie, du Liège, Architecteur, et rare à tailler, et graver en bronze. »

On peut se demander si par l'effet de cette confusion assez courante, on n'aurait pu donner à l'un des actes revenant à l'autre et particulièrement au sujet de projets de construction.

On attribue à Lambert Suavius (environ 1510-1567) la participation, en 1561, à un concours pour la construction de l'hôtel de ville d'Anvers et la présentation, en 1562, d'un projet pour la construction d'une entrée monumentale à l'hôtel de ville de Cologne ([26]). Il ne fut chargé de la réalisation d'aucune de ces affaires.

Il peut paraître à priori surprenant qu'un architecte ait présenté des projets et que l'on ne signale de lui aucune réalisation. La confusion des noms ne pourrait-elle être intervenue et ne faudrait-il pas reporter à Lombard ces projets attribués à Suavius ? Tâchons de déterminer ce qui en est.

L'hôtel de ville d'Anvers fut construit, de 1561 à 1565, par l'architecte Corneil Floris (1514-1575). Or les archives nous font connaître que le jour de l'inauguration de l'hôtel de ville d'Anvers, Suavius reçut 50 carolus pour frais de voyage, de séjour, de vacations et pour la fourniture « de certain plan d'escalier » ([27]). Quoique n'étant pas lauréat du concours, Suavius aurait donc été chargé de certains travaux.

D'autre part, vers le milieu du XVIe siècle, le portail d'entrée de l'hôtel de ville médiéval de Cologne menaçait ruine. Les trésoriers de la ville firent appel aux suggestions d'architectes renommés de l'étranger qui soumirent des projets.

(23) Siret. Dictionnaire historique des peintres. Bruxelles, 1848.
(24) Roland le Virloys. Dictionnaire d'architecture. Paris, 1770.
(25) Nagler. Kunstler Lexikon. München, 1847.
(26) Thieme-Becker. Kunstler Lexikon. Art. Zutman. A. von Wurzbach. Niederl. Kunstler Lexikon. 1910
(27) Jean Yernaux. Lambert Lombard. Bull. Institut archéologique liégeois. 1957-58. p. 300.

D'abord Cornelis Floris, d'Anvers, présenta des plans en 1557, ensuite Lambert Suderman de Liège en fournit en 1562 et aussi Henri De Hasselt (Henrick Van Hasselt). Dans sa séance du 23 juillet 1567, le conseil municipal envisagea de prendre décision au sujet de la reconstruction (28). Il devait être fait choix parmi les projets « médiocres » (mittelmässigen) dont on disposait. Aucun d'eux ne fut accepté. On confia le travail, le 30 mars 1559 seulement, à Wilhelm Vernucken, de Kalkar, momentanément présent à Cologne. Entretemps, Lombard et Suavius étaient décédés. Mais on est tenté d'admettre que le conseil municipal de Cologne trouva trop osés les projets proposés et craignait le contraste que leur réalisation produirait avec l'édifice gothique. Il est en effet curieux de constater que l'œuvre réalisée par Vernucken, quoique d'allure Renaissance, maintient à l'étage des baies à arcs brisés, formant ainsi une œuvre de Renaissance mitigée de réminiscences gothiques.

Le projet présenté par Suderman est signé : Lambertus Suderman Suavius fecit anno 1562.

Dans l'un comme dans l'autre cas, celui d'Anvers et celui de Cologne, il n'est pas admissible que Lombard aurait donné le nom de Suavius au lieu du sien, lui qui signait ses dessins L.L. ou Lambertus Lombard.

L'attribution à Lombard au lieu de Suavius ne saurait être retenue dans les deux cas que nous venons d'envisager. Mais n'oublions pas que Suavius était élève de Lombard.

On a donc pu se rendre compte que la renommée comme architecte de Lambert Lombard fut grande depuis le XVIe siècle.

(28) Paul. Clemen. Die Kunstdenkmaler der Stadt Köln. Band II. Abteilung IV. Die profane Denkmaler. Bearbeitet von Hans Vogts. 1930. p. 190. Les projets présentés sont reproduits dans les fig. 111 à 114 ; le projet réalisé dans la fig. 127. On trouve encore ce dernier reproduit dans Lubke.Semrau. Die Kunst der Renaissance. 1912. Fig. 110.

4. L'ARCHITECTURE À LIÈGE AU XVIe SIÈCLE

Lambert Lombard s'inséra dans la lignée des artistes de la Renaissance dont les connaissances s'étendaient dans des domaines variés. Je ne m'attarderai qu'à l'un de ceux-ci : l'architecture.

C'est une période singulière et captivante à étudier que celle de ce XVIe siècle qui fut chez nous celui de l'introduction des idées nouvelles. C'était un curieux tournant que celui où l'on quittait l'ère médiévale attardée pour s'engager dans le mouvement renaissant qui venait du Midi. Le courant romaniste déferlait de la péninsule italienne et ses dernières vagues venaient s'échouer dans nos régions et dans les Pays-Bas où elles s'amortissaient contre une résistance, contre la tradition médiévale avec laquelle elles se mêlèrent durant un certain temps, en une sorte de lutte ou de compromis.

A ce sujet, un détail me paraît symptomatique. A-t-on remarqué à propos d'un artiste aussi romaniste que Lombard, tant en peinture qu'en architecture, que son écriture est toujours gothique. Dans ses dessins, les inscriptions, les dates sont encore empreintes d'un caractère aigu, médiéval.

Au pays de Liège, la première moitié du XVIe siècle fut une période de transition et aussi d'adaptation difficile à un esprit nouveau. Dans l'élite de la société, les tendances nouvelles trouvèrent des adeptes. Erard de la Marck en particulier, instruit par ses voyages en Italie et en France, en subit l'influence. Dans son entourage, quelques lettrés furent des humanistes. Par contre, le reste de la population se montrait plutôt hostile.

En ce qui concerne l'architecture notamment, les œuvres novatrices s'érigèrent concurremment à une majorité de constructions toujours empreintes de l'idéal du siècle précédent.

En effet, les bénédictins de Saint-Jacques chargent l'architecte Arnold Van Mulcken de reconstruire, de 1514 à 1538, la plus grande partie de leur église en style gothique. De même, les chanoines de Saint-Martin réédifièrent leur temple dans ce même style ; ils confient d'abord les travaux de 1506 à 1542 à l'architecte Paul De Ryckel ou De Richelle ; ces travaux furent continués par Arnold Van Mulcken jusque dans le dernier quart du XVIe siècle.

Le prince-évêque Erard de la Marck prit possession du gouvernement de la principauté de Liège en 1505. Le palais venait d'être incendié. La

reconstruction fut confiée à l'architecte Arnold De Mulcken et débuta en 1526 pour se terminer en 1540. On y applique un style gothico-renaissance, style de transition encore essentiellement médiéval avec ingérence de certains apports méridionaux ; on y retrouve les cours à galeries bordées d'arcades, dispositions usuelles dans les palais italiens et reprises aussi dans les châteaux de Touraine ; on y remarque aussi les arcs en plein cintre et d'autres surbaissés ([29]).

Dans un esprit analogue, à la collégiale Saint-Paul fut ajouté un portail, en 1540, encore gothique de structure, mais dans lequel apparaissent des médaillons et grotesques traités à la manière italienne.

C'est également en ce style gothico-renaissance que furent réédifiées, au début du XVIe siècle, les maisons qui avaient été saccagées par Charles-le-Téméraire, en 1468. Telles la maison du bourgmestre d'Ama, rue d'Amay, 10-12 ; celle de la rue Fond Saint-Servais, 16 ; le refuge de l'abbaye d'Aulne, place Saint-Paul ; etc., et dans le pays encore des fermes, des châteaux, des maisons, ... ([30]). De même encore la Halle aux Viandes, à Liège, en 1544-1545.

Il y a lieu d'observer dans cette première moitié du siècle la précocité d'application de la tendance nouvelle dans les vitraux dont les fonds échafaudent des architectures classiques, aux églises Saint-Paul, Saint-Jacques et Saint-Martin, entre 1520 et 1530.

Mais ce qui nous retiendra davantage, c'est que dans le voisinage des anciennes églises liégeoises de styles roman et gothique, et les nouveaux édifices de style traditionnel et d'autres de style mitigé gothico-renaissance, les œuvres de Lombard apparurent comme franchement et entièrement modernes.

Rentrant de son voyage d'Italie, Lambert Lombard était maître d'un style affranchi de toute influence gothique. Il sera le premier aux Pays-Bas qui « osa se servir des ordres romains superposés pour une façade d'église » ([31]). C'est du frontispice du portail de Saint-Jacques qu'il s'agit ici. Il appliqua aussi les ordres à la composition des façades d'édifices privés.

Vers le milieu du XVIe siècle, l'influence de Lombard fut grande. Il construisit pour les humanistes résidant à Liège. Mais il fut aussi connu de ceux qui furent reçus chez ces humanistes, comme on le sait par leurs écrits.

(29) S. Collon-Gevaert. Le palais des princes-évêques de Liège et la Renaissance française. Bull. Soc. d'art et d'histoire du diocèse de Liège. Tome XXXIX, 1955, pp. 55.

(30) Cf. Albert Puters. Architecture privée au pays de Liège, 1940, p. 34.

(31) D'après Aug. Schoy. Histoire de l'influence italienne dans les Pays-Bas. Bruxelles. Mémoires couronnés par l'Académie royale de Belgique. Tome XXXIX, 1877, p. 77.

Il convient de reconnaître aussi que Lombard ne fut sans doute pas seul à bâtir à Liège vers le milieu du XVIe siècle. Il se pourrait notamment qu'il fut aidé par Suavius, son beau-frère, dont la réputation à l'époque fut relevée par Guichardin : « Lambert Suavie du Liège, Architecteur, et rare à tailler, et graver en bronze ».

On ne cite pas d'autres architectes travaillant à Liège dans le style importé d'Italie. Pourtant, les bâtiments d'influence italienne à Liège font ressortir des manières assez différentes qui ne semblent pas pouvoir être attribuées à un seul architecte. Il suffit par exemple de comparer des immeubles voisins tels que l'hôtel de Soër-de Solières et l'hôtel de Bocholtz, pour s'en rendre compte.

Il n'est pas exclu non plus que certains travaux auraient pu être exécutés par des étrangers venus résider temporairement dans le pays.

On prétend que, dans la seconde moitié du XVIe siècle, vint résider à Liège un artiste remarquable : Jacques Du Broeucq le vieux, dit Brusca (1505-1584), architecte et sculpteur montois. Il séjourna en Italie avant Lombard et en revint en 1534 déjà ([53]). Vers la fin de sa vie, vraisemblablement après la mort de Lombard, il serait venu s'installer à Liège et y publia, avec la collaboration de son frère Frantz (1529-1570) des ouvrages d'architecture et d'ornements recherchés ([54]). Si cela était exact, peut-être lui devrions-nous l'une ou l'autre construction liégeoise d'allure italienne ([54]).

Il est d'autre part certain qu'un autre artiste, venu des Pays-Bas, vint séjourner à Liège, vers l'époque où put y résider Du Broeucq. Il s'agit de Hans ou Jean Vredeman De Vries, dit le Frison, né à Leeuwarden, dans la Frise, en 1527. Cet artiste était peintre et principalement architecte : il publia des ouvrages d'architecture très connus. Karel Van Mander, dans son livre « Livre des Peintres », nous renseigne que Vredeman De Vries fut l'ami des peintres malinois Lucas et Martin Van Valckenborgh, qui par suite de leurs sympathies pour la Réforme durent s'expatrier. Jean De Vries les accompagna à Aix-la-Chapelle et à Liège. Ils travaillèrent beaucoup d'après nature, les bords de la Meuse et les environs de Liège offrant de jolis points de vue, dit toujours le biographe Karel Van Mander. A la proclamation du « Pardon » du duc d'Albe, en 1570, De Vries partit sans retard avec sa famille chercher un refuge à Aix-la-Chapelle, où il séjourna plus de deux ans, et de là il se rendit à Liège, où il resta un an et demi. Il séjourna donc ici approximativement

(52) Maurice des Ombiaux. La sculpture wallonne, dans Jules Destrée. Arts anciens de Wallonie. 1912.
(53) Aug. Schoy. Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas. 1877, pp. 114-116.
(54) Mais R. Hedicke (Jacques du Broeucq de Mons) prétend qu'après son retour d'Italie l'artiste résida constamment à Mons.

vers les années 1573-1574. On sait qu'il retourna à Anvers en 1575 et qu'il y assuma, de 1577 à 1586, la direction générale de tous les travaux de fortification.

Le séjour de Vredeman De Vries à Liège se situe donc moins de dix ans après la mort de Lambert Lombard. Il y apprécia les œuvres de l'artiste liégeois, car dans l'édition de 1577 de son célèbre traité d'architecture il donne une appréciation flatteuse du portail de l'église Saint-Jacques qu'il vit trois ou quatre ans auparavant.

On constate donc qu'indépendamment de Lambert Lombard d'autres architectes de renom séjournèrent à Liège, un temps plus ou moins long : Lambert Suavius, du vivant de notre artiste, et ensuite Du Broeucq et Vredeman le Frison, peu d'années après sa mort. Leur séjour fut assez long pour qu'ils pussent y exercer l'art de bâtir. Mais on n'a pu établir quelles œuvres on pourrait leur attribuer.

Lombard et les autres architectes qui résidèrent momentanément à Liège et y exécutèrent les bâtisses d'influence italienne, n'ont pu former une école. La mode italienne n'a pas subsisté plus d'un demi-siècle. Le style que le grand artiste avait largement contribué à introduire ne se retrouve plus après la fin du XVIe siècle. La Renaissance mosane qui lui succède est plutôt un recul dans le sens de l'adoption d'un style étranger. Comment faut-il expliquer le fait ?

La Renaissance à laquelle Lombard s'était adonné apparaissait en général dans notre pays comme trop révolutionnaire. Elle faisait fi absolument de notre passé, de nos traditions ainsi que de notre climat, de nos conditions matérielles. Les formes qu'elle imposait devaient plaire à quelques lettrés, quelques ecclésiastiques qui devinrent les clients du novateur. Mais en général les liégeois restèrent fidèles à leurs traditions ; ils se plièrent à un art de transition gothico-renaissance qui subsista durant tout le XVIe siècle ; mais ils n'admirent pas une Renaissance d'essence exclusivement étrangère.

Le style gothico-renaissance devait se muer, à la fin du XVIe siècle, en un art d'essence locale, qui peut être considéré comme une simplification du précédent ; ce sera la Renaissance mosane.

Et ce n'est qu'un bon siècle après la mort de Lambert Lombard que reparaissent dans la principauté liégeoise les styles d'influence étrangère, styles qui puisèrent leur inspiration aux sources de l'antiquité. Mais ces styles étaient déjà amendés ; ils avaient déjà subi plusieurs étapes de transformation en France, ce qui devait les rendre moins étrangers à nos ancêtres qui se les assimilèrent dès lors plus facilement.

5. CARACTÈRES DE L'ARCHITECTURE DE LAMBERT LOMBARD.

Tâchons de préciser la tendance de l'architecture de Lambert Lombard.

Pendant longtemps on a donné le nom de Renaissance à la majeure partie de la production artistique créée après le moyen âge.

Aussi a-t-on dit et répété que l'architecture de Lombard s'inspirait de la Renaissance et en particulier que le frontispice du portail septentrional de l'église Saint-Jacques, à Liège, était une œuvre de Renaissance italienne.

En réalité, après une initiation chez Gossaert, Lambert Lombard a acquis une connaissance approfondie de l'architecture à l'occasion de son séjour en Italie.

A quoi s'est-il intéressé au cours de son voyage ? Qu'a-t-il pu trouver là-bas comme éléments d'enseignement ?

Tout d'abord, il y rencontre la production du XVe siècle, c'est-à-dire les œuvres du début du mouvement qui prit naissance en Italie ; en Toscane et en Lombardie principalement. On a classé cette période sous la dénomination de Renaissance florentine.

Mais dès la fin du XVe siècle et au début du XVIe, une évolution s'est déjà produite dans ce mouvement. Les architectes ont dès lors jugé nécessaire une certaine accomodation de l'architecture à des usages modernes, ce qui ne se pouvait que par l'introduction de licences par rapport aux principes fondamentaux de l'art antique qui étaient à la base des productions de la Renaissance débutante. Sans être une copie servile de l'antique, la Renaissance suivait d'abord d'assez près les modèles retrouvés.

Remarquons qu'à la même occasion le centre d'intérêt de la Renaissance s'était déplacé de Florence à Rome. On a convenu de dénommer cette forme de l'art : le Maniérisme (33).

Par la suite, les licences que l'on se permettait en s'écartant des solutions anciennes devinrent de plus en plus grandes et nombreuses. A son tour, le Maniérisme fit place au style baroque, dès la fin du XVIe siècle.

(33) Cf. Nicolaus Pevsner, Europaische Architectur, 1957.

Ainsi donc, Lambert Lombard arrivait à Rome en pleine période de Maniérisme.

Nul doute qu'il ne prit intérêt à observer les monuments de la Renaissance florentine qui constituaient déjà pour lui une nouveauté; c'est-à-dire les œuvres de Brunelleschi, d'Alberti, de Michelozzo.

On peut croire qu'il s'attarda à observer les bâtiments où intervenait la superposition des ordres en façade, comme au palais Rucellaï de Florence (1446-1451), dû à Alberti et à Rossellino, et peut-être au palais de Pienza (vers 1460), de Rossellino.

Une fois arrivé à Rome, des œuvres plus récentes devaient retenir l'attention de l'artiste liégeois.

Le style bramantesque — aussi appelé par certains la Haute Renaissance, par d'autres le Maniérisme — se caractérisait par un certain nombre de licences et spécialement par l'introduction de la travée rythmique, c'est-à-dire l'alternance de travées de largeurs différentes.

Le palais de la Chancellerie (Cancellaria) construit de 1486 à 1498, c'est-à-dire dès avant l'arrivée de Bramante à Rome (vers 1500), fut erronément attribué à ce grand architecte. La travée rythmique s'y trouve déjà appliquée, ainsi que le germe d'un ordre colossal qui groupe le second étage et un attique, et — nouveauté encore — les avant-corps simulés aux extrémités de la façade, ainsi que les stylobates introduits aux divers étages.

Les œuvres de Bramante (1444-1514) étaient déjà célèbres. Friedländer prétend que Bramante fut considéré par les artistes septentrionaux comme le plus haut exemple et l'intermédiaire de l'art antique.

Après son début dans le Milanais, Bramante désormais installé à Rome y avait édifié le petit temple de San Pietro in Montorio (1502), le cloître de Sainte-Marie de la Paix (1504), les cours Saint-Damase et du Belvédère au Vatican (vers 1503) et commençait la construction de Saint-Pierre du Vatican, en 1506.

Bramante étant décédé en 1514, Lombard était à Rome au moment où les chantiers de Saint-Pierre en étaient au stade des aménagements d'Antonio de San Gallo le Jeune et de Peruzzi, successeurs de Bramante. Quant à Michel-Ange, il n'y interviendra qu'en 1547, c'est-à-dire plusieurs années après le départ de Lombard de la ville éternelle. Il n'était donc pas encore question de la coupole de Michel-Ange (conçue en 1538-60 et terminée seulement en 1588-90 par Giacomo Della Porta) (36).

Lombard put voir aussi une autre œuvre qui fut erronément attribuée à Bramante : le palais Giraud (1504).

(36) J. Yernaux, Lambert Lombard, Bull. Institut archéologique liégeois, 1937-38, p. 291 écrit qu'arrivant à Rome, Lombard vit « les dômes des palais et des églises ». Les palais romains n'avaient pas de dômes ; et celui de Saint-Pierre ne fut édifié qu'un demi-siècle plus tard.

A Rome, les œuvres de Raphaël (1483-1520) ne durent pas passer inaperçues : la villa Madama (1515) et le palais Callarelli (1515-1520), ce dernier montrant déjà des colonnes jumelées engagées.

Antonio de San Gallo le Jeune avait repris, dès 1527, la construction du palais Farnèse à Rome (commencé en 1514) qui fut terminé seulement après 1546 (date de la mort de San Gallo) par Michel-Ange et Vignole. Lombard dut prendre intérêt à cet important chantier d'un édifice pour le moins maniériste. C'est seulement en 1536 que le travail s'y anima sérieusement, paraît-il. Pendant les années suivantes, on put constater l'avancement de l'ouvrage. Tout le monde parlait de ce palais. Il faut se représenter qu'à cette époque Rome ne possédait qu'une partie des grandes constructions que nous connaissons. Alors ce palais édifié pour une famille princière des plus en vue et dont le propriétaire devait devenir pape sous le nom de Paul III, était l'une des choses les plus remarquables et devait être l'une des plus remarquées.

Lambert Lombard eut encore l'avantage d'être à Rome au temps où y vivait un des plus grands artistes de tous les temps : Michel-Ange (1475-1564). Celui-ci avait déjà peint la Sixtine en 1506-1512 et 1533-1534. Il avait érigé à Florence la chapelle de Saint-Laurent avec les tombeaux des Medicis, de 1524 à 1534. Il y avait aussi fait ériger la Bibliothèque Laurentienne (1524-1526), œuvre maniériste où l'on distingue l'emploi des colonnes jumelées, de fenêtres aveugles à frontons courbes et angulaires alternés. En 1534, Michel-Ange avait quitté Florence pour s'établir dans la ville des papes.

L'année qui suivit l'arrivée de Lombard en Italie devait commencer à Rome l'aménagement baroque de la place du Capitole, selon la conception de Michel-Ange. C'est en 1538 que fut dressée, dans l'axe du trapèze de cette place, la statue équestre antique de Marc-Aurèle. Michel-Ange construisit les escaliers et perrons du vieux palais des Sénateurs, tandis que ses projets des palais latéraux (palais des Conservateurs et Musée capitolin) ne devaient être réalisés qu'après sa mort. Du grand artiste italien, Lombard n'avait donc pu contempler que les œuvres d'architecture de sa période maniériste.

Donc lors du séjour de Lambert Lombard en Italie, en 1537 et 1538, bien des édifices que nous connaissons aujourd'hui n'étaient pas encore conçus. Vignole (1507-1573) en était à ses débuts ; c'est seulement à partir de 1542 qu'il devait s'occuper de l'Académie vitruvienne : le palais Farnèse de Caprarole ne sera commencé qu'en 1547 et l'église du Gesu s'édifiera de 1568 à 1584.

Il en était de même pour Andrea Palladio (Vicence 1518-1580) qui n'avait pas encore érigé ses charmantes compositions dans le nord de

l'Italie où Lombard devait passer pour se rendre à Rome, but de son voyage.

On doit conclure de ce qui précède que Lambert Lombard, au cours de son séjour en Italie, eut plus particulièrement l'occasion d'être influencé par les œuvres architecturales récentes, c'est-à-dire celles de tendance maniériste.

L'analyse de ses constructions doit nous convaincre qu'elles portent le reflet de cette influence, mais qu'à celle-ci s'ajoutent aussi les effets de l'enseignement qu'il trouva dans les ruines romaines.

Une conclusion d'ordre général s'impose encore. Il exista donc à Liège, vers le milieu du XVIe siècle par l'effet des œuvres de Lambert Lombard et peut-être de son « Académie », une architecture de tendance maniériste de courte durée. Cette architecture précéda celle de la Renaissance mosane qui ne se manifesta qu'à partir de l'extrême fin du XVIe siècle pour fleurir longtemps au XVIIe siècle.

On trouve donc à Liège vers le milieu du XVIe siècle et au cours de la seconde moitié de ce siècle une architecture d'influence italienne.

Certaines des constructions sont considérées avec beaucoup de vraisemblance comme étant dues au talent de Lambert Lombard. Ce sont : le portail de Saint-Jacques (1558), l'hôtel de Winand de Wijngaerde (vers 1545), l'hôtel de Liévin Torrentius (vers 1561) et l'hôtel de Soër-de Solières.

On pourra remarquer que dans ces architectures l'artiste fait preuve d'une connaissance approfondie des ordres et qu'il les applique avec une certaine variété.

A côté de ces manifestations nouvelles de l'architecture se distinguent aussi quelques œuvres plus simples d'allure, où les ordres n'apparaissent pas, mais dans lesquelles se marque néanmoins une influence notable de formes qui s'écartent de la tradition locale : les chambranles, les frontons, les corniches à consoles. On n'a jamais envisagé qu'elles soient attribuables à Lombard.

On ne peut négliger de considérer succinctement ces productions afin de compléter l'atmosphère dans laquelle se situe le talent de Lambert Lombard.

Il y a d'abord la maison Porquin, sorte de riche maison de campagne du financier lombard Bernardin Porquini qui existait à l'emplacement de la place de l'Yser. Elle fut terminée en 1553 d'après certains, vers 1570 selon d'autres. On la démolit en 1904. C'était une importante bâtisse isolée, en pierre de taille, dont le pied des murs baignait dans

le biez de Saucy. Ses fenêtres à croisées de pierre étaient encadrées d'un chambranle à crossettes ([37]).

L'hôtel de Bocholtz voisine avec celui des de Soër-de Solières dans le fond de la place Saint-Michel ([38]). A l'étage de l'immeuble, les fenêtres à croisées sont encadrées d'un chambranle à crossettes et couronnées d'un fronton. Celles de l'attique, dépourvues de croisées, sont également encadrées et couronnées de même manière. La corniche est supportée par une série de consoles.

On retrouvait aussi les fenêtres à chambranles moulurés, avec croisées ou traverse d'imposte dans une maison de la fin du XVIe siècle qui existait jadis dans la rue Grande-Bêche, ainsi qu'à la maison du bourgmestre Mathias d'Ans, rue de la Wache et à quelques autres demeures ([39]).

(37) Albert Puters, Architecture privée au pays de Liège, 1940, fig. 7, p. 43.
(38) Idem. Fig. 8, p. 45.
(39) Idem, pp. 42-49.

6. LE FRONTISPICE DU PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-JACQUES, À LIÈGE.

Quoiqu'on en ait parlé souvent, le portail de l'église Saint-Jacques, à Liège, reste un sujet d'étude intéressant. C'est au pays de Liège une œuvre rare du milieu du XVIe siècle, érigée en 1538.

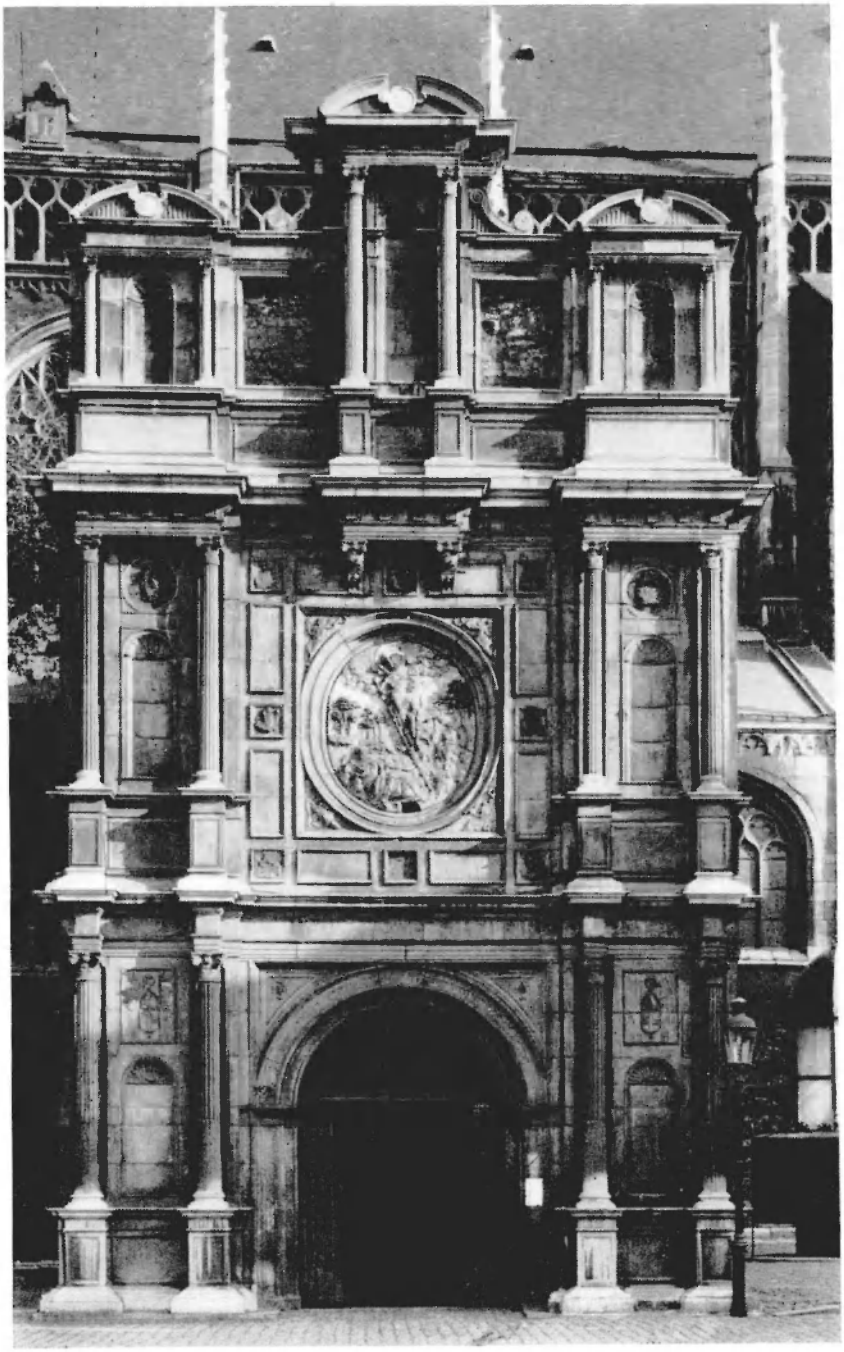
On a été parfois fort hésitant pour désigner son auteur. On a varié d'opinion sur les mérites et les faiblesses de cette œuvre. Il me paraît de plus qu'on l'a insuffisamment analysée pour en fixer le style et les influences possibles. Envisageons ces différents points de vue.

Mais tout d'abord il convient de décrire sommairement ce frontispice.

On a dit que l'auteur avait dû s'inspirer d'un arc de triomphe romain. C'est là une idée erronnée, car l'arc de triomphe comporte essentiellement un passage simple ou triple encadré d'un seul ordre et couronné par un attique.

Le frontispice de Saint-Jacques comprend trois étages, c'est-à-dire une triple superposition d'ordres ; chacun ayant un stylobate ; le dernier étant pourvu d'un couronnement à l'aide de trois petits frontons correspondant à trois groupes de deux colonnes. L'étage inférieur, à rez-de-chaussée, est d'ordre corinthien. Dans la travée axiale s'ouvre une porte à archivolte en plein cintre. Les deux travées latérales sont moins larges et occupées par une niche. Au premier étage existe une ordonnance analogue ; mais elle est d'ordre composite et la travée centrale est occupée par un grand médaillon ovale avec bas-relief. Le dernier étage forme une zône de hauteur plus réduite, que l'on peut considérer comme un attique duquel se détachent trois petites ordonnances composites encadrant chacune une niche et terminées par de petits frontons courbes et interrompus.

La façade se complète par une décoration sculptée. Le grand médaillon du premier étage encadre un bas-relief représentant le Songe de Jacob, symbole de la dédicace de l'église. Au-dessus des deux niches du rez-de-chaussée se trouvent les armoires de Herman Rave, abbé du monastère, ainsi que ses initiales H.R et la date 1538. Au premier étage, les niches sont surmontées des armoiries du pape régnant Paulus IV P.M (Pontifex Maximus) et celles de l'empereur Ferdinand I. Quant au fronton du milieu de l'attique, il porte un écu aux armes du prince-évêque Robert De Berghes et un cartouche daté 1560, année de l'achèvement.



3. Frontispice du portail de l'église Saint-Jacques, à Liège, Lambert Lombard, Architecte.

Copyrigth A.C.L., Bruxelles.

Jadis, des statues complétaient l'ornementation. Les niches abritaient des statues de Saints: la Vierge, Saint Jacques, Saint Simon, Saint Pierre, Saint Paul, Saint Thaddée, Saint Barthélemy. Les trois petits frontons terminaux portaient les statues de la Foi, de l'Espérance et de la Charité ([40]).

On admet communément que le fameux portail est l'œuvre du peintre et architecte Lambert Lombard.

Cet artiste possédait une connaissance étendue de l'architecture. Il avait complété ses études en Italie lors d'un séjour qu'il y fit de 1537 à 1538. Il affectionnait de traiter ses peintures et ses dessins avec des fonds d'architecture bien établis et détaillés. Nul doute qu'il dut être consulté pour des travaux de bâtiments.

Pourtant au sujet du frontispice de Saint-Jacques, la paternité de Lombard a été mise en doute. Hymans disait qu'il ne pourrait « se porter garant de l'attribution ». De même Fierens-Gevaert ([41]) était sceptique : « Mais l'attribution résisterait-elle à un sérieux examen ? » écrivait-il. Ces auteurs n'apportent toutefois pas de preuves contraires.

La question se posait déjà à la fin du XVIIe siècle et Louis Abry (1643-1720) s'enhardissait à suggérer un architecte possible. Il s'exprimait en ces termes : « Entre les réparations publiques que l'on voit à Liège, la façade de l'église Saint-Jacques, bâtie l'an 1538, du temps de dom Nicolas De Raves, abbé de ce monastère, est une des plus vantées pour tous les ordres d'architecture qui s'y trouvent ; on l'a crue de Lombard qui travaillait à ce même temps au dit monastère, ou de quelqu'un de ses disciples ; leur chapitre en porte le nom, et quand on ne voudrait l'avouer, du moins est-il vrai que tout est fait sur son dessin par quelques-uns de ses disciples ; ce qu'on pourrait dire encore des peintures de leur grand réfectoire. Pour moi je ne crois pas que le dit portail soit de lui, parce qu'il a trop du moderne et du flamand dans ses Tympans et autres parties qui paraissent bien mieux de Hans De Vriese, ce fameux architecte hollandais. L'ordre est du corinthien mêlé du composite à trois étages, et comme les colonnes sont fort hautes pour leur grosseur et les chapiteaux trop gros, j'en laisserai le jugement à qui voudra » ([42]).

Abry ignorait que le Frison, dès 1577, avait nettement manifesté que le portail n'est pas son œuvre ([42[1]]).

Si l'on se demande à qui l'on pourrait songer comme auteur, en dehors de Lombard, les architectes qui sont passés à Liège vers ce temps et y ont même séjourné, tels le sculpteur et architecte montois Jacques Du Broucq,

(40) Aug. Schoy. Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas. 1877.
(41) Les Primitifs flamands. Fasc. XII.
(42) Louis Abry. Liège en 1700, dans Bull. de l'Institut archéologique liégeois. Tome VIII. 1866.
(42[b]) Ci-avant, page 22, et ci-après, page 32.

l'auteur du célèbre jubé de Sainte-Waudru, à Mons, et Hans Vredeman De Vries, peintre et architecte, ne peuvent être retenus, leur présence à Liège se situant après l'édification du portail de Saint-Jacques. Il y a d'autre part Suavius qui vivait à Liège et qui fit un projet pour le portail d'entrée de l'hôtel de ville de Cologne. Le projet que Suderman Suavius présenta à Cologne montre que cet artiste eut été capable d'entreprendre le portail de Liège. Sa conception est même plus hardie ; elle est d'ailleurs postérieure de quelques années et comprend des ordres superposés : colonnes doriques, pilastres ioniques et colonnes corinthiennes, tandis qu'à Saint-Jacques il s'agit du corinthien et du composite.

Mais nous devons abandonner l'idée d'une confusion possible dans ce cas. Lambert Lombard doit être réellement l'auteur du portail de Saint-Jacques. Nous n'en avons plus la preuve palpable ; mais cette preuve a existé jadis. Dans un mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique en 1873, ouvrage très documenté (43), l'auteur, Auguste Schoy, nous apprend que la collection des dessins originaux de feu M. Kaieman, conseiller à la Cour de Cassation de Bruxelles, décédé en 1857, renfermait un dessin géométral (au bistre rehaussé de lavis à l'encre de Chine) du portail de Saint-Jacques, à Liège. Les figures y étaient soignées et pittoresquement rendues. Au bas, sous une échelle « modulaire » se lisait la signature : « L. Lombard, 1555 ». Cette date est antérieure à l'édification de 1558. Une différence entre le dessin et l'œuvre exécutée, c'est-à-dire entre la conception et la réalisation, existait dans certains détails : les fûts des colonnes étaient tapissés d'arabesques dans le tiers inférieur, ce qui fut supprimé dans l'exécution.

Madame Crick-Kuntziger reproduit aussi ce renseignement (44).

J'ai fait des recherches à la Bibliothèque royale pour retrouver ce dessin vénérable, mais en vain.

Considérant les renseignements détaillés qui précèdent, je suis d'avis qu'il faut croire que ce document a existé et le tenir comme probant. Il y a donc lieu d'admettre que Lambert Lombard est bien l'auteur du frontispice de Saint-Jacques.

Venons-en à l'appréciation de l'œuvre. Généralement celle-ci est très favorable, louangeuse même. Mais elle est exceptionnellement mêlée de quelque réserve.

Fierens-Gevaert (45) s'est montré sévère, tout en étant quelque peu contradictoire. Tandis qu'à un moment donné il reconnaît « ce charmant portail » comme le « chef-d'œuvre des débuts de notre renaissance italianisante », il dit ailleurs : « L'auteur semble y vouloir reproduire les ryth-

(43) Auguste Schoy, Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas, Bruxelles, Hayez, Tome XXXIX, 2 fasc. 1877 et 1879.
(44) M. Crick-Kuntziger, Lambert Lombard, 1920.
(45) Primitifs flamands, Fasc. XII.

mes bramantesques, mais il s'est médiocrement assimilé les principes organiques du grand art italien. Il réserve un vaste champ décoratif par une ellipse non motivée inscrite dans le second ordre et fait reparaître la rose gothique sous la forme d'un médaillon sculpté ».

A cette impression d'un critique moderne, j'opposerai celle d'un architecte du XVIe siècle : Jan Vredeman De Vries, dit le Frison. Celui-ci quitta Leeuwarden à l'âge de vingt ans pour venir travailler à Anvers dans l'atelier de Pierre Coecke. Représentez-vous que vers l'année 1573, cet architecte renommé passe à Liège ; il a quarante-six ans à ce moment et il découvre un frontispice érigé depuis une quinzaine d'années par un de ses aînés déjà décédé. Cette œuvre le remplit d'admiration et il jugera intéressant de la mentionner dans l'ouvrage intitulé « Architectura » qu'il va publier en 1577. Il s'exprimera en ces termes : « Nous trouvons aussi en aucuns endroits de nostre Païs-Bas, aux Eglises Modernes aulcuns Portails ou Frontis embellis et enrichis, soit aux costez sur l'ouvrage des croix, ou dessoubs les tours, aussi bien aux églises modernes, des portails antiques, come iay veu une à Liège à l'Eglise S. Jacques en une abbaye, faicte de pierre dure, et bien enrichie, ce qui me plaisoit bié et avoit bonne ordonnance ».

C'est donc le frontispice liégeois, seul cité par le Frison d'ailleurs, qui a paru avoir le plus de mérite à ses yeux. On doit pouvoir se lier à son sens esthétique ; c'est, de plus, l'avis d'un praticien.

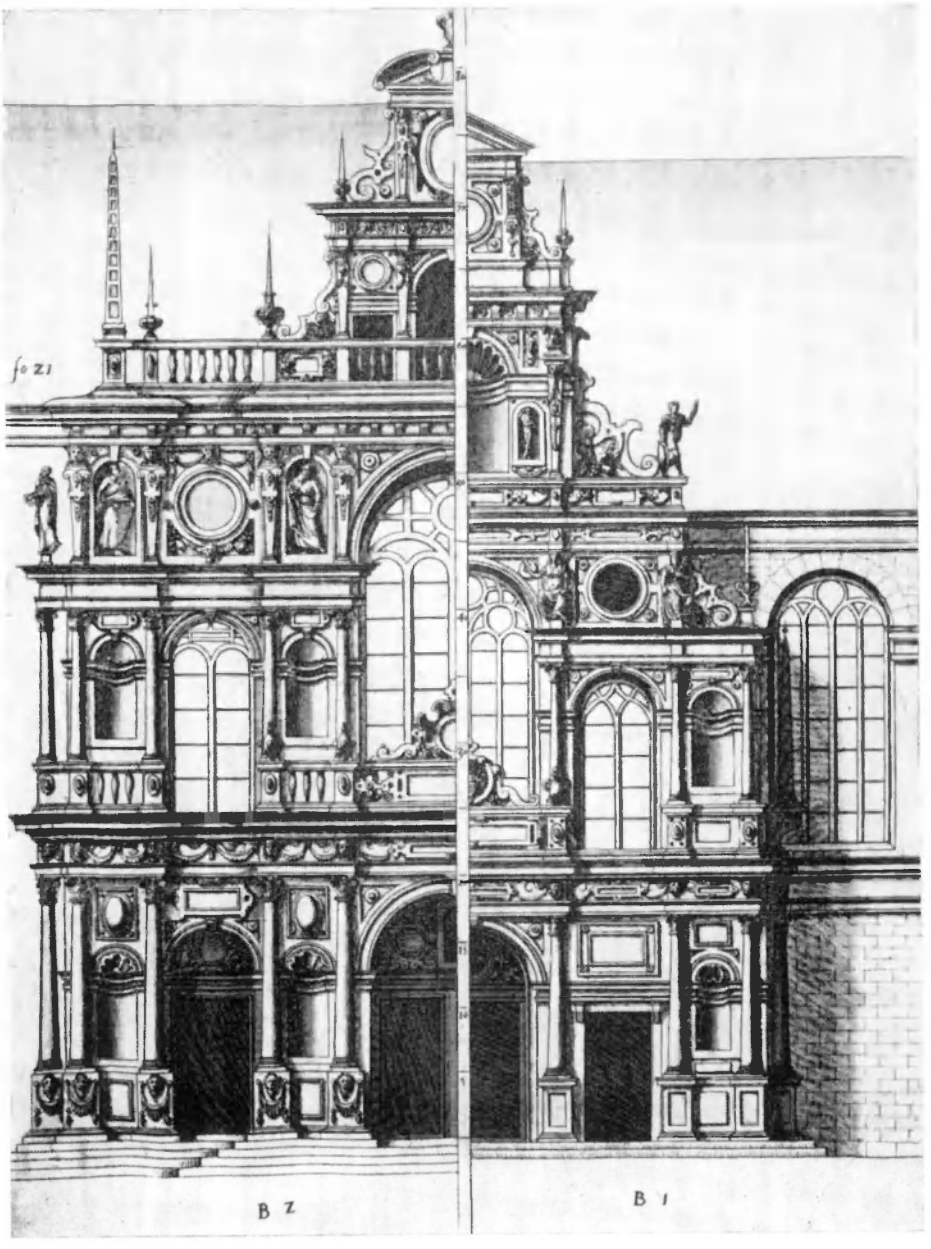
Voilà donc deux appréciations que l'on pourrait considérer comme opposées, desquelles la plus défavorable doit être mitigée par le fait qu'elle admet que ce soit le « chef-d'œuvre des débuts de notre renaissance italianisante ».

Il est aussi curieux de rapprocher de l'appréciation de Fierens-Gevaert celle de Saumery qui est du XVIIIe siècle : « Son Portique colatéral est, néanmoins, estimé par les Connoisseurs, ils admirent même l'échelle de Jacob, que représente le Médaillon en bas-Relief qui lui sert de couronnement » ([46]).

Relevons encore rapidement ce qu'écrit M. Simon Brigode ([47]) : « On y voit trois registres d'ordres superposés qui rappellent l'art de l'Italie du Nord, élégant, fertile en inventions, mais sans grande monumentalité ».

Passons à l'analyse du frontispice. Pour ce qui précède : détermination de l'auteur et de la valeur de l'œuvre, je me suis basé sur des dires et des appréciations. Nous allons aborder un point de vue plus objectif ; je vais tâcher de montrer comment Lombard a pu subir l'influence d'un style issu

(46) Les délices du païs de Liège. 1743. Tome I, p. 168.
(47) dans Paul Fierens, L'Art en Belgique.



4. Planche f° 21 de l'« Architectura », par Jan Vredeman De Vries. 1577.

de la Renaissance italienne et comment cette influence maniériste se traduit dans le frontispice de Saint-Jacques.

J'ai cité ci-avant l'« Architectura » de Jan Vredeman de Vries. J'ai trouvé un certain intérêt à regarder deux des planches de cet ouvrage qui me paraissent avoir des analogies curieuses avec l'œuvre de Lombard ([48]). Il faut rappeler d'abord qu'elles n'ont pu servir de modèle ou de guide pour Saint-Jacques, puisque Lombard était décédé lorsque parut le livre en 1577. Mais bien au contraire, il est plausible que le frontispice de Lombard ait inspiré le Frison puisque dans son texte il en fait une citation exclusive. On ne manquera pas de remarquer que la partie principale du dessin se détache sur un fond de façade à fenêtres analogues à celles qui éclairent latéralement le porche de Saint-Jacques, et je rappellerai que ce ne sont pas des fenêtres gothiques flamboyantes, mais bien d'un style postérieur, dans lequel l'allure générale gothique se mélange de tracés d'arcs en plein cintre, comme cela se passait dans les édifices de la Renaissance sous François Ier. Je remémore que le portail septentrional de Saint-Jacques fut commencé en 1551, aux frais de l'évêque Robert de Berghes dont les armes sont peintes dans la voûte. Les autres analogies entre les gravures du Frison et notre frontispice sont : l'étagement des ordres en deux étages principaux, puis un couronnement en attique ; les ordres sur stylobates ; la travée rythmique (ce que Fierens-Gevaert appelle le « rythme bramantesque ») c'est-à-dire l'alternance d'entre colonnements différents ; les colonnes entièrement dégagées devant la façade ; les frontons courbes interrompus au sommet ; l'arrangement des niches et cartouches entre colonnes ; l'entablement composite à consoles de Serlio ; enfin des ressauts.

Les différences se trouvent dans certains détails : chez Lombard, un ordre corinthien et deux ordres composites ; chez Vredeman, deux ordres corinthiens et un ordre composite ; chez Lombard, une décoration sculptée assez sobre ; chez Vredeman, ailerons compliqués, obélisques, balustrades, éléments en faveur dans l'architecture anversoise .

Mais laissons ces comparaisons pour envisager le caractère de l'œuvre de Lombard et déterminer son style. Il faudra prendre position au vu des avis parfois contradictoires qui ont été émis.

Un historien allemand avance que le portail est dans les formes de la Renaissance française ([49]), idée qui semble être commune avec celle d'un critique belge ([50]) qui considère le frontispice de Saint-Jacques comme le « véritable pendant wallon du Greffe de Bruges ». On peut

(48) f° 21, fig. B1 et B2 et les plans correspondants du f° 22.
(49) Cf. Wasmuths Lexikon der Baukunst (art. Luttich). Il s'appuye sur les travaux de Dehio et von Bezold : Die kirchliche Baukunst des Abenlandes. Stuttgart, 1892.
(50) Fierens-Gevaert, Les Primitifs flamands. Fasc. XII.

s étonner de voir mettre en pendant ces deux œuvres ; la façade brugeoise, datant de 1535-1537, est de plus de vingt ans antérieure à la liégeoise ; elle s'inspire nettement du style de la Renaissance française de l'époque de François Ier ; elle est d'ailleurs couronnée par trois hauts gâbles à rampants courbes et décorés de crochets gothiques ; en plus : des ordres superposés sans stylobates, de hautes frises disproportionnées, des fenêtres à croisées de pierre, une porte en arc surbaissé brisé. La façade liégeoise est nettement italienne avec des arcs exclusivement en plein cintre, des ordres superposés de proportions canoniques avec interposition de stylobates, des niches, un couronnement en forme d'attique (51).

Après ces surprenants rapprochements, nous nous rallierons à l'avis de la majorité des critiques : le frontispice est d'inspiration italienne. Rien d'étonnant à cela, puisqu'on sait que Lambert Lombard séjourna en Italie pendant les années 1537 et 1538.

Lombard était certes non seulement curieux d'architecture, mais encore avide de s'en instruire. Demandons-nous par quels moyens, dans quel milieu. On pourra, à cet effet, envisager trois modes d'information, trois sources d'études qu'il put rencontrer en Italie :

1° les œuvres anciennes, c'est-à-dire celles de l'antiquité romaine ;
2° les œuvres « modernes », c'est-à-dire contemporaines ;
3° les écrits sur l'architecture.

Disons de suite que Lombard dut recourir aux trois sources d'inspiration précitées.

Nul doute d'abord que s'étant rendu en Italie sur le conseil d'Erard de la Marck pour parfaire ses connaissances, il n'ait dessiné et mesuré des fragments qu'il trouvait dans les ruines, ce qui est d'ailleurs confirmé par son biographe Lampsonius. Le XVIe siècle était précisément l'époque où exista un engouement pour les relevés des « antiquitez » comme on disait alors, et particulièrement chez les architectes qui avaient en vue de publier des « Reigles générales d'Architecture ». Cet engouement avait débuté déjà avant l'arrivée de Lambert Lombard dans la péninsule. C'est durant les années qui précèdent 1537 que Sebastien Serlio mesura les ruines des bâtiments romains dont les relevés figurent dans son ouvrage paru précisément en cette année 1537. Des architectes étrangers se trouvèrent entraînés dans ce mouvement. Philibert de l'Orme écrivait : « Estant à Rome, en l'année mil cinq cent trente trois et ne faisant autre chose que chercher et mesurer les antiquitez, je me transportay quelque fois vers l'Amphithéatre, ou Coliset, ainsi qu'on le nomme à Rome » (52).

(51) On trouvera une illustration du Greffe de Bruges dans : P. Fierens, L'Art en Belgique, p. 185 ; G. von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Danemark. Leipzig, 1908, Fig. 1 ; Lübke-Semrau, Die Kunst der Renaissance, 1912, Fig. 80.
(52) Architecture, livre VI (traitant de l'ordre corinthien).

Cet architecte célèbre nous donne d'ailleurs encore d'autres détails sur les recherches qu'il entreprit durant son séjour qu'il prolongea jusqu'en 1536, date à laquelle il rentra à Lyon. C'est l'année suivante, en 1537, que Lambert Lombard entreprit son voyage. L'engouement devait continuer plus tard avec Jacques Barozzio da Vignola qui fut chargé, en 1542, d'un grand travail de relevés par l'« Académie vitruvienne », puis continuèrent Andrea Palladio et d'autres encore.

Lambert Lombard, qui auparavant s'était déjà occupé de dessiner le monument romain d'Igel, près de Trèves, rapporta d'Italie des dessins d'« antiquitez » qui devaient en tous cas l'aider à composer les fonds d'architecture de ses tableaux ([53]), servir de modèles à ses élèves et constituer une source d'inspiration pour ses compositions d'architecture.

Cette activité de Lombard et son intérêt pour les monuments antiques de Rome est rapportée par Saumery ([54]) en ces termes : « Il ne fut pas plus tôt arrivé à Rome, que le désir d'aprendre lui faisant oublier les fatigues de son voiage, il se mit à parcourir tous les lieux qui pouvoient lui offrir des objets dignes d'admiration ... Nul de ces superbes monumens de l'antique Architecture, qui se voient en foule à Rome, n'échapa à sa curiosité, qui ne pouvoit se lasser d'en contempler les ravissantes beautés ». Et Saumery précise encore : « L'étude qu'il fit des Monumens antiques, lui en donna une si grande connoissance, qu'il lui suffisoit d'y jetter un coup d'œil, pour pouvoir décider avec certitude de leurs différens degrés d'antiquité ».

Indépendemment de ce travail de relevés d'architecture antique romaine, le jeune artiste ne devait manquer d'augmenter son savoir en étudiant les œuvres contemporaines. J'ai déjà indiqué précédemment et assez longuement que Lombard arriva en Italie au moment où de grandes constructions modernes avaient vu le jour et où des chantiers importants étaient en activité.

Le jeune Lombard dut être fortement impressionné par les œuvres les plus récentes, celles qui sont empreintes de maniérisme. Le maniérisme peut être considéré comme l'expression des premières modalités des formes issues des licences prises par rapport à l'antique. C'est ce maniérisme que nous retrouvons dans le frontispice de Saint-Jacques.

On a suggéré un rapprochement de ce frontispice avec la façade de l'église de Santa Maria d'Abbiate Grasso, en Lombardie (non loin de Milan), façade attribuée à Bramante ([55]). La forme générale du porche

(53) Cf. certains panneaux de la Vie de Saint Denis (Eglise St-Denis, à Liège) et certains dessins tels que « La Résurrection de Lazare » dans un site de ruines (Coll. de l'Université de Liège).

(54) Les délices du pays de Liège, 1743, tome V, pp. 304, 305, 314.

(55) Paul Parent, L'Architecture des Pays-Bas méridionaux, 1926, pp. 93 et 133.
Wasmuth's Lexikon der Baukunst, Art. Bramante. On trouvera une photographie de ce monument dans l'« Enciclopedia Italiana », 1929.

extérieur créé à Abbiate Grasso devant la façade de S. Maria Nuova, en 1497, n'a cependant, à mon avis, que peu de rapport avec le frontispice de Liège. C'est un grand arc sous fronton, porté par deux étages de colonnes jumelées, en avant de la façade ornée de rangs de pilastres et de niches avec statues. Cet arc annonce celui que Bramante créera plus tard dans la cour du Belvédère, au Vatican. Il pourrait avoir été inspiré par S. André de Mantoue, d'Alberti.

Occupons-nous maintenant de la troisième source d'inspiration : les écrits dont Lombard a pu disposer. Ceux-ci sont constitués par les règles auxquelles s'astreint la composition architecturale de l'époque.

N'est-il pas curieux de remarquer que Lambert Lombard arrive en Italie, en 1537, précisément l'année où paraît l'ouvrage de Sébastien Serlio : « Regole generali di Architettura... », à une époque où les architectes s'attachent fiévreusement, comme je l'ai rappelé déjà, à mesurer et dessiner les « antiquitez » et où ce livre dut faire sensation. Plusieurs éditions parurent en peu de temps. Il fut traduit en plusieurs langues et Philibert de l'Orme nous apprend l'influence des traductions répandues en France (56).

Pierre Coecke d'Alost (Pieter Coecke van Aalst) s'occupa aussi de traduire Serlio en flamand et en français ; le quatrième livre parut ainsi en flamand à Anvers dès 1539, au moment du retour de Lombard à Liège ; la traduction française parut en 1550, soit huit années avant l'édification du frontispice de Saint-Jacques. En 1546 paraissait le troisième livre et enfin, en 1553, après la mort de Coecke, l'œuvre complète de Serlio.

En admettant même cette chose improbable que Lombard n'eut pas connu l'ouvrage original de Serlio lors de son séjour en Italie, il en trouva la traduction répandue en Belgique par Pierre Coecke, dès son retour. On se rappellera que Lombard eut comme élève, vers 1539-1540, Willem Key qui avait travaillé chez Pierre Coecke vers l'an 1535 et de ce fait l'activité de l'artiste flamand ne devait pas lui être inconnue.

Eh bien, je retrouve dans le frontispice de Saint-Jacques la marque des trois sources probables dont je viens de m'occuper.

Tout d'abord, l'influence antique je la vois dans l'idée d'appliquer, comme décor de la façade, des ordres dont les colonnes sont dégagées devant le mur, comme c'est le cas à certains arcs de triomphe romains, ceux de Septime Severe (IIIe siècle) et de Constantin (IVe siècle). Or la collection d'Arenberg contient des croquis de Lombard faits à l'arc de Constantin.

(56) PH. DE L'ORME, Architecture, Livre VII, 1567.

Ensuite, les traces modernes de l'époque envisagée sont nombreuses. On pourra y voir l'influence bramantesque dans la travée rythmique ; mais celle-ci pourrait aussi être attribuée à la source précédente, car elle existait déjà aux arcs de triomphe, et là comme ici appliquée à trois travées seulement.

Mais je vois surtout dans l'œuvre le recours à des caractéristiques innovées par les successeurs de Bramante (mort en 1514) qui furent les contemporains de Lombard. J'y distingue : les ressauts des stylobates et des entablements ; l'utilisation de modules différents en cours d'un même étage (au dernier) — Sansovino le fit à la Librairie Vecchia de Venise (1536-1553) ; Palladio, à la Basilique de Vicence (projetée dès 1545, exécutée de 1549 à 1614) ; — la brisure des frontons courbes ; et aussi l'existence de statues qui devaient hérisser le sommet, étant portées par les trois petits frontons. Ces statues ont disparu ; il s'agissait des trois vertus théologales : la Charité au milieu, la Foi et l'Espérance de part et d'autre. La gravure de Remacle le Loup exécutée vers 1740 pour « Les Délices du païs de Liège » montre deux de ces statues. Mais je me demande quel modèle a pu donner à l'artiste l'idée de percher ces trois figures sur le frontispice. On sait qu'au XVIIe et aussi au XVIIIe siècle on mettait des vases et des statues sur des balustrades où ils s'évertuaient à tenir en équilibre. Il en est d'innombrables à Saint-Pierre de Rome, à la façade de la basilique et à la colonnade du Bernin. De même à la basilique de Vicence de Palladio (1549), au palais Chiericati de Vicence (1550), à la villa Capra Rotonda à Vicence (1567), applications plus proches du séjour de Lombard en Italie ; mais encore n'existaient-elles pas alors. La Libreria Vecchia de Sansovino, à Venise, était commencée en 1536, mais ne sera achevée qu'en 1553 ; Lombard n'aura pas eu l'occasion d'en voir le couronnement orné de statues si même il en vit la base. De toute façon je suis tenté de croire qu'il dut déduire cette idée d'une autre source d'inspiration, soit de celle que nous allons aborder : les livres.

Je retrouve en effet à Saint-Jacques la trace de la consultation des « règles » établies pour l'application des ordres.

Il faut se représenter ce qu'était effectivement cette application des ordres.

Je ne m'attarderai pas sur l'idée même du choix des ordres superposés pour former un frontispice ou une façade, choix qui a comme correspondant en littérature l'adoption d'un genre littéraire. Une fois ce genre accepté, il s'agit d'en concevoir la réalisation. Les idées sont donc établies ; il reste à les exprimer. C'est tout l'art du langage et de l'écriture réglé par la grammaire, tout comme celui de la composition architecturale. Les sons et les mots — étudiés en phonétique et en morphologie — servent à cette

expression ; il faut les ranger d'une certaine manière, les faisant dépendre les uns des autres, accordant entre eux un sens, suivant une suite logique formant la phrase ; c'est l'œuvre de la grammaire et plus particulièrement de la syntaxe qui va faire ressortir avec justesse l'idée. En architecture correspondra un certain arrangement des matériaux et de leurs formes (morphologie) selon ce qu'on appelle une ordonnance (c'est la phrase ordonnée par la syntaxe) ; ce sont les ordres d'architecture. Ces ordres admettent tous une certaine loi de construction — correspondant à l'organisation de la phrase — qui veut que l'échafaudage se fasse de manière que le piédestal, lorsqu'il existe, porte la colonne, que la colonne porte l'entablement et que le couronnement se fasse par le fronton éventuellement ; et non pas l'inverse ! Mais tandis que la grammaire et la syntaxe, par certaines modalités, permettent d'exprimer les temps et les mouvements, ici ce sont les caractères et les sensations qui révèleront la force, la grâce, la richesse ou la légèreté. Pour cela l'architecte dispose de cinq ordres dans le genre qu'il a choisi. Enfin, de même qu'en littérature il existe une orthographe qui régit l'aspect des mots jusque dans le détail, les ordres sont soumis à l'observance du détail des formes. Tandis que l'orthographe a comme guide le dictionnaire, l'architecte trouve ses détails dans les « Règles des cinq ordres d'architecture » et ces règles sont aussi non seulement le dictionnaire mais encore la grammaire des ordres d'architecture, car elles édictent les proportions qui s'appliquent aux ordres, c'est-à-dire l'arrangement des parties constituant l'ensemble.

Ces règles ont été codifiées la première fois par Vitruve au 1er siècle de notre ère et reprises par les architectes de la Renaissance, par Alberti, par Barbaro, puis par ceux de la Haute Renaissance ou du baroque naissant : Serlio, Vignole, Palladio, Scamozzi, en Italie ; par Philibert de l'Orme, Perrault, ... en France.

De même que les dictionnaires et les grammaires ne sont pas invariables, de même les règles des ordres ont subi quelques modifications.

Eh bien, c'est en analysant l'orthographe et la grammaire ou plutôt les détails et les proportions du portail de Saint-Jacques que j'ai des chances de retrouver le « traité des ordres » qu'a suivi l'architecte, le livre auquel il a accordé son orthographe et sa grammaire.

Nous allons donc procéder à une analyse du portail.

Au rez-de-chaussée se présente l'ordre corinthien. Le chapiteau de la colonne a 2 modules de hauteur. Ceci est conforme à la règle de Serlio, comme d'ailleurs à celles de Vitruve, d'Alberti et de Barbaro, tous prédécesseurs de Lombard, sauf Serlio qui fut son contemporain et dont le traité fut publié en 1537. Les successeurs admettront généralement 2 1/3 modules de hauteur pour le chapiteau corinthien, à savoir Vignole dès 1562, Palladio en 1570, Scamozzi, de l'Orme, Perrault, ...

Dans l'entablement de cet ordre, on remarquera que la frise et l'architrave ont même hauteur. C'est la solution admise par Serlio lorsque la frise n'est pas décorée. Vignole adoptera la même proportion, mais Palladio et Scamozzi feront la frise plus petite.

Si nous constatons dans le détail une stricte concordance avec les données de Serlio, nous devons avouer que pour l'ensemble de l'ordre Lombard s'en écarte ; car sa colonne a 20 modules de hauteur, alors que Serlio n'en admet que 18, comme le fit Alberti, tandis que Vitruve lui donnait la même hauteur qu'à l'ionique, soit 16 ou 17 modules seulement. La colonne corinthienne de 20 modules pourrait être considérée comme une anticipation de celle de Vignole qui sera singulière, car Palladio n'admettra que 19 modules et Perrault 18 2/3. Remarquons en passant que Lombard suit en cela directement le principe de Vitruve qui donne la même proportion d'ensemble aux colonnes corinthienne et composite, ne les distinguant que par la variation des chapiteaux.

Passons à l'ordre composite de l'étage. Ici tout est conforme à la règle de Serlio : la colonne a 20 modules de hauteur, le chapiteau 2 modules, ce qui est commun à la plupart des auteurs ; mais d'autre part on retrouve les lourdes consoles qui se dressent dans la frise pour porter la corniche, ce qui est une singularité de Serlio (pourtant figurée par un exemple dans Philibert de l'Orme).

Ajoutons aussi que Lombard s'est arrogé une liberté totale dans la proportion des stylobates qu'il exagère délibérément.

Cette étude nous montre donc, à Saint-Jacques, l'influence de Serlio dans les détails et celle de Vitruve pour l'ensemble. Elle permet d'affirmer que Lombard s'est servi des « Règles des cinq ordres » de Serlio et qu'il disposait vraisemblablement aussi d'un « Vitruve » ([57]).

Avant de quitter les renseignements tirés des livres, revenons un instant aux statues de couronnement. Il paraît donc à priori difficile d'en attribuer l'influence à l'une ou l'autre construction existant alors. Mais les livres en fournissent des exemples ; et notamment les gravures illustrant les « Règles » de Serlio ; dans cet ouvrage, au Livre II, traitant de la perspective, le folio XXVI montre une perspective de décor de tragédie avec arc de triomphe surmonté de trois acrotères qui sont des statues gesticulantes ([58]). Peu d'années après, Philibert de l'Orme en dessine au sommet des portes du livre VIII de son « Architecture ». De plus on sait qu'au haut de sa porte du château d'Anet se dressent un cerf et deux chiens.

(57) Ce qui concorderait avec une affirmation du baron Wittert.
(58) Het tweede Boek van de Architekturen Sebastiani Serlij... door Pieter Coecke, Amsterdam, 1616.

En résumé, j'ai voulu m'expliquer quelles pouvaient avoir été les sources d'inspiration de Lombard résultant de son voyage en Italie : l'art antique, l'art contemporain, les livres ; et déceler ce qu'on en retrouve dans le portail de Saint-Jacques.

J'en conclus qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que l'œuvre réalisée puisse être maniériste. On s'en convaincra en reprenant pour les grouper les principales caractéristiques pré-baroques que l'œuvre présente : un relief accentué, des bizarreries et une silhouette mouvementée.

1. — Une recherche de relief, par l'emploi de colonnes dégagées et non engagées ; par l'emploi du ressaut à chaque colonne dans les soubassements des trois étages ; par le ressaut dans l'entablement de l'ordre inférieur.

2. — Des bizarreries telles que les frontons courbes brisés ; l'emploi d'un ordre incomplet formé d'un entablement sur consoles, dans le milieu, pour porter la niche centrale du dernier étage ; encore, l'emploi d'échelles différentes pour les trois ordres du dernier étage.

3. — La silhouette mouvementée qui résulte de la terminaison par trois frontons et qui était accentuée encore jadis lorsque trois statues hérissaient le frontispice, prenant appui sur ces trois frontons, comme le représente en partie la gravure de Remacle le Loup.

Il est à noter que chacune de ces caractéristiques prises en particulier pourrait se retrouver à titre exceptionnel et séparément dans d'autres styles. Mais leur réunion, leur accumulation, constitue l'essence du maniérisme et subsistera dans le baroque.

Voici ma conclusion :

Le frontispice de Saint-Jacques, à Liège, œuvre de Lambert Lombard, n'est pas d'influence française. Il est d'inspiration italienne. On y trouve suffisamment de motifs pour le classer dans l'école des successeurs de Bramante, c'est-à-dire déjà imprégnée d'esprit baroque.

7. AUTRES ŒUVRES DE LAMBERT LOMBARD.

L'HÔTEL DE WINAND DE WIJNGAERDE.

Cette maison aurait été construite vers 1545 (59) pour le chanoine de Saint-Lambert, Winand de Wijngaerde, qui était un fervent humaniste.

L'hôtel de Wijngaerde était situé sous les encloîtres de la cathédrale, à l'entrée de la rue des Mauvais Chevaux, là où exista par la suite le café Charlemagne et maintenant les Magasins de l'Union Coopérative. C'était jadis la maison la plus proche du beau portail de la cathédrale Saint-Lambert.

Voici ce qu'écrivait, vers la fin du XVIIe siècle, Louis Abry (1643-1720) au sujet de cet édifice : « Comme il (L. Lombard) s'étoit fort exploité dans l'architecture, l'une de ses premières entreprises fut la maison la plus voisine du beau portail, que le seigneur Jean Oems de Wijngaerde, hollandais, chanoine et écolâtre de Liège, lui commit ; laquelle fut achevée l'an 1548. Ce noble édifice de l'ordre corinthien surmonté du composite, orné de très belles sculptures et de quatre quartiers dudit seigneur, coupés sur les attiques de la corniche du toit, fut admiré d'un chacun. C'est alors qu'on commença à juger du bon goût italien ou de l'antique contre le gothique, dont le palais étoit bâti ; c'est alors qu'on regretta la dépense faite pour icelui, et c'est depuis que l'on doit compter sur les progrès de cette belle science produite par un enfant de Liège qui a eu toutes les qualités d'un savant homme duquel j'ai entrepris l'éloge » (60).

C'était un hôtel considérable qui au dire de l'auteur anonyme d'un manuscrit du XVIIe siècle cité par le baron de Villenfagne, « était la plus grande maison que l'on ait veiie à Liège ».

Cet immeuble fut démoli en 1828.

Une lithographie de Feillet intitulée « Vue du palais à Liège » (61) montre à l'avant-plan une partie de cette demeure due à Lombard et qui devint dans la suite l'Hôtel du Pavillon anglais. La gravure permet de se figurer ce qu'était une travée de la façade. Au rez-de-chaussée, la fenêtre

(59) D'après Jean Yernaux. Bull. Institut archéologique liégeois. T. 72, 1957-58, pp. 321-323. La construction daterait de 1540 d'après Th. Gobert ; de 1548 selon Mme Crick-Kuntziger et Aug. Schoy et Louis Abry.

(60) Louis Abry. Les hommes illustres de la nation liégeoise. Publication des bibliophies liégeois, 1867.

(61) A. Delvaux de Fenffe. Liège. Quelques transformations. Visages du Passé. Planche XXIX.

couronnée par un arc de décharge était encadrée par un ordre corinthien ; à l'étage, la fenêtre terminée par un fronton apparaissait dans un ordre composite. La corniche avait son bandeau-larmier supporté par une série de consoles.

L'HÔTEL DE LIÉVIN TORRENTIUS ou VAN DER BEKE.

Cet immeuble, connu sous le nom d'ancienne maison Tomson, fut construit, vers 1561, d'après les plans de Lombard ([62]).



5. Hôtel de Liévin Torrentius, à Liège, rue St-Pierre, 15.
Copyright A.C.L., Bruxelles.

Liévin Torrentius, né à Gand en 1525, séjourna pendant douze années en Italie, arriva à Liège en 1557, devint membre du Conseil privé du

(62) JEAN YERNAUX, Lambert Lombard, dans Bull. Institut archéologique liégeois, Tome 72, 1957-58, pp. 327-331.

prince Robert de Berghes, chanoine de Saint-Lambert et de Saint-Pierre, ... et obtint, en 1587, le siège épiscopal d'Anvers.

Torrentius était humaniste et italianiste enthousiaste. Sa résidence liégeoise reçut la visite d'humanistes distingués. L'un de ceux-ci écrivait, en 1584 : « Messire Liévin Torrentius l'a fait construire à ses frais. Dominant la cité de toute part, elle possède les meilleures conditions de salubrité. Tout y est si parfaitement distribué et aménagé que vous y reconnaîtrez l'heureuse main, en architecture, de feu Lambert Lombard, autrefois peintre et philosophe très réputé à Liège. Il en a adapté l'ornementation à chacune de ses parties. Il y est parvenu de telle façon que vous ne trouverez rien de plus agréable et que vous n'aurez pas à constater le défaut d'étendue, malgré l'espace restreint dont l'architecte disposait » ([63]).

Certains attribuent cette appréciation éditée en 1584 au géographe anversois Abraham Ortelius (1527-1598), d'autres à Geropius Becanus.

Un problème se pose pour l'emplacement de cet hôtel. Les auteurs ont proposé à ce sujet des endroits divers. Il semble que l'on peut admettre, comme répondant le mieux à la description susdite, que l'hôtel de Liévin Torrentius serait la maison située sur le territoire claustral de la collégiale Saint-Pierre, dans la rue Saint-Pierre, n° 15, proposition qui a été faite par J. Breuer ([64]), partiellement à cause de sa situation sur le versant de la colline que domine l'église Sainte-Croix, « dominant la cité de toute part » ; condition à laquelle ne répondent pas les endroits envisagés par les autres auteurs et notamment par Jules Helbig ([65]) qui prétendait que l'hôtel de Torrentius était celui qui fut l'hôtel de Soërde Solières, à l'angle de la Haute-Sauvenière et de la place Saint-Michel.

L'immeuble de la rue Saint-Pierre, n°s 15 et 15^{a}, ne présente à la rue qu'une façade d'importance modeste, avec un haut rez-de-chaussée surmonté d'un étage. Elle n'a que trois travées, mais les trumeaux sont très larges, comme cela se présente communément aux constructions d'Italie. Le rez-de-chaussée a un haut soubassement en pierre bleue avec appareil à bossages, autre caractéristique italienne. La baie de la porte du porche conduisant à la cour a été renouvelée à une époque plus récente. L'étage est en maçonnerie de briques avec pierres de sable; une chaîne à bossages en pierre de sable limite les extrémités de l'étage.

La partie la plus intéressante de l'immeuble se trouve à l'arrière. Sur le côté de la cour, regardant sans doute jadis vers un jardin, se développe

(63) Roersch, dans Biographie nationale, Tome XXV, col. 465. Cet auteur prévoit la date de la construction en 1505, tandis que Helbig et Gobert envisagent 1535.
(64) J. Breuer, La maison de Liévin Torrentius, dans Chronique archéologique du pays de Liège, 1928, p. 18.
(65) Jules Helbig, Lambert Lombard, dans Bull. des Commissions royales d'art et d'archéologie, Année 1892.

une aile avec partie centrale et deux avant-corps. Sauf l'introduction d'une nouvelle porte surmontée d'un balcon, de style Louis XIV, les baies et la corniche ont conservé leur aspect originel. La maçonnerie est en briques et pierres de sable. Les fenêtres sont de deux types : les unes à croisée, à quatre jours, les autres à deux jours superposés, à traverse d'imposte. Ces dernières se situent près des extrémités des ailes. Un chambranle mouluré encadre les baies. Leur linteau est surmonté d'une corniche portée à ses extrémités par des consoles qui, regardées de plus près, sont en réalité formées d'une partie supérieure de pilastre comprenant un chapiteau toscan et un morceau de fût. C'est sans doute pour rappeler la base de ces pilastres interrompus que la partie inférieure du chambranle, sur l'épaisseur du seuil, forme une crossette proéminente.

La corniche dominant les baies est elle-même surmontée d'une archivolte surbaissée formant arc de décharge et qui est accolée de deux sortes d'acrotères se situant à l'aplomb des consoles sous corniche.

La corniche terminant les façades est en pierre de sable. Son larmier est supporté par une série de consoles dont la forme rappelle celle des consoles sous corniche des fenêtres, c'est-à-dire la forme d'un tête de petit pilastre tronqué.

Ajoutons encore que les fenêtres de l'étage de la façade à rue ont le même type que celles qui viennent d'être décrites ; toutefois la modénature est absente et les croisées en pierre qui existaient jadis ont été enlevées.

L'HÔTEL DE SOËR DE SOLIÈRES.

Cet important immeuble forme l'angle supérieur de la place Saint-Michel et de la Haute-Sauvenière.

Jules Helbig dans la « Biographie nationale » écrivait que la tradition attribue cette maison à Lombard ([66]).

Alfred Micha prétend de son côté « qu'il n'est point douteux que cette construction est de beaucoup postérieure à Lambert Lombard » ([67]).

Je ne suis pas d'accord avec ce dernier auteur. Je pense au contraire qu'il y a lieu de considérer certains détails de cet immeuble comme étant à rapprocher de ceux de l'hôtel de Liévin Torrentius ; ainsi les motifs du

(66) Biographie nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Tome XII, 1892-93. C'est ce que prétendait aussi Aug. Schoy. Histoire de l'influence italienne dans l'architecture des Pays-Bas, 1873, p. 151.

(67) Alfred Micha. Les peintres célèbres de l'ancien pays de Liège, 1911, p. 48.

dessus des fenêtres de l'hôtel de Soër font penser au couronnement des linteaux de la rue Saint-Pierre, formés d'un arc de décharge surbaissé accolé de deux sortes d'acrotères. Ces deux œuvres peuvent être contemporaines et attribuées au même architecte.



6. Hôtel de Soër-de Solières. Place St-Michel, 14, à Liège. Vue vers la cour.
Copyright A.C.L., Bruxelles.

L'immeuble comprend principalement deux corps de bâtiments à étage se disposant en équerre, l'un au long de la Haute-Sauvenière, l'autre au fond de la cour. Celle-ci est bordée vers la place Saint-Michel par un mur de clôture avec entrée charretière qui a été modifiée en 1828 par raison d'un changement d'alignement.

D'autre part le rez-de-chaussée vers la rue a été complètement transformé en 1920 pour être aménagé en vue d'une destination commerciale.

On peut néanmoins encore se faire une idée de ce que fut l'aspect de cet imposant immeuble, avec sa tour carrée occupant l'angle de la cour, à la rencontre des deux ailes de bâtiments.

L'étage a conservé son visage original, avec ses fenêtres et sa corniche.

La maçonnerie des étages est en briques et pierre de sable.

Dans la façade au long de la rue, les six fenêtres alignées sont encadrées d'un chambranle mouluré et accolées chacune de deux colonnes engagées d'ordre dorique romain, à fût cannelé, reposant sur de grandes consoles s'amortissant sur des mascarons ou des muffles de lion. Les deux colonnes en question portent un entablement avec frise à six triglyphes. La corniche de cet entablement porte un motif terminal ; au lieu de lui donner la forme usuelle d'un fronton, l'architecte en a fait un motif à silhouette fantaisiste rappelant davantage des sortes d'acrotères et qui dissimulent l'arc de décharge en briques. Sous les seuils sont insérés des cartouches rectangulaires en pierre.



7. Hôtel de Soër-de Solières, Place St-Michel, 14, à Liège. Détail de façade.

Copyright A.C.L., Bruxelles.

LA DEMEURE DE LAMBERT LOMBARD.

Divers auteurs ont cru connaître l'immeuble que l'artiste se serait fait bâtir afin de lui servir d'habitation. Il y a loin d'y avoir unanimité à ce sujet.

M. Dewez, dans son « Histoire du pays de Liège » (Bruxelles, 1822, 2 volumes) prétend ceci :

« Sa maison, qui subsiste encore et qui fait le coin de la rue qui conduisait à l'église Saint-Pierre, actuellement démolie, a été bâtie en 1548 sur son plan et sous sa direction. Elle passait dans le temps pour la plus belle de Liège, et aujourd'hui même encore, on en admire la façade, quand on se reporte au tems où elle a été construite ».

L'auteur semble désigner l'hôtel de Wijngaerde, qui existait encore en 1822, au moment de la publication de son livre, et fut démoli en 1829.

On a également cru que l'artiste aurait fait construire pour son usage personnel l'important immeuble situé au coin de la Haute-Sauvenière et de la place Saint-Michel (Hôtel de Soër-de Solières) ([68]).

Mais il semble bien qu'il faut rejeter ces hypothèses. Il est plus que probable que Lombard résida toujours au quartier d'Avroy, sur la rive gauche de la Meuse, où il naquit et où il est sans doute décédé.

8. UNE ATTRIBUTION FAUTIVE.

Un autel de Saint-André, situé actuellement au fond de l'un des collatéraux de l'église Saint-Jacques, à Liège, a été attribué à Lambert Lombard, par Auguste Schoy ([69]). Cet auteur s'étonne de ce que Lombard ait utilisé, dans la première moitié du XVIe siècle, des particularités qui furent d'emploi courant plus tard.

Cet autel fit partie jadis d'un jubé établi à la limite du chœur. Ce jubé fut édifié sur ordre de l'abbé Martin Fanchon (1594-1611) en l'an 1602 ([70]), et ne peut par conséquent avoir été l'œuvre de Lambert Lombard, puisqu'il fut édifié près d'un demi-siècle après le décès de celui-ci.

(68) Alfred Micha. Lambert Lombard. 1911, p. 48.
(69) Aug. Schoy. Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas. 1877.
(70) J.C. Delsaux. L'église Saint-Jacques, à Liège. 1845.
Louis Hendrix. L'église Saint-Jacques, à Liège. 1928, pp. 54-56.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

Page

1. Portrait de Lambert Lombard, par l'artiste. Au Musée de l'Art wallon, à Liège . 11
2. Volet du retable de Saint-Denis, à Liège. Peinture de Lambert Lombard . . . 15
3. Frontispice du portail de l'église Saint-Jacques, à Liège. Lambert Lombard, Architecte 29
4. Planche f° 21 de l'« Architecture », par Jan Vredeman de Vries. 1577 33
5. Hôtel de Liévin Torrentius, à Liège, 15, rue Saint-Pierre 43
6. Hôtel de Soër-de Solières, à Liège, place Saint-Michel, 14. Façades de la cour . 46
7. Hôtel de Soër-de Solières, à Liège, place Saint-Michel, 14. Détail de façade . . 47

TABLE DES MATIÈRES.

Page

1. Introduction 7
2. Notice biographique 7
3. Renommée de Lambert Lombard comme architecte 13
4. L'architecture à Liège au XVIe siècle 19
5. Caractères de l'architecture de Lambert Lombard 23
6. Le frontispice du portail de l'église Saint-Jacques, à Liège 28
7. Autres œuvres de Lambert Lombard 42
   - L'hôtel de Winand de Wijngaerde 42
   - L'hôtel de Liévin Torrentius 43
   - L'hôtel de Soër-de Solières 45
   - La demeure de Lambert Lombard 48
8. Une attribution fautive 48

   Table des Illustrations 49

   Table des Matières 49

ROBERT DIDIER

CHRIST ATTENDANT LA MORT AU CALVAIRE ET PIETA, DEUX SCULPTURES ANVERSOISES CONSERVÉES À BINCHE

PROBLÈMES DE DATATION ET D'ICONOGRAPHIE

La sculpture des anciens Pays-Bas méridionaux a connu, à la fin du moyen âge, un succès tel que les ateliers eurent tendance à organiser leurs créations en fonction d'un système de production susceptible de satisfaire les demandes mais impliquant, par contre, un travail de série (1). Pareille organisation devait avoir pour conséquences, d'une part la répétition des thèmes et des formules à partir de prototypes, qui ne nous sont pas toujours connus, et d'autre part une certaine médiocrité au point de vue esthétique quand l'évolution eut atteint son terme au second quart du XVIe siècle. Un mouvement similaire pourrait d'ailleurs être noté également en ce qui concerne la peinture des Primitifs flamands. Mais avant d'aboutir à ce stade, les ateliers de sculpture des anciens Pays-Bas méridionaux réalisèrent des œuvres d'une très grande qualité, comme en témoigne le Christ dont il sera question dans le présent article. Cette qualité justifie le succès et le rayonnement de ces ateliers dont les œuvres sont parfois, au point de vue esthétique, comparables aux meilleurs tableaux des Primitifs flamands. Mais il faut bien constater que, de la production de ces ateliers de sculpture, nous n'avons encore qu'une connaissance assez limitée et parcellaire. Cela est dû, en partie, au fait que les recherches se concentrent habituellement sur les œuvres des Primitifs flamands, que les chercheurs n'ont à leur disposition aucun important recueil de planches, qu'un inventaire d'une certaine ampleur n'a pas encore été publié (2). Partant, il est malaisé, non seulement de procéder à d'utiles groupements d'œuvres, mais également d'avoir une vue d'ensemble de cette production qui, pourtant, connut une extraordinaire expansion puisqu'on en retrouve des manifestations dans de nombreux pays d'Europe (3).

Si l'on excepte l'ouvrage de M. Devigne et les articles de D. Roggen sur la sculpture de la fin du moyen âge, il faut bien constater que très peu

(1) Nous avons consacré au Christ de Binche une note publiée récemment sous le titre de : *Un Christ anversois assis au Calvaire conservé à Binche*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, VI, 1963, p. 179-182, à laquelle nous renvoyons pour les indications relatives au traitement de conservation de l'œuvre.

(2) On peut noter différentes tentatives dans ce domaine mais elles sont assez contestables. En fait, le seul inventaire valable est celui de H. Reiners, *Die Kunstdenkmaler von Eupen-Malmédy*, Dusseldorf, (1935). Quant aux inventaires spécialisés, ils sont souvent d'une valeur relative mais sont néanmoins très utiles. Les seuls faisant exception et preuve d'une véritable rigueur sont le *Corpus des Primitifs flamands* et le travail de L. Tollenaere sur la sculpture romane en pierre dans l'ancien diocèse de Liège.

(3) Les données du problème de cette expansion sont brièvement esquissées dans notre article *Expansion artistique et relations économiques des Pays-Bas méridionaux au moyen âge*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, IV, 1961, p. 57-75 auquel nous nous permettons de renvoyer le lecteur pour la bibliographie relative à ce sujet.

a été fait pour démentir la réflexion que fit, à la fin du siècle dernier, L. Courajod, dans ses célèbres « *Leçons du Louvre* » : « *C'est peut-être en Belgique que l'histoire de la sculpture flamande est la plus inconnue* » (4). Quant à la phrase de J. Baum « *Die Geschichte der Niederländischen Bildnerkunst des 15. und 16. Jahrhunderts ist noch nicht geschrieben* », si elle date de 1929, elle n'en reste pas moins d'actualité (5). C'est ainsi que, pour le XVe siècle, on a toujours tendance à situer toutes les sculptures « *vers 1500* », véritable fourre-tout chronologique et solution de facilité dont maints auteurs se contentent comme si cette date, par un phénomène de génération spontanée, avait suscité une production artistique d'une rare intensité et qui n'aurait été annoncée ou préparée par aucune œuvre. Certes, les points de repère chronologique font souvent défaut, mais il n'en reste pas moins vrai que l'on n'a guère tenté de procéder à des groupements d'œuvres et que, dans bien des cas, l'on se base toujours sur les appréciations et les jugements remontant aux premières synthèses, dépassées mais non encore remplacées, de E. Marchal et de J. Destrée (6). En outre, à force de toujours situer les œuvres « *vers 1500* », on en arrive à ne même plus songer que les œuvres ont pu être réalisées avant cette date et qu'il conviendrait de revoir toute la chronologie de la sculpture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle (7).

Il a été souvent dit et écrit que la sculpture anversoise des XVe et XVIe siècles était fréquemment entachée d'un manque de qualités plastiques dû, en partie, au caractère quelque peu industriel de la production artistique de cette ville. Cette constatation, partiellement fondée, s'est même parfois transformée en critère pour différencier les principaux ateliers brabançons de sculpture : Bruxelles aurait, en quelque sorte, le monopole des chefs d'œuvre tandis que les œuvres de seconde zone, et présentant tous les caractères d'une production de série, seraient à attribuer aux ateliers anversois, Malines s'étant spécialisé dans le genre

(4) L. Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre (1887-1896)*, II. *Origines de la Renaissance*, publiées par H. Lemonnier et A. Michel, Paris, 1901, p. 209. Une constatation similaire a été faite dernièrement par R. Journet, *Deux retables du quinzième siècle à Ternant (Nièvre)*, dans *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, vol. 49, (*Archéologie*, 14), 1963, p. 5-6. En fait, l'apport des historiens d'art étrangers, en ce qui concerne la sculpture des anciens Pays-Bas méridionaux à la fin du moyen âge, apparaît comme le plus important. Qu'il suffise de songer aux travaux de L. Courajod, R. Koechlin, P. Vitry, Gr. Ring, R. Hamann, J. Baum, G. Troescher.

(5) J. Baum, *Vesperbild aus dem Kreise Rogiers van der Weyden*, dans *Pantheon*, IV, 1929, p. 563.

(6) J. Destrée, *Etude sur la sculpture brabançonne au moyen âge*, Bruxelles, 1894 ; E. Marchal, *La Sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, Bruxelles, 1895.

(7) Il convient de noter, qu'en ce qui concerne la sculpture des anciens Pays-Bas méridionaux, les historiens d'art allemands n'adoptent guère, et à juste titre nous semble-t-il, la seule date « *vers 1500* ». Un essai d'échapper à cette chronologie traditionnelle a été tenté récemment par N. Verhaegen, *The Arenberg « Lamentation », in The Detroit Institute of Arts*, dans *The Art Quarterly*, XXV, 1962, p. 295-312.



FIG. 1. Binche, chapelle St-André du vieux cimetière, *Christ assis au Calvaire*, chêne, 155 cm. Atelier anversois, 1470-1480.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

« gracieux » de statuettes présentant toutes le même visage de poupée (8). Mais ce critère, non dépourvu d'une certaine valeur indicative, ne peut cependant pas donner entière satisfaction, notamment parce qu'il ne tient pas compte de certaines lois de la production artistique (9). De plus, il est certaines sculptures qui, par leur qualité, comme c'est le cas pour le Christ de Binche, paraissent contredire ces constatations. Par contre, il est d'autres arguments ayant une valeur irréfutable et qui doivent permettre, sauf dans des cas exceptionnels, d'attribuer à l'un ou l'autre des trois grands centres brabançons de très nombreuses œuvres : le « *maillet* » pour Bruxelles (10), la « *main* » pour Anvers (11), les « *trois pals* » des armoiries de la ville pour Malines (12). Ces marques, empreintes au fer froid, étaient prescrites par les règlements du métier des quatre couronnés dont dépendaient les sculpteurs (13).

Si de nombreux retables portant la marque anversoise de la main ont déjà été signalés (14), rares sont les grandes sculptures isolées présentant cette marque. A notre connaissance, une seule d'entre elles a été publiée : il s'agit d'un *Christ assis au Calvaire et attendant la mort* (fig. 5). Cette œuvre, conservée à la cathédrale de Burgos, fait davantage songer, par son style, aux ateliers allemands de la seconde moitié du XVe siècle qu'à ceux d'Anvers dont cette statue reflète peut-être une tendance encore inconnue parce que les œuvres qui en dépendent sont rares ou non encore identifiées comme étant anversoises par suite de leur trop grande simili-

(8) On trouvera un inventaire de ces statuettes malinoises dans W. Godenne, *Préliminaires à l'inventaire général des statuettes d'origine malinoise présumées des XVe et XVIe siècles*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, LXI, 1957, p. 47-127 ; LXII, 1958, p. 51-80 ; LXIII, 1959, p. 30-54 ; LXIV, 1960, p. 108-129 ; LXVI, 1962, p. 68-147.

(9) Voir sur ce problème C. Lacq, *L'Art et la vie sociale, (Encyclopédie scientifique, Bibliothèque de sociologie)*, Paris, 1921 et W. Deonna, *Art et société. Les groupes sociaux et l'art*, dans *Revue internationale de sociologie*, XXXV, 1927, p. 231-268.

(10) J. Destrée, *op. cit.*, p. 131-137.

(11) J.B. Van der Straelen, *Jaerboek der vermaerde en kunstrijke gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen* [...], Anvers, 1855, p. 15 ; J. Destrée, *op. cit.*, p. 132-133 ; J. de Bosschere, *La Sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles, (Collection des grands artistes des Pays-Bas)*, Bruxelles, 1909, p. 54-55.

(12) G. Van Doorslaer, *Marques de sculpteurs et de polychromeurs malinois*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1933, p. 159-176.

(13) Sur le métier des quatre couronnés et cette dénomination, voir C. Van Cauwenberghs, *La Corporation des quatre couronnés d'Anvers* [...], Anvers, 1889; A. De Ceuleneer, *Les quatre saints couronnés*, dans *Bulletin des métiers d'art*, 1906, p. 41-49 ; P. Du Colombier, *Les quatre couronnés, patrons des tailleurs de pierre*, dans *Revue des arts*, 1952, p. 209-213.

(14) On trouvera un inventaire sommaire de ces œuvres dans J. de Borchgrave d'Altena, *Notes pour servir à l'étude des retables anversois*, dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1957, p. 2-114 ; 1958, p. 2-54.

tude avec la plastique allemande ([15]). La rareté de ces grandes sculptures à la marque de la main pourrait s'expliquer sans doute par l'article 19 des statuts de 1470 et d'après lequel l'obligation de garantir la nature du bois — chêne ou noyer — et sa qualité ne viserait que les retables et les sculptures de petites dimensions ([16]). Mais la présence de la marque sur des œuvres de grandes dimensions dont il ne semble pas qu'elles proviennent de retables ([17]) permet de penser que le besoin de faire garantir les qualités matérielles des œuvres de ce type s'est également fait sentir, même si le texte des statuts ne le précise pas. La rareté de ces grandes sculptures portant les empreintes de la « main » anversoise confère par conséquent une particulière importance à un autre *Christ assis au Calvaire* conservé en la chapelle Saint-André du vieux cimetière, à Binche (fig. 1-5) ([18]). En effet, cette sculpture en chêne, haute de 155 cm, porte également la marque anversoise. Elle est, en outre, tout comme l'œuvre conservée à Burgos, d'une qualité dépassant le niveau artistique habituellement attribué à la production anversoise. De plus, ces marques n'ont jamais été signalées, ni l'attribution à un atelier anversois proposée ([19]).

(15) Sur cette œuvre, dont le bénéfice de la découverte revient à Monsieur le chanoine J. Steppe, professeur à l'Université de Louvain, voir *Herdenkinstentoonstelling Paus Adrianus VI. Gedenkboek catalogus. Utrecht, Centraal Museum, 28 september 15 november 1959. Leuven, Stadhuis, 25 november 20 december*, (Utrecht), 1959, p. 156, n° 221. Le caractère « germanique » de cette sculpture pourrait s'expliquer aussi par le fait que celle-ci serait l'œuvre d'un artiste allemand travaillant à Anvers. Nous avons également rencontré l'empreinte de la main, mais suivie de « VI » sur une grande statue de saint Jean Baptiste en la chapelle St-Jean Baptiste de l'église St-Sauveur de Valladolid (Espagne). Cette statue fait cependant partie d'un retable anversois — non signalé par J. de Borchgrave d'Altena dans son inventaire — dont on trouvera une reproduction dans G. Nieto, *Valladolid, (Guia artisticas de Espana)*, Barcelone (1954), p. 56.

(16) J.B. Van der Straelen, *op. cit.*, p. 15.

(17) Parmi les raisons que l'on peut invoquer en faveur de cette hypothèse, il y a les dimensions de ces œuvres ne correspondant pas au gabarit habituel des retables (la statue de Valladolid occupe cependant la niche centrale) et le fait que ce type de Christ, étant une « image » de dévotion particulièrement répandue, se présente la plupart du temps isolée.

(18) Sur cette chapelle, voir E. Derbaix, *Les Monuments de la ville de Binche*, dans *Binche*, extrait des *Annales du 27e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, 1928*, Mons-Frameries, 1928, p. 25-30. Dans cette chapelle sont notamment conservés une petite statue d'un *Ecce Homo* et les fragments d'une *Mise au tombeau* à laquelle nous avons consacré une étude qui paraîtra prochainement.

(19) La marque, présentant deux mains empreintes sur un pli de la tunique du côté gauche, a été découverte lors du traitement de conservation dont l'œuvre a fait l'objet en 1962 à l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles. De l'ancienne polychromie, il ne subsiste pratiquement plus aucune trace. Le Christ de Binche a déjà été signalé par J. de Borchgrave d'Altena, *Les Sculptures de la chapelle de l'ancien cimetière de Binche*, dans *Annales du 27e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Mons, 1928, Binche*, Mons-Frameries, 1928, p. 2 ; Idem, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture du Hainaut, ibid.*, p. 5 ; Idem, *La Passion du Christ dans la sculpture en Belgique du XIe au XVIe siècle*, Paris-Bruxelles, (1946), p. 38. Le même auteur mentionne également cette œuvre dans plusieurs autres de ces publications, toutefois, il ne parle pas de la marque et ne propose ni date, ni attribution à un centre ou à un atelier. L'œuvre a été exposée à Tournai en 1949 (*Exposition des arts religieux, Tournai, 1949*, [s.l., s.d.], p. 21, n° 6).



FIG. 2. Binche, chapelle St-André du vieux cimetière, *Christ assis au Calvaire*, profils.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Couronné d'épines, ceint uniquement du perizonium, les mains liées, le Christ de Binche est représenté assis sur un tertre de rochers — l'évan-

gile de Nicodème précisant que le Golgotha était « pavé de pierres » (20) — partiellement recouvert par une tunique et dans lequel une tête de mort se trouve encastrée du côté gauche. Bien que souvent mal interprété (21), le sujet iconographique est suffisamment connu : il s'agit du Christ assis au Calvaire et attendant d'être cloué sur la croix (22), type de Christ souvent appelé aussi « *Christ de pitié* » (23) et parfois, en Belgique et en Picardie, « *Bon Dieu de Gembloux* », « *Bon Dieu de Giblot* », « *Dieu de Gibet* », « *Dieu Gyblou* » (24). En effet, la présence d'une tête de mort ne laisse aucun doute quant à la localisation : le crâne visible à gauche indique que le Christ se trouve bien sur le Golgotha, c'est-à-dire au « *lieu du crâne* » (25).

Le thème du Christ assis au Calvaire et attendant la mort a connu une très grande vogue à la fin du XVe et au début du XVIe siècle (26).

(20) Voir G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1916, p. 580. C'est peut-être cette précision qui explique que, dans ce thème, le Christ est toujours assis, dans la plupart des cas sur un tertre de rochers, tertre de forme variable et ressemblant parfois à un banc de pierre. Notons cependant qu'il arrive aussi que le Christ soit assis sur la croix.

(21) Ce type de Christ est, en effet, souvent confondu avec l'*Ecce Homo* (voir E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, 4e éd., Paris, 1931, p. 94), avec le *Christ aux outrages* ou encore avec le Christ assis et attendant la flagellation. Sur ce dernier type, voir P. Bautier, *Christus aan den Schandpaal door Mabuse en zijn verschillende exemplaren*, dans *Onze Kunst*, XX-XXI, 1922-1923, p. 115-121.

(22) Sur ce thème iconographique, voir E. Mâle, *op. cit.*, p. 94-95 ; M. Devigne, *Le Bon Dieu de Pitié*, dans *Le Flambeau*, VIII, 1925, p. 445-454 ; A.E. Rienties, *De Rust van Christus op Calvarie. Een bijdrage tot de iconographie der Passie*, dans *Het Gildeboek*, IX, 1926, p. 105-111 ; W.H. Beuken, *Passietonelen en Middeleeuwse volksdevoties*, dans *Bundel opstellen van oud-leerlingen aangeboden aan Prof. C. G. N. De Vooys* [...], Groningen, 1940, p. 9-19 ; G. von der Osten, *Christus im Elend (Christus in der Rast) und Herrgottsrahbild*, dans *Reallexikon zur Deutsche Kunstgeschichte*, Stuttgart, t. III, 1954, col. 644-658 ; J.J.M. Timmers, *Symboliek en iconographie der Christelijke kunst*, Roermond-Maaseik, 1947, p. 253-256 ; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, *Iconographie de la Bible*, 2, Paris, 1957, p. 469-470 ; E. Legros, *Le Nom des Pietà et Christ de Pitié en Wallonie*, dans *La Vie wallonne*, XXXIV, 1960, p. 127-150.

(23) Cette dénomination résulte d'une confusion avec les thèmes de l'*Ecce Homo* et du *Christ aux outrages*. Cette confusion se rencontre déjà dès la fin du XVe siècle, ainsi qu'on peut le noter dans une xylographie allemande de cette époque, représentant le Christ assis au Calvaire et attendant la mort mais portant l'inscription : « *Ecce Homo* ». Voir P.A. Lemoisne, *Les Xylographies du XIVe et du XVe siècle au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris-Bruxelles, t. II, 1930, p. 134, pl. CXXVI. Une certaine similitude d'attitudes pourrait également faire confondre le Christ assis au Calvaire et le Christ également couronné d'épines mais assis sur un fragment de colonne (voir sur ce type P. Bautier, *op. cit.*).

(24) Voir J. Dewert, *Le Bon Dieu de Gembloux*, dans *Le Folklore brabançon*, 1923, p. 212-218.

(25) Matthieu, XXVII, 33 ; Marc, XV, 22 ; Luc, XXIII, 33 ; Jean, XIX, 17. Il arrive que le Golgotha soit aussi évoqué par un squelette entier qui, d'après saint Jérôme, serait celui d'Adam. Voir J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus*, Anvers, 1617, p. 408 et E. Wickersheimer, *Squelettes et décharnés dans l'iconographie strasbourgeoise du moyen âge*, dans *Archives internationales d'histoire des sciences*, nouv. série d'*Archeion*, t. XXVIII, 1949, p. 907. Dans certains cas, le Golgotha présente non seulement des ossements humains mais aussi d'animaux, voir par exemple la gravure du *Calvaire* du Maître allemand HAW, 1482, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

(26) Le sujet se rencontre encore jusqu'au XVIIIe siècle mais avec une moindre fréquence semble-t-il.



FIG. 3. Binche, chapelle St-André du vieux cimetière, *Christ assis au Calvaire*, dos.

(Copyright A. C. L., Bruxelles)

particulièrement dans les anciens Pays-Bas méridionaux (27) et en Allemagne (28), mais aussi en France et notamment en Champagne (29). Parmi les Christ de ce type encore conservés en Belgique, une place de choix doit être accordée à ceux de Bouvignes (fig. 7), des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles (fig. 9) et de l'église Saint-Jacques de Louvain (fig. 8). Ce thème, par sa densité dramatique, correspond naturellement aux préoccupations mystiques de l'époque (30) visant à montrer aux fidèles, de la manière la plus concrète possible, toutes les souffrances du Christ. Celles-ci, dans cette scène, sont évoquées en une synthèse et en un raccourci d'une telle puissance que les imaginations s'en trouvaient sensibilisées et emportées en des méditations et des extases transformant, en quelque sorte, le fidèle en « homme des douleurs » à l'image du Christ auquel un Henri Suso s'identifiera lorsqu'en une nuit, qui pourrait faire songer à la nuit du *Mémorial* pascalien, il revécut la Passion en son couvent de Constance (31). La scène historique du Christ assis au Calvaire et attendant d'être cloué sur la croix se mua très vite en image de dévotion, ce qui explique sans doute le fait que le Christ a été « abstrait » du contexte scénographique et qu'il est généralement représenté isolé. Cette mutation, expliquant aussi les confusions iconographiques qui en résultèrent, ne fut pas sans contribuer, semble-t-il, à la vogue du thème et

(27) Les Archives centrales iconographiques d'art national de l'Institut royal du Patrimoine artistique, à Bruxelles, ont répertorié plus d'une centaine de Christ de ce type encore conservés en Belgique. Ils sont généralement en bois et plus rarement en pierre. Parmi ces derniers, citons les Christ de Mons (Ste-Waudru), de Soignies (St-Vincent), de Chièvres, de Givry, de Péronnes-lez-Binche, de Louvain (Halles universitaires, musée), etc. Ce type de Christ se rencontre aussi dans les actuels Pays-Bas, voir A.E. Rijnties, *op. cit.* et D.P.R.A. Bouvy, *Middeleeuwsche beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden*. Amsterdam, 1947, p. 150-157. Le thème du Christ assis au Calvaire se voit plus rarement en peinture. Voir par exemple le triptyque de Jean Bellegambe à la cathédrale d'Arras, le retable de la Passion de C. Engelbrechtz, au Musée de la ville de Leyden, un tableau de l'école de ce maître au Musée des beaux-arts d'Anvers, un tableau de l'église St-Martin à Ypres.

(28) Voir G. von der Osten, *op. cit.* : Idem, *Christus im Elend, ein Niederdeutsches Andachtsbild*, dans *Westfalen*, 30, 1952, p. 185-198.

(29) Citons entre autres ceux de Troyes (St-Nizier), Saint-Phal (St-Phal), Rigny-le-Ferron (St-Martin), Reims (St-Remy). On en trouve aussi en Picardie, par exemple à Guerbigny (St-Pierre). C'est d'ailleurs un des rares Christ assis au Calvaire qui soit bien daté (1475), voir H. Zaluska, *Les Ateliers picards de sculpture à la fin du moyen âge*. Paris, 1954, p. 84-86. L'auteur y reconnaît « l'action de l'école brabançonne », fait intéressant à noter pour cette date car la sculpture, d'exécution locale, se trouvant en Belgique, serait datée du début du XVIe siècle, suivant la chronologie habituelle. Un autre Christ du Musée archiépiscopal d'Utrecht paraît pouvoir être daté de 1490, voir A.E. Rijnties, *op. cit.*, p. 109. Ce type de Christ se rencontre aussi dans les Ardennes françaises comme à Mont-devant-Sassey et à Marville.

(30) A. Pfleger, *Deutsche Mystik und Deutsche Kunst*, (*Studien zur Deutsche Kunstgeschichte*, 21), Strasbourg, 1899, p. 162-164 ; F. Vernet, *La Spiritualité médiévale*, (*Bibliothèque catholique des sciences religieuses*), [s.l.], (1929), p. 85 ; J.A. Bizet, *Mystiques allemands du XIVe siècle. Eckhart-Suso-Tauler. Choix de textes. Introduction et notes*, (*Bibliothèque de philologie germanique*, XIX), [s.l.], (1957), p. 82-85.

(31) Voir *Le Bienheureux Henri Suso. Textes et études, œuvres traduites* par J. Ancelet-Hustache, (*Les Maîtres de la spiritualité chrétienne*). Paris, (1943), p. 175-179.



FIG. 4. Binche, chapelle St-André du vieux cimetière, *Christ assis au Calvaire*, tête.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

à l'étonnante multiplication de ce type de Christ dont l'aire de diffusion paraît devoir se situer surtout dans les anciens Pays-Bas, en Allemagne, dans les pays baltes mais aussi en France ([32]) et en Espagne.

Quant à l'interprétation iconographique de la sculpture binchoise, elle est assez orthodoxe : le type du Christ tourné vers la gauche (fig. 1, 6) étant apparemment aussi fréquent que celui tourné vers la droite (fig. 7, 8, 9), la tunique recouvrant partiellement un tertre de rochers paraît être un élément habituel ([33]). Si, obligatoirement, sauf dans l'attitude du Christ pensif plus rare dans les anciens Pays-Bas méridionaux, les mains sont toujours liées de l'une ou l'autre manière, c'est moins souvent le cas pour les pieds (fig. 7, 9) ([34]). On peut noter que les deux Christ dont on sait avec certitude qu'ils sont anversois, c'est-à-dire ceux de Binche et de Burgos, n'ont pas les pieds liés. Mais il serait hasardeux de voir dans cette coïncidence une caractéristique propre aux ateliers anversois. Par contre, tout à fait inhabituelle est la position de la tête de mort encastrée à mi-hauteur du côté gauche (fig. 1). Celle-ci, en effet, se trouve généralement au bas du tertre du côté droit (fig. 7, 8, 9), très rarement dans la même situation qu'à Binche ([35]) ou au bas du tertre du côté gauche ([36]). En ce qui concerne encore la tête de mort, signalons aussi deux autres dispositions inhabituelles : la tête de mort sous le pied droit du Christ (Courtrai, église Saint-Martin) ou au milieu, entre les pieds (Turnhout, église Saint-Pierre). La présence de deux têtes de mort, comme à Burgos (fig. 6), à Mons (église Saint-Nicolas en Havré) ou dans un petit Christ du béguinage Sainte-Catherine à Malines, est rarissime. Un autre détail mérite aussi d'être signalé, car s'il ne se rencontre pas très fréquemment, il n'en témoigne pas moins du souci d'évoquer les supplices endurés par

(32) Il n'est pas indifférent de noter à ce propos que les régions de la France où l'on rencontre le plus souvent, semble-t-il, ce type de Christ, c'est-à-dire en Champagne et dans le nord de la France, sont justement celles qui furent particulièrement perméables aux influences flamandes et germaniques. Au sujet de ces influences, voir R. Koechlin et J.J. Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle. Etude sur la transition de l'art gothique à l'Italianisme*, Paris, 1900, p. 144-145 ; P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 224-271 ; H. Zanettacci, *op. cit.*, p. 29-54.

(33) Le type de Christ assis sur un tertre de rochers est le plus fréquent. Parfois, le tertre est remplacé par un socle et la tunique fait défaut. C'est le cas, par exemple, à Barvaux (St-Martin), à Ypres (St-Martin). Il arrive aussi que le Christ soit assis sur la croix posée sur le sol tandis que les bourreaux s'affairent à forer les trous dans lesquels seront enfoncés les clous. Ce type se rencontre en peinture et en gravure, plus rarement en sculpture. Le tertre peut être aussi remplacé par un tronc d'arbre décoré de lierre (Christ de Kruibeke).

(34) Outre les deux Christ reproduits et présentant cette caractéristique, signalons aussi ceux de Kerniel, Mons (Ste-Waudru), Soignies (St-Vincent), Louvain (St-Quentin, Couvent des Sœurs Noires), Namur (St-Loup), Barvaux.

(35) Nous avons rencontré cette disposition dans les Christ d'Arlon (St-Donat), Leernes (St-Martin), Louvain (Musée Van der Kelen-Mertens).

(36) Voir les Christ de Soignies (chapelle du vieux cimetière), Malines (Musée diocésain). Pour la France, signalons le Christ de Vénizy (Yonne).

le Christ au cours de sa passion, supplices sur lesquels les mystiques du moyen âge donnèrent mille précisions : c'est la planchette à clous (fig. 8) qui devait blesser les jambes du Christ au cours du portement de croix (37).



FIG. 5. Binche, chapelle St-André du vieux cimetière, *Christ assis au Calvaire*, détail 1 : 1, marques anversoises de la main.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Quant à l'origine iconographique du thème, on a voulu la trouver dans les mystères (38). Mais l'argument utilisé en faveur de cette thèse ressemble étrangement à une pétition de principe. On imagine l'acteur assumant le rôle du Christ assis sur les tréteaux et attendant d'être mis en croix. Partant de cette reconstitution imaginaire, dont certes on ne peut nier le caractère plausible, on affirme que peintres et sculpteurs s'en inspirèrent pour créer le type du Christ assis au Calvaire tel que nous le connaissons. A vrai dire, les textes de la *Passion* d'Arnoul Gréban, de celles de Sémur et d'Auvergne, de la *Passion* « *secundum legem debet mori* », de celle jouée à Mons en 1502 ne permettent pas d'émettre pareille hypothèse sans suppléer aux textes par l'imagination. Quant aux grands mystiques comme saint Anselme, sainte Brigitte de Suède, Bède le Vénérable, Tauler et Henri Suso, le pseudo Bonaventure, Eckhart et Ludolphe de Saxe, qui pourtant eurent une influence considérable sur l'iconographie, rien dans leurs écrits ou dans leurs visions n'évoque ce type de Christ. Néanmoins, il convient de mentionner pour les anciens Pays-Bas du Nord certains textes du prédicateur Johannes Brugman (ca. 1400-

(37) Cet instrument de supplice figurant surtout dans les scènes du portement de croix se voit dans les Christ assis au Calvaire de Soignies (St-Vincent), Anvers (Vleeshuis), Bierges-lez-Wavre, Louvain (St-Jacques, St-Quentin), Wilsele-lez-Louvain). Sur cet instrument, voir R. JOURSET, *op. cit.*, p. 41-43. Outre le crâne et la planchette à clous, on peut trouver également un tibia (Burgos) (fig. 6), un crapaud (Nivelles, Ste-Gertrude), un donateur (Tongres, Ste-Catherine).

(38) E. MALE, *op. cit.*, p. 95 ; L. VAN PUYVELDE, *Schilderkunst en toneelvertooningen op het einde van de middeleeuwen. Een bijdrage tot de kunstgeschiedenis vooral van de Nederlanden*, Gand, 1912, p. 142-143.



Fig. 6. Burgos (Espagne). Cathédrale. *Christ assis au Calvaire*, chêne, 133 cm, polychromie renouvelée. Atelier anversois, début du XVIe siècle.

(*Copyright* A.C.L., Bruxelles)

1473) faisant allusion au Christ assis sur une pierre — *op eenen couden steen, op die harde steen* — au Calvaire (39), scène qui n'est évoquée dans aucun des quatre évangiles (40).

Le sculpteur du Christ de Binche nous présente un homme dont le corps bien musclé ne porte aucun des stigmates qu'on s'attendrait à voir après les supplices du début de la Passion. N'étaient la couronne d'épines, le visage dramatique trahissant, en une éloquence contenue, l'anxiété de l'homme entrevoyant, en une vision intérieure, une somme de douleurs telle qu'aucun être humain n'en aurait encore éprouvée, n'étaient aussi les mains garottées, ce corps non dépourvu d'une certaine élégance ferait songer à celui d'un athlète antique au repos. Le thème est ici l'occasion pour l'artiste de réaliser un nu témoignant d'une excellente connaissance de la musculature et de l'anatomie. Se jouant en outre des difficultés techniques et les surmontant avec une grande aisance sans tomber dans la virtuosité, le sculpteur sait tout aussi bien montrer une main racée, sachant se poser avec distinction, qu'exprimer avec sensibilité dans un noble visage toute une gamme de sentiments nuancés et aussi opposés que peuvent l'être la douleur pathétique et la sérénité, la souffrance pitoyable et la discrétion. Loin de tomber dans le facile travers de présenter un Christ tout sanguinolent, couvert de meurtrissures, « *décharné, dénervé, démusclé, dépulpé* » au point de donner parfois la nausée par un trop grand souci de réalisme, comme ce sera souvent le cas à la fin du moyen âge, le sculpteur respecte la beauté et la dignité du corps humain et particulièrement de celui qui incarna sa divinité en l'homme créé à « *l'image de Dieu* ». Alors que la scène devrait nous montrer un être abattu, écrasé, une loque humaine, l'artiste au contraire magnifie dans cette œuvre l'être humain au point de le situer dans une sorte d'aura où la divinité, devant transcender la souffrance, se perçoit. Et l'on songe à la description que Bède le Vénérable donne du Christ quand, arrivé au Calvaire, celui-ci fut dépouillé de ses vêtements : « *tunc apparuit corpus eius, tam eleganter figuratum* » (41). Toutes ces qualités, dont les moindres ne sont assurément pas la monumentalité et le modelé, confèrent au Christ

(39) A.E. Rienties, *op. cit.*, p. 109. Un texte d'une prière néerlandaise du XVe siècle fait aussi allusion à ce sujet, voir W.H. Beuken, *op. cit.*, p. 17.

(40) « *Imago Christi super petram sedentis quae utcunque frequens est in Ecclesiis, non habet testimonium in scriptura sacra : non dubito tamen quin alicunde & pie & probabiliter sit desumpta* » observe J. Molanus, *op. cit.*, p. 114. La première édition du *De Picturis et imaginibus sacris* date de 1570, on y trouve donc, semble-t-il, la première description du thème du Christ assis au Calvaire et attendant la mort.

(41) Voir *De Meditatione Passionis Christi per septem diei horas libellus*, dans *Venerabilis Bedae anglo saxonis presbyteri opera omnia* [...] publié par J.P. Migne, *Patrologiae* [...], Paris, t. 94, 1850, p. 566. La beauté du corps du Christ est également soulignée par sainte Brigitte. Le Christ était de « *taille moyenne, sans embonpoint, mais osseux et nerveux* [...] *sa barbe était longue d'un travers de main, son front n'était ni proéminent, ni déprimé, mais droit. Son nez était égal* [...], *ses lèvres fines* [...], *sa taille droite* » (*Révélations choisies de sainte Brigitte*, publiées par A. Heuse, Paris-Leipzig-Tournai, 1865, p. 161).

de Binche une place de premier choix dans la sculpture des anciens Pays-Bas méridionaux à la fin du moyen âge et permettent, en outre, de le ranger parmi les plus beaux Christ de ce type encore conservés, tant en Belgique qu'à l'étranger. Cette œuvre et celle de Burgos montrent à suffisance que certains artistes surent échapper aux lois et aux conséquences



FIG. 7. Bouvignes, église St-Lambert. *Christ assis au Calvaire*, chêne, 178 cm. Atelier anversois (?), fin XVe siècle.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

du travail de série et se hisser au niveau d'une remarquable maîtrise reflétant des talents et des personnalités très différentes, susceptibles de s'épanouir et de s'exprimer en des œuvres comme celles-ci.

Quelle date assigner au Christ de Binche ? Le premier règlement anversois connu relatif à la marque de la « main » date de 1470 (12). Ce



FIG. 8. Louvain, église St-Jacques, *Christ assis au Calvaire*, chêne, 112 cm, polychromie renouvelée. Atelier brabançon, fin XVe siècle. *(Copyright A.C.L., Bruxelles)*

(12) J.B. VAN DER STRAELEN, *op. cit.*, p. 15-18 ; J. de BOSSCHERE, *op. cit.*, p. 54-55.

pourrait donc être là un terminus *post quem*. La monumentalité, la discrétion et la simplicité avec lesquelles le sculpteur a traité son sujet incite à penser que l'exécution de l'œuvre pourrait se situer avant 1500 et peu après 1470. Au début du XVIe siècle, les ateliers anversois versent en effet souvent dans un réalisme outrancier où la complication du drapé n'a d'égal que la faiblesse du modelé. Par ailleurs, une première étude comparative ne nous a pas permis de retrouver des œuvres anversoises présentant très nettement les mêmes caractères stylistiques ([43]). Aucune parenté, par exemple, avec le Christ émacié de Burgos, anversois lui aussi (fig. 6) — ces deux œuvres témoignent de la diversité de styles dans un même centre —, alors que pour d'autres Christ assis au Calvaire, on retrouve des détails similaires impliquant la reproduction en série de prototypes sculptés ou de gravures dont s'inspiraient des ateliers ou des centres différents. Caractéristiques à cet égard sont le type de nœud du lien et la disposition identique des mains et des doigts dans les Christ de Bouvignes (fig. 7) ([44]) et de l'église Saint-Jacques à Louvain (fig. 8) ([45]). Source commune à l'origine mais styles dissemblables (on notera aussi une similitude dans la représentation des tendons du cou entre ces deux œuvres et le Christ de Burgos). Par contre, entre le Christ de Louvain (fig. 8) et le Christ conservé aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles (fig. 9) ([46]), on décèle une grande parenté stylistique sans qu'on puisse parler d'une source iconographique commune : même modelé du buste, même rendu de la chevelure et de la barbe, disposition un peu similaire de la draperie et des pieds. Ces deux œuvres pourraient provenir, si pas du même atelier, du moins du même centre brabançon. Mais entre ces œuvres et le Christ de Binche, il est difficile de trouver un lien de parenté

(43) S'il fallait absolument signaler une œuvre offrant une certaine parenté stylistique avec le Christ de Binche, on citerait le saint Job en pierre conservé en l'église de Wezemael et plus tardif.

(44) Sur ce Christ, voir M. Devigne, *La Sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, 1932, p. 137.

(45) Sur cette œuvre, voir le catalogue de l'exposition *Ars sacra antiqua. Stedelijk Museum, Leuven, 1 augustus - 1 november 1962. Tentoonstelling* [...], Louvain, 1962, p. 13-14, n° B/21 et J. Halflants et J. de Kempeneer, *Un édifice monumental en péril. La collégiale Saint Jacques à Louvain*, dans *Mededelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*, III, 1963, p. 132. Pour ces deux auteurs, ce Christ « semble provenir d'un ancien chemin de croix », hypothèse qui nous paraît difficile à admettre sans argument.

(46) Voir à propos de cette sculpture M. Devigne, *op. cit.*, p. 136-137 dont les conclusions ne nous paraissent cependant pas pouvoir être retenues ; J. de Borchgrave d'Altena, *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique, 1re série, Sculptures conservées au pays mosan*, Verviers, 1926, p. 111-113 ; Idem, *Notes au sujet de sculptures en bois*, dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1950, pp. 100-101 (notons que cet auteur ne donne guère de précisions et propose une fois l'attribution au Maître du retable de Lombeek). Le rapprochement entre le Christ de Bruxelles et celui de Louvain a déjà été proposé par Ad. Janssen et Ch. Van Heurck, *Kerkelijke kunstschatten. Een rijk geïllustreerde documentatie en herdenkingsalbum, samengesteld en uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling « Kerkelijke kunst », gehouden te Antwerpen van 16 october tot 15 november 1948*, Anvers, (1949), p. 54.

très précis si ce n'est que toutes, avec cependant des réserves pour le Christ de Burgos, présentent cet « air de famille » propre à la sculpture brabançonne du troisième tiers du XVe siècle, où la composante bruxelloise paraît dominer. Il n'est pas impossible que la sculpture de Binche, anversoise par sa réalisation mais non par son style plus orienté vers Bruxelles, soit à ranger parmi les premières en date de la production

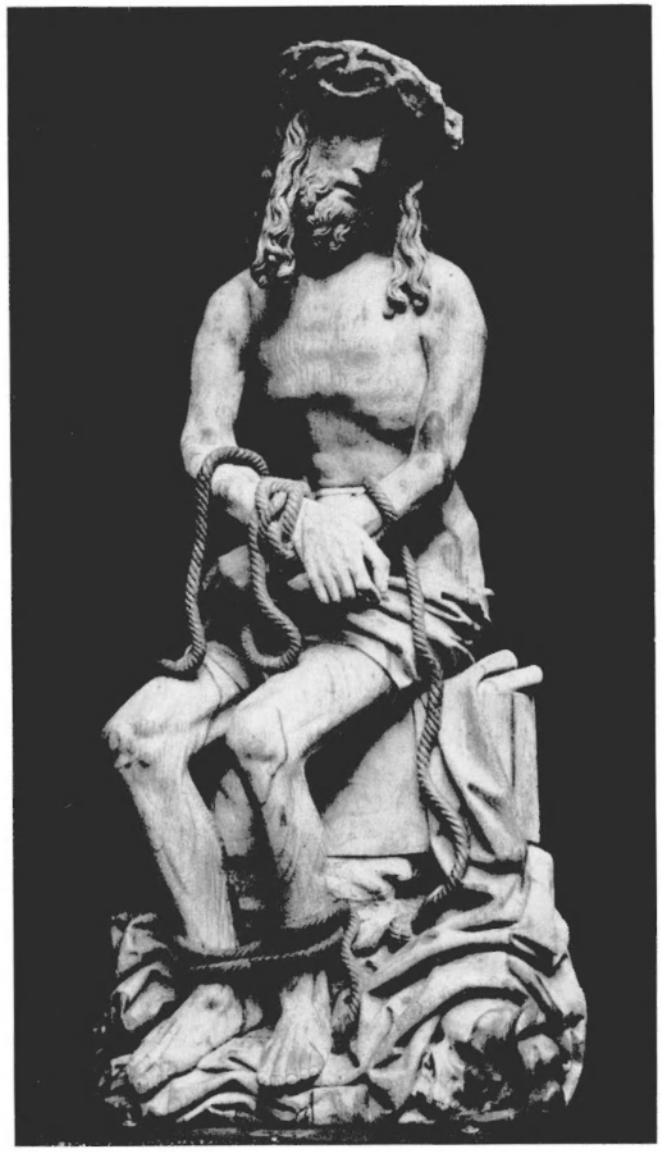


FIG. 9. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, *Christ assis au Calvaire*, chêne, 88 cm. Atelier brabançon, fin XVe siècle.
(Copyright A. C. L., Bruxelles)

anversoise des années 1470-1480 ([17]), c'est-à-dire à un moment où, en Brabant, le style des ateliers bruxellois, ayant atteint sa maturité et un très haut niveau de qualité, influençait les autres centres brabançons au point que la production artistique de ces derniers ne puisse être différenciée avec certitude avant que le style de chacun de ces centres ne se soit vraiment constitué. Mais il faut aussi tenir compte de la proximité de ces centres que ne sépare aucun obstacle naturel, proximité favorisant au mieux les « échanges culturels » entre ces villes tant sur le plan des œuvres que des personnes. Cependant, la présence en Hainaut de cette œuvre anversoise indique aussi que les ateliers bruxellois devaient déjà compter avec la concurrence des ateliers anversois qui, n'en étant pas encore arrivés au stade de la grande production en série, comme ce sera le cas à l'extrême fin du XVe siècle et au cours du siècle suivant, pouvaient créer des œuvres d'une valeur artistique transcendante en reprenant des formules mises au point à Bruxelles.

Aux deux grandes sculptures de Binche et de Burgos qui se distinguent par leur qualité, leur style si différent de celui qui nous est connu pour les ateliers anversois, ainsi que par la marque de la main se rencontrant rarement sur les œuvres de cette dimension, il convient d'en ajouter une troisième, conservée, elle aussi, à Binche, mais en l'église Saint-Ursmer : il s'agit d'une *Pieta* en chêne, mesurant 102 cm de haut (fig. 10). L'œuvre connue, publiée à maintes reprises ([18]), souvent expo-

(17) Comme œuvre anversoise datant à peu près de la même époque, citons le retable de l'église de l'ancien couvent des Augustins à Clausen (Allemagne). Ce retable de la Passion, portant les empreintes de la « main » anversoise, a été commandé vers 1480. On y trouve aussi, ce qui n'est pas fréquent en ce qui concerne les retables sculptés, un Christ assis au Calvaire mais de petites dimensions. Sur cette œuvre, voir E. Wackenroder, *Die Kunstdenkmaler des Kreises Wittlich* [...]. (*Die Kunstdenkmäler des Rheinprovinz* [...], XII, 4). Dusseldorf, (1934), p. 65-67, pl. 3. Il est possible que les petits Christ du même type conservés au Musée diocésain de Malines, par exemple, proviennent également de retables, à moins qu'ils ne soient de simples « images de dévotion ». A propos de ce type de Christ de petites dimensions, signalons particulièrement celui de la collection Marc Lebrun à Silly-Mauvinage puisqu'il porte la marque des « pals » des ateliers malinois, voir *Millénaire de la collegiale de Soignies, Exposition d'art religieux, du 8 juin au 16 septembre 1962*, [s.l.], 1962, n° 85, p. 32.

(18) C. J. Voisin, *La Danse macabre et la fleur de la mort, à la chapelle du cimetière de Binche*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, VIII, 1869, p. 253-254 (cet article a été aussi publié sous le même titre dans *Bulletins de la Société historique et littéraire de Tournai*, XIV, 1870, p. 78-86) ; T. Lejeune, *Histoire de la ville de Binche*, Binche, 1887, p. 309 ; E. Durbain, *Les Monuments de la ville de Binche* ..., p. 27 attribue la sculpture au XVIe siècle sans autre précision ; J. de Borchgrave d'Altena, *Les Sculptures de la chapelle de l'ancien cimetière de Binche*..., p. 3-4 ; Idem, *Vierges de pitié de chez nous*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 46, 1942-1943, p. 267, fig. 8 ; Idem, *La Sculpture gothique* dans *L'Art en Belgique du moyen âge à nos jours*, publié sous la direction de P. Fierens, 3e éd., Bruxelles, [s.d.], p. 31 ; Idem, *La sculpture aux époques romane et gothique*, dans *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui* [s.l.], (1962), p. 279 (dans ces publications, ce dernier auteur se borne à donner une vague description ou à citer l'œuvre sans donner aucune précision) ; J. Cassart, *Les Madones anciennes, témoins de l'évolution de la sculpture en Hainaut*, dans *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, [s.l.], (1962), p. 265-264. Cet auteur propose une date (1535) et implicitement une attribution aux ateliers hennuyers sous l'influence de « Rogier de la Pasture ».

sée ([49]) mais dont paradoxalement on n'a jamais signalé les deux empreintes de la « main » anversoise pourtant très visibles au bas de la statue sur la face avant. Quant à l'attribution aux ateliers anversois, elle n'a pas même été proposée alors que cette œuvre s'intègre aisément, par son style, à la production anversoise dont elle est assez typique, sans être déjà touchée par le formalisme décadent de ces ateliers entraînés très tôt dans le travail de série.

La Pieta de Binche était conservée jusqu'à il y a quelques années dans la chapelle Saint-André du vieux cimetière où s'élevaient deux autres chapelles, l'une dédiée à tous les saints, l'autre à la Vierge des sept douleurs. C'est dans cette dernière que se trouvait la Pieta qui, après la démolition de la chapelle, fut transférée dans celle de Saint-André, appelée, de ce fait et durant un certain temps, « Notre-Dame de Pitié » ([50]). Elle y fut incorporée à un autel du XVIIIe siècle enlevé lors de la restauration de la chapelle en 1898 ([51]).

Plus encore que le thème du Christ assis au Calvaire, celui de la Pieta jouit d'une vogue extraordinaire à la fin du moyen âge ([52]). Mystiques et mystères évoquent la scène poignante de la Vierge se lamentant « en tenant Jésus sur son giron ». Cette scène fut interprétée aussi bien en peinture qu'en sculpture que cela soit dans les retables ou dans des groupes isolés.

Le type classique de la Pieta montre la Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort venant d'être descendu de la croix. A Binche, par contre, nous voyons la Vierge agenouillée et soutenant le bras gauche du Christ déjà roide et engourdi, assis sur un linceul étendu sur le sol. Ce type, s'apparentant aux groupes des Déplorations, semble avoir fait son apparition à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle ([53]). Dans le cadre de cet article, il n'est pas possible de définir la typologie du thème de la Pieta dans la sculpture des anciens Pays-Bas méridionaux. Comme pour les Christ assis au Calvaire, il serait possible d'établir des séries dérivant

(49) *Cinq siècles d'art. Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1935, 24 mai - 15 octobre. Catalogue*, Bruxelles, 1935, t. III, p. 95, n° 1536 « art brabançon, première moitié du XVIe siècle » ; *Exposition des arts religieux (Tournai, 1949)*, [s.l., s.d.], p. 21, n° 6 « vers 1530 » ; *Trésors d'art du Hainaut, Mons, chapelle Saint-Georges - Cloître des Visitandines, du 17 mai au 15 juillet 1955*, [s.l.], 1955, p. 79, n° 107, « vers 1530 » ; *La Madone dans l'art en Hainaut, cathédrale de Tournai, du 25 juin au 15 septembre 1960*, [s.l.], 1960, 1re éd., p. 24, n° 45, « vers 1500 », 2e éd., p. 24-25, n° 44 « vers 1530 ».

(50) C.J. VOISIN, *op. cit.*, p. 253-254. L'auteur ne donne pas la date de la destruction de la chapelle encore ouverte au culte en 1811. Les deux chapelles dont il vient d'être question étaient accolées à celle de St-André.

(51) E. DERBAIX, *op. cit.*, p. 27.

(52) Sur le thème de la Pieta, voir E. MALE, *op. cit.*, p. 122-132 ; W. PASSARGE, *Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter*, (*Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft*, I), Augsbourg, 1924 ; E. REINERS-ERNST, *Das Freudvolle Vesperbild und die Anfange der Pieta Vorstellung*, (*Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner Akademie*, II), Munich, 1950 ; L. REAU, *op. cit.*, p. 519-521.

(53) W. PASSARGE, *op. cit.*, p. 91.



FIG. 10. Binche, église St-Ursmer. *Pieta*, chêne, 102 cm. Atelier anversois, 1510-1515.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

d'une même source iconographique mais pouvant offrir des différences stylistiques ainsi qu'on peut le voir en ce qui concerne les Pieta de Binche, de l'église Notre-Dame de Diest et du Musée archéologique de Nivelles (54). Si ce type est moins fréquent en tant que groupe isolé, il se rencontre plus souvent dans les retables, généralement anversois (55) où la scène se complète des saintes femmes et des disciples. La très grande parenté stylistique, notamment au point de vue du drapé, qu'il y a entre la Pieta de Binche et le retable de la Passion de Maignelay (France), nous offre un point de repère chronologique, ce retable ayant été fourni à l'église entre 1516 et 1519 (56). Partant de cette œuvre et d'autres de la même époque, il est permis de situer la Pieta de Binche vers 1515. Par ailleurs, une étude comparative permettrait de constater dans cette sculpture une plus grande pureté de forme, un style plus affiné, ce qui incite à penser qu'elle est à classer parmi les premières en date de cette série produite et sans doute créée par les ateliers anversois, série qui se retrouve surtout dans les retables anversois. De cette dernière donnée, on serait tenté de déduire que la Pieta de Binche aurait pu faire partie d'un retable du type de celui qui fut acheté en 1514 par l'abbaye des Prémontrés d'Averbode (Anvers, Vleeshuis) (57). Mais rien cependant, dans l'état actuel de nos connaissances, ne nous permet d'affirmer l'existence d'un tel retable.

D'assez bonne qualité mais laissant percer une certaine raideur — mais n'est-ce pas celle de la mort ? —, la Pieta de Binche révèle que les ateliers anversois surent réaliser, même dans des œuvres produites en série, des sculptures témoignant d'un réel souci d'expression et d'une excellente connaissance du métier. La douleur de la Vierge s'exprime en une discrétion exemplaire qui, si elle ne frappe pas par de grands effets dramatiques souvent superficiels, n'en réussit pas moins à toucher plus intimement. La Vierge ne clame pas sa douleur, elle la vit si intimement que son visage, conservant une grande dignité, évoque une tragédie suscitant une infinie compassion pour cette souffrance si grande que les larmes elles-mêmes ne suffisent plus à l'exprimer. Quant au corps du

(54) Pour les deux dernières Pieta citées, voir L. de Borchgrave d'Altena, *Vierges de pitié*..., fig. 9 et 10 (la légende de la fig. 10 de cet article indique erronément qu'il s'agit de la Pieta de Binche alors qu'il s'agit de celle de Nivelles). La Pieta de Nivelles comporte une variante : la Vierge ne pose pas la main droite sur la poitrine.

(55) Citons les retables anversois de Bielefeld, Haltern, Langerwehe, Schwerte, Vreden, Xanten en Allemagne, de Neerharen en Belgique, de Fromentières et de Maignelay en France. Notons que dans les retables, la Vierge a souvent les mains jointes, le corps du Christ étant éventuellement soutenu par une sainte femme ou un disciple. Ce type s'apparente d'ailleurs plus à celui de la Déploration qu'à la Pieta au sens strict.

(56) H. Zanettacci, *op. cit.*, p. 38.

(57) R. Marijnissen, *Het Retabel van Averbode uit de verzameling van het Museum Vleeshuis*, dans *Antwerpen*, VII, 1961, p. 6-15. Le retable a pu être exécuté, en partie tout au moins, un peu avant cette date. Les dimensions du groupe de Binche font que l'on songe plutôt à ce type de retable qu'à l'autre type, plus courant mais présentant plusieurs groupes de plus petites dimensions.

Christ — l'exécution montre une très bonne connaissance de l'anatomie —, il a déjà toute la raideur, tout le poids et toute la lourdeur d'un corps que la vie a abandonné. Bien composée et d'heureuses proportions, la Pieta de Binche peut être rangée parmi les meilleures de ce type pour lequel les ateliers anversois paraissent avoir eu une particulière prédilection parce qu'il s'incorpore mieux que le type classique aux mise en scène sculptées des retables dont on sait qu'Anvers en exporta également en Hainaut ([58]).

De cette étude, on peut tirer provisoirement plusieurs conclusions en ce qui concerne les ateliers anversois. Il y a d'abord la diversité du style de ces ateliers. Le Christ de Binche indique que, dans les années 1470-80, l'influence du style élaboré et mis au point à Bruxelles est prépondérante. Anvers — tout au moins certains ateliers de cette ville — est à l'école de Bruxelles. Peu à peu, les ateliers anversois en arrivèrent à trouver des formules qui leur seront propres et dont le style, avec toutes les nuances que la multiplicité des ateliers suppose — atteindra son plein épanouissement vers les années 1510-1520, époque où la production en série se développera à grande échelle. La Pieta de Binche doit être rattachée à ce courant qui n'exclut pas la réalisation d'œuvres d'une certaine qualité et dont cette sculpture paraît être une des meilleures. Parallèlement, d'autres styles, d'autres tendances purent se manifester à Anvers, centre commercial d'une importance internationale et où les étrangers affluaient ([59]). Pour cette raison peut-être, les ateliers anversois, faisant preuve pourtant d'un remarquable dynamisme comme en témoignent les exportations de retables, furent parfois perméables aux influences étrangères et notamment à celles en provenance de l'Allemagne avec laquelle Anvers entretenait d'étroites relations. Ce fait expliquerait le style assez inhabituel du Christ de Burgos pour une œuvre anversoise. Mais la conclusion la plus générale que nous pourrions tirer est que, dans notre connaissance de l'histoire de la sculpture dans les anciens Pays-Bas méridionaux à la fin du moyen âge, il y a plus d'ombre que de lumière pour les raisons exprimées au début de cet article. Cette conclusion rejoint donc la phrase, déjà citée, de J. Baum : *l'histoire de la sculpture des Pays-Bas au XVe et au XVIe siècles n'est pas encore écrite !* Mais il faut encore préciser qu'il s'agit des anciens Pays-Bas méridionaux...

(58) Voir par exemple, les retables de la chapelle castrale d'Enghien et de l'église St-Martin de Renlies (1512), voir E. POUMON, *Le Hainaut. Les retables*, Vilvorde, 1949, p. 11, 14-15.

(59) Voir entre autres les ouvrages de E. COORNAERT, *Les Français et le commerce international à Anvers, fin du XVe XVIe siècle*, Paris, 1961, 2 vol. ; J.A. GORIS, *Etude sur les colonies marchandes méridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567. Contribution à l'histoire des débuts du capitalisme moderne*, (*Université de Louvain. Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie*, 2e série, 4), Louvain, 1925 ; A. WEIDE, *Koln und Flandern Brabant. Kulturhistorische Wechselbeziehungen vom 12.-17. Jahrhundert*, Cologne, 1920.

LUC DEVLIEGHER

ENKELE AANTEKENINGEN OVER DE GENUESE LOGE (WITTE SAAIHALLE) TE BRUGGE



AFB. 1. — Situatieplan volgens het kadasterplan van Popp (1865).

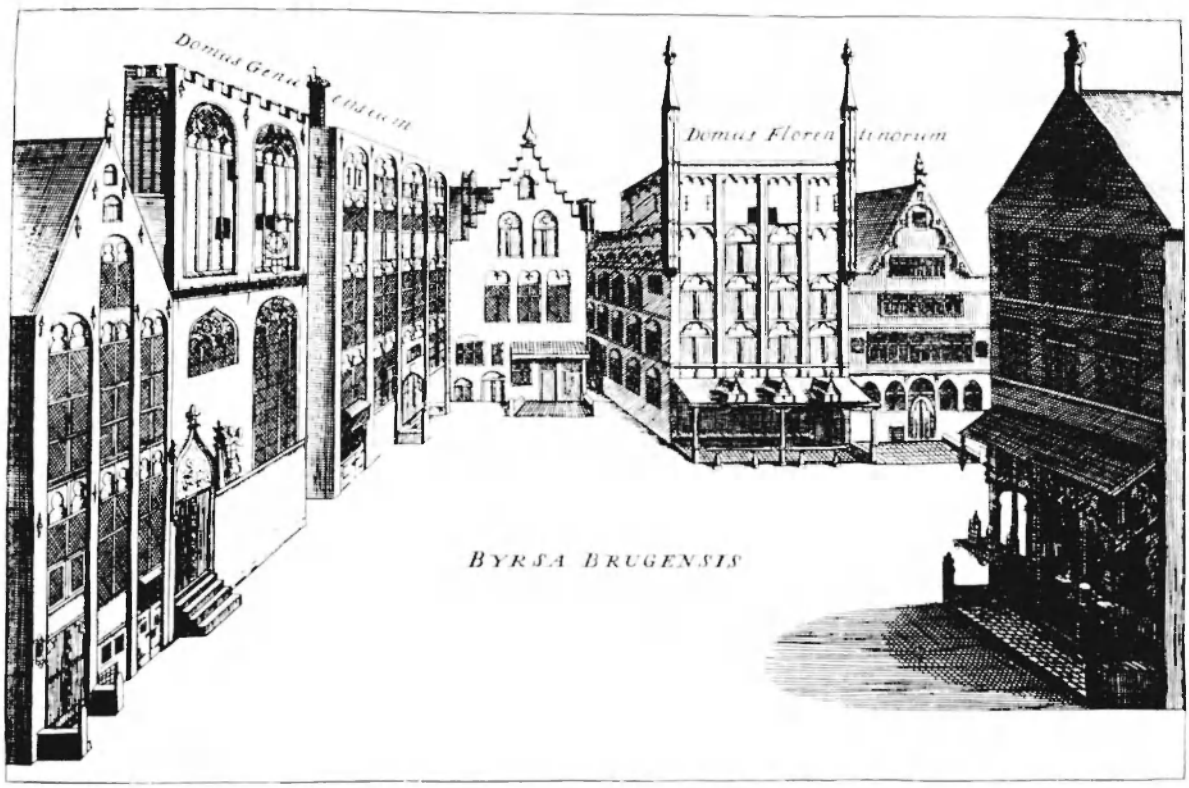
1. Genuese Loge. - 2. Ter Buerse, 3. Ter Ouder Buerse, later Venetiaanse Loge, - 4. Florentijnse Loge.

VERBOUWINGEN

Na jarenlange besprekingen zullen de gevels van de *Genuese Loge*, thans beter bekend onder de jongere 17de eeuwse benaming *De Witte Saalhalle*, hopelijk in 1964 gerestaureerd kunnen worden (1). Het onderzoek van lastenboek en plannen, opgemaakt door architekt M. Vermeersch uit Brugge, was voor ons aanleiding om enkele detailpunten nader te onderzoeken, ondermeer met betrekking tot de restauratie die omstreeks het midden van de vorige eeuw uitgevoerd werd (2).

(1) De *Genuese Loge* werd geklasseerd bij K.B. van 15 maart 1951.

(2) Het gebouw werd in 1817 aangekocht door de h. M. Van Lede; zijn twee zonen lieten het in 1849-1850 restaureren. Het werd in 1852 aan de Brugse maatschappij « Burgerwelzijn » in huur gegeven. E. VAN DEN BUSSCHE, De Saalhalle, autrefois la Loge des Génois, à Bruges, in *La Flandre* 11 (1880), blz. 85-86; I. GAILLARD, Revue pittoresque des monuments qui décoraient autrefois la ville de Bruges..., Brugge, 1850, blz. 78-79.



AFB. 2. — Het Beursplein te Brugge (A. SANDERUS, Flandria Illustrata, I, 1641, blz. 275).

Het gebouwenkompleks van de Genuese Loge bestaat uit twee gedeelten. Het oudste gedeelte, waarvan de voorgevel op de Vlamingstraat uitgeeft, werd, blijkens het opschrift (3), in 1399 gebouwd door kooplieden uit Genua die te Brugge verbleven (4) ; als materiaal werd Brabantse zandsteen aangewend. Het aanpalende huis in de Grauwwerkersstraat kwam in 1441 tot stand zoals blijkt uit twee opschriften (5) ; ditmaal werd baksteen als bouwmateriaal gebruikt.

Het oorspronkelijke uitzicht van het kompleks werd in de loop van zijn bestaan door een drietal belangrijke veranderingen gewijzigd. Een eerste verbouwing heelt, in de oudste bouw, de nu nog bestaande openingen in de benedenverdieping tot stand gebracht, met uitzondering van het portaal met het Sint-Jorisboogveld, dat tot de oorspronkelijke bouw behoort (6). Naar de stijl te oordelen gebeurde deze verandering waarschijnlijk in de 16de eeuw maar het is toch eigenaardig dat de prent bij Sanderus (1641) deze verbouwing nog niet weergeelt (7). Een tweede wijziging greep plaats in de loop van de 18de eeuw toen de tweede verdieping van de horizontaal algedekte schermgevel (afb. 2) vervangen werd door een klokgevel (8). De derde belangrijke wijziging, waarover hier enkele nota's volgen, gebeurde in 1849-1850.

Op 26 september 1849 richtten de eigenaars, de gebroeders van Lede, een brief aan het Brugse stadsbestuur met de vraag wijziging te mogen aanbrengen aan hun eigendom zoals aangeduid op een bijgevoegd plan (afb. 3) ; het betrof in de voorgevel, het wegnemen van de treden van de hoofdingang en het wijzigen van deur A in een venster, en het bijvoegen

(3) Het opschrift bevindt zich in de voorgevel, onder de schilddragende engel.
« hoc hedificium fecerunt
hedificare merchatores yan
uenses brugis commorantes
in ccc xcvnii anno »

(4) Op het relief van Sint Joris zijn vijf schilden aangebracht, waarschijnlijk van Genuese kooplieden. Dr. J. Maréchal, konservator van het Rijksarchief te Brugge, deelde ons mede dat het tot op heden nog niet gelukt is deze schilden te identificeren.

(5) Er bestaan twee identieke opschriften : een in de gevel in de Grauwwerkersstraat en een tweede in de zuidelijke langsgevel (enkel zichthaar vanuit de binnenkoer van het nevenstaande huis).
« hoc edificium edificare
fecerunt mercatores yan
uenses brugis commo
rantes in cccc xxxxi »

(6) Dit portaal is te Brugge goed te vergelijken met de twee ingangen van het Stadhuis (1376) en met het portaal van de Smedenkapel, dat waarschijnlijk eveneens uit de tweede helft van de 14de eeuw stamt. Dit laatste werd in 1963 steen voor steen afgebroken en daarna terug opgebouwd, na de goede stukken herkapt en de slechte — of wat er voor doorging — vervangen te hebben.
Cfr. L. Devliegher, Bij de sloping van de Smedenkapel en de kapel van het Sint-Elisabethklooster te Brugge, in *Handelingen Genootschap voor Geschiedenis, Société d'Emulation, te Brugge*, 100 (1963).

(7) A. Sanderus, Flandria Illustrata, I, Keulen, 1641, blz. 275.

(8) De sloping, waartoe in zitting van 5 november 1633 door de stadstresoriers besloten werd, heeft misschien wel betrekking op de schermgevel. Cfr. L. Gilliodts-Van Severen, Inventaire diplomatique des archives de l'ancienne école Bogarde à Bruges, I, Brugge, 1899, blz. 215. De huidige gevelbekroning is echter maar veel later tot stand gekomen.

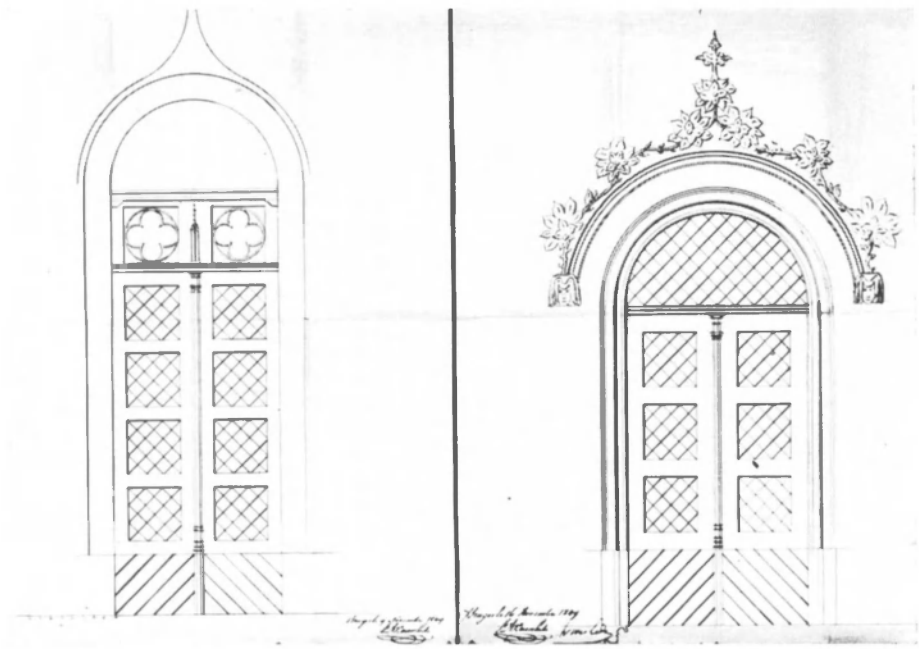


AFB. 3. — Bestaande toestand en ontwerp van verbouwing van de Genuese Loge te Brugge (26 september 1849, goedgekeurd 1 oktober 1849).

van een tweede verdieping aan de vleugel uit 1441. Op 1 oktober werd het gevraagde toegestaan, met voorbehoud echter voor de deur van de hoofdingang. Op 10 november werd de tekening van deze deur voorgelegd (afb. 4 a) (9).

Aan het op 1 oktober goedgekeurde plan werd op 16 november een nieuwe verandering aangevraagd, ditmaal betreffende de nieuwe ingang in de Grauwwerkersstraat (afb. 4 b). Bij schrijven van 24 november werden beide ontwerpen aanvaard. Eindelijk bevindt zich in het dossier nog

(9) In het begeleidend schrijven staat het volgende over die deur : « Ce dispositif est analogue à celui que l'on rencontre au Dôme de Côme, à celui de Monza et à ceux que l'on trouve dans plusieurs monuments du XIIIe et XIVe siècle. »



AFB. 4. — a : ontwerp voor nieuwe deur in de hoofdingang van de voorgevel (9 november 1849), cfr. afb. 9 ; - b : ontwerp voor nieuwe ingang in de Grauwwerkersstraat (16 november 1849), cfr. afb. 7. Beide goedgekeurd op 24 november 1849.

een brief van 4 november 1850 waarin opnieuw wijzigingen voorgesteld werden aan het vroeger goedgekeurde plan, maar daar de bijgevoegde tekening niet bewaard bleef, weten we niet wat toen gevraagd en op 6 december goedgekeurd werd (10).

Deze wijzigingen uit 1849-1850 bestaan meestal nog. In de voorgevel is dat het geval met de deur in de hoofdingang (afb. 9). Ook de kleine deur ernaast vertoont een gelijkaardige tekening, en dateert mogelijks uit dezellde tijd. Het nieuwe venster A staat nog afgebeeld op fig. 5 maar is sindsdien vervangen door de huidige ingang naar de gelagzaal. De openingen in de benedenverdieping van de zijgevel uit 1399, waren grotendeels gedicht toen ze in 1849 weer werden opengemaakt. In afwijking met het plan uit 1849 eindigen de vertikale raamstijlen nu op spitsbogen; het is echter niet onmogelijk dat dit één der in 1850 aangevraagde veranderingen uitmaakt.

Belangrijker zijn de wijzigingen aan de vleugel uit 1441. Aan dit gedeelte van zes traveeën werd — zoals reeds aangestipt — in 1849 een tweede verdieping toegevoegd die herkenbaar is door het ontbreken van

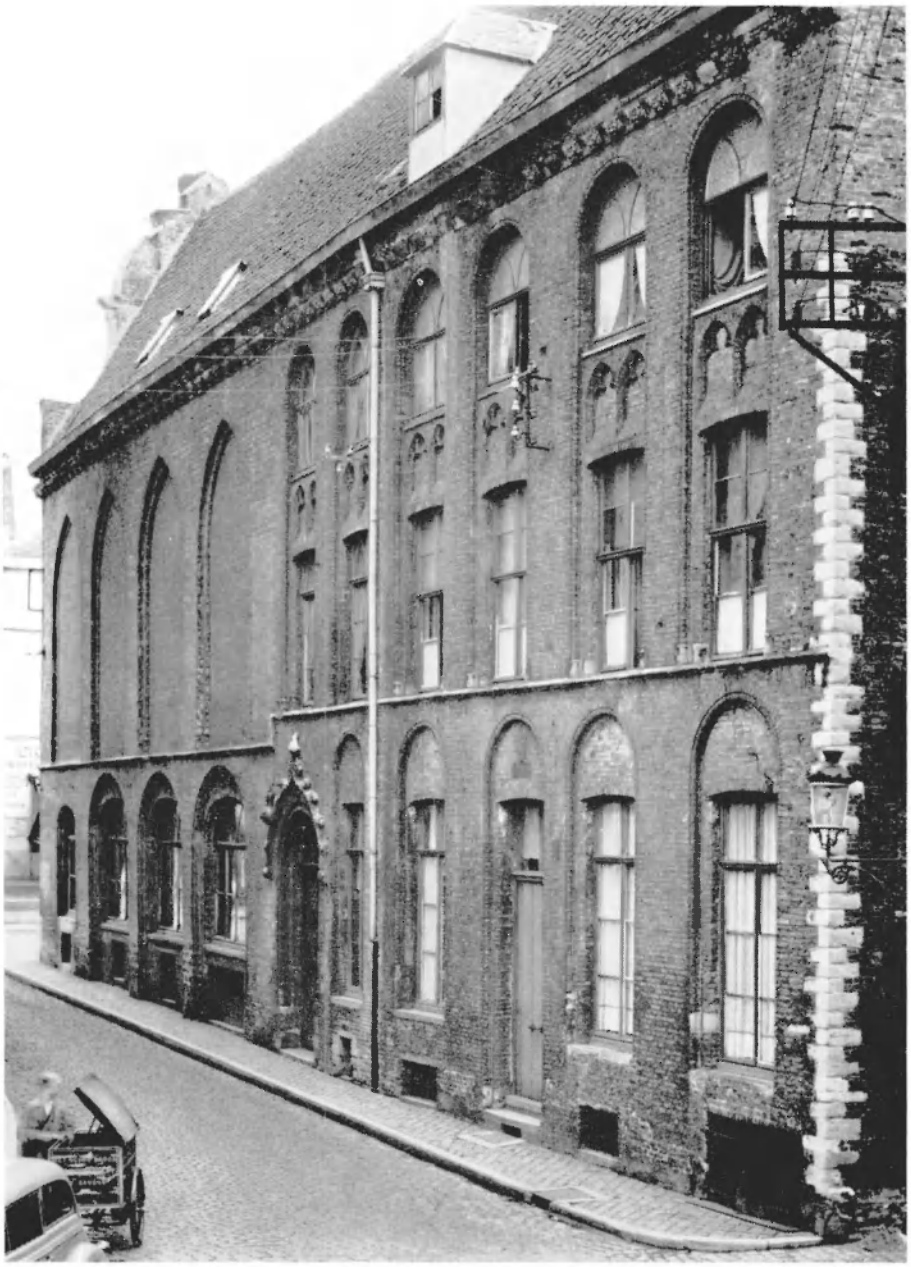
(10) De briefwisseling en de tekeningen bevinden zich in het Stadsarchief te Brugge.



(Foto A. C. L.)

Afb. 5. — Voorgevel van de Genuese Loge (1399).

de hoekblokken van Balegemse steen (afb. 6). Hiertoe werden de traveenissen van de eerste verdieping, waarvan de ronde afsluitingsbogen klaarblijkelijk reeds vervangen waren door een rechthoekige beëindiging, over



Afb. 6. — Genuese Loge, zijgevel in de Grauwwerkersstraat (1399 en 1411).
(Foto A. C. L.)

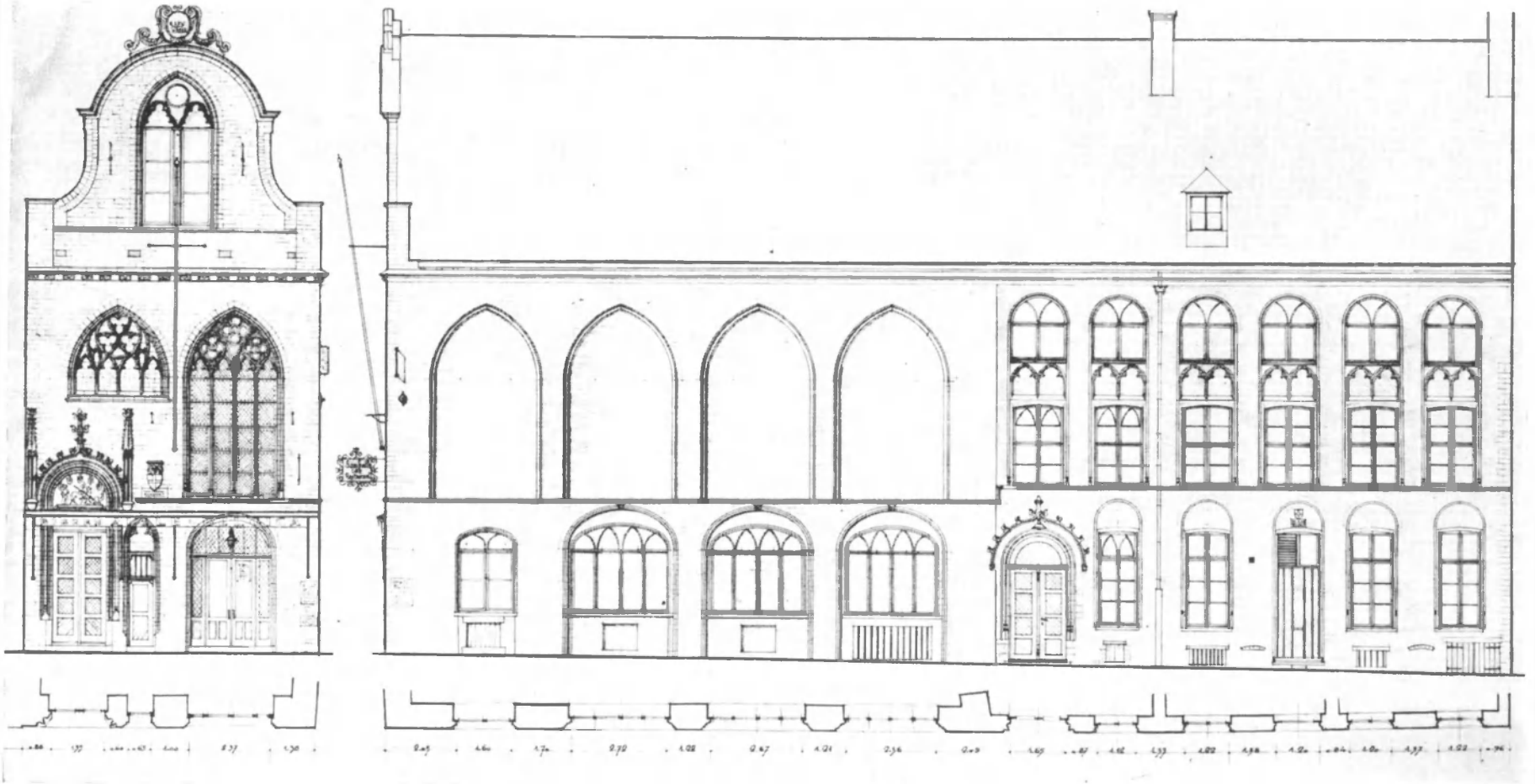
de nieuwe verdieping doorgetrokken en met een rondboog omsloten, zoals dit ook op de benedenverdieping het geval was. Onder de rondbogen voorzag men echter geen stenen boogveld, wel ramen met telkenmale twee spitsbogen in de vensterronding zoals dit ook op het plan van 1849 in twee vakken met potlood bijgetekend is. Vóór de verbouwing van 1849 waren volgens afb. 3 nog drie venstertraveeën door rondbogen omsloten terwijl de deuropening zonder boog getekend staat. De twee meest linkse traveeën worden door een poort ingenomen zodat het nu niet meer na te gaan is wat daar oorspronkelijk geweest is ; de restauratie stelde er een ingang (afb. 3, 4b en 7) en een venster in de plaats. De rondboog van het *venster*, waarvan het metselwerk bestaat uit Scheldebaksteen, wordt gevormd door gewoon horizontaal doorlopende baksteenlagen ; aan de dagkanten ontbreken de sporen van de basementen op 41 cm boven de huidige benedendorpels, zoals dit wel het geval is bij de andere benedenvensters. Voor het nieuwe *portaal* heeft men zich, zowel voor het geheel als voor de details (profiel, hoogteligging der basementen) geïnspireerd op het voorportaal van 1399. Maakt dit, nu verweerd, portaal bij een eerste waarneming een echt Middeleeuwse indruk, toch vallen bij nadere studie de ongewone vorm van hogels en konsoles (19de eeuws uitzicht van de koppen) op (11). Op te merken is dat dezelfde hogels en konsoles (waarschijnlijk afgietsels) aangetroffen worden aan de tien bogen in de grote bovenzaal.



Afb. 7. — Detail van de ingang in de Grauwwerkersstraat (1819), cfr. afb. 4b.

(Foto Moulin)

(11) Het gebruik van konsoles onder de waterlijst lijkt ons eerder 14de dan 15de eeuws te zijn.



Afb. 8. — Genuese Loge. Opmeting van de bestaande toestand (door architekt M. Vermeersch).

RESTAURATIE

Het terugvinden van deze dokumenten uit 1849-1850 heeft ook een weerslag gehad op het tegenwoordige restauratieontwerp. Zo werd er van afgezien de vensters in de 19de eeuwse tweede verdieping te voorzien van een middenmoneel en een blind boogveld ; de bestaande neo-gotische raamindeling wordt integendeel als een historisch, niet-storend element aanvaard en zo nodig hersteld. Het zou eveneens aanbeveling verdienen de bestaande vorm van de deuren niet nodeloos te veranderen.

Het herplaatsen van de kruismonelen in de vensters van de eerste verdieping (vleugel uit 1441) schept geen problemen. Bij de benedenvensters is er wel een moeilijkheid. Aan de dagkanten van de drie oude vensters bevinden zich namelijk op zeven baksteenlagen (= 41 cm) boven de huidige benedendorpel, resten van natuurstenen basementen, hetgeen er duidelijk op wijst dat de vensteropeningen in latere lijd verlaagd geworden zijn. Om praktische redenen worden deze vensters — spijtig genoeg — in hun oude toestand niet teruggebracht ([12]). Beter te verantwoorden is het onversierd laten van de halfronde boogvelden.

Zowel het portaal uit 1399 als het portaal uit 1849 zijn van zandsteen en onderhevig aan sterke verwering. Van het eerste portaal komt de herstelling van de oorspronkelijke toestand niet in diskussie, enkel over het ter plaatse laten van het Sint-Jorisreliëf of het vervangen ervan door een kopie kan men van mening verschillen ([13]). Nopens het 19de eeuwse portaal, dat toch grotendeels moet vernieuwd worden, kan echter de vraag gesteld worden of men deze gelegenheid niet zou aangrijpen om het te vervangen door een portaal met eigentijdse siermotieven.

In de zijgevel van de oudste vleugel bevinden zich op de verdieping vier grote nu gedichte spitsboogvensters ; er is sprake van geweest deze vensters als blindvensters te herstellen met monelen en traceerwerk. Aanleiding daartoe waren de fragmenten van monelen (zonder glassponning) die zich op enkele plaatsen in het vullingsmetselwerk bevinden. Men kan zich echter afvragen of in een oorspronkelijk blindvenster de monelen, die hier zuiver afgewerkte kanten hebben, niet één zouden zijn met de venstervulling. Daarbij komt nog dat het soms gebeurt dat in een venster het glas gewoon tegen de monelen staat en enkel door de mortel vastgehouden wordt ; daarom zouden de moneelfragmenten moeten onderzocht worden op eventuele bevestigingspunten van de glasroeden. Het is ook mogelijk dat we ons in het benedengedeelte, waar juist de fragmenten

(12) Om redenen van eenvormigheid worden in het ene 19de eeuwse benedenvenster eveneens kruismonelen aangebracht.

(13) Het ware wellicht toch beter het verweerde reliëf ter plaatse te laten en gedeeltelijk met glas af te schermen, aangezien het uitkappen van het beeldhouwwerk een gevaarvolle onderneming blijft.

nog aanwezig zijn, geen glas maar luiken moeten voorstellen (14). Om een verkeerde restauratie te vermijden werd dan ook beslist (voorlopig) de huidige toestand te laten.



Afb. 9. — Genuese Loge, hoofdingang met Sint-Jorisrelief (1399); deur (1849), cfr. afb. 4a.

(Foto H. Van Hacleeum)

(14) Het is eigenaardig dat in de voorgevel de monelen (vernieuwde ?) van het venster op de eerste verdieping onderaan geen en langs boven wel een glassponning bezitten.

ADELIN DE VALKENEER

INVENTAIRE DES TOMBEAUX ET DALLES A GISANTS EN RELIEF EN BELGIQUE

EPOQUES ROMANE ET GOTHIQUE

ABRÉVIATIONS.

A.A.A.B.	:	Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique.
A.C.A.M.	:	Annales du cercle archéologique de Mons.
A.S.A.B.	:	Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles.
A.S.A.N.	:	Annales de la société d'archéologie de Namur.
A.S.E.B.	:	Annales de la société d'émulation de Bruges = Annales de la société d'émulation pour l'histoire et les antiquités de la Flandre occidentale.
B.G.T.L.	:	Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc.
B.R.	:	Bruxelles, Bibliothèque Royale.
B.R.F.G.	:	Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fonds Goethals.
C.R.M.S.	:	Bruxelles, Commission Royale des Monuments et des Sites.
I.R.P.A.	:	Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine artistique.
M.R.A.H.	:	Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
M.S.H.	:	Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique.
R.B.A.H.A.	:	Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art.

BIBLIOGRAPHIE.

I. - Epitaphiers.

Baron Béthune, *Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe siècle d'après les manuscrits de Corneille Gailliard et d'autres auteurs*, Bruges, 1900.

E. de Prelle de la Nieppe, *Epitaphes et armoiries recueillies dans les églises du Hainaut*, dans *A. C. A. M.*, t. 24, 1895, pp. 176-192.

J. Dewert, *Epigraphie du Hainaut*, dans *A. C. A. M.*, t. 59, 1909-1910, pp. 1-96 ; t. 42, 1914, pp. 1-197.

J. Gailliard, *Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre occidentale avec des données historiques et généalogiques*, Bruges, 1861-1867, 3 vol.

P. Genard, *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers*, 1856-1903, 11 vol.

Monnoyer, *Inscriptions funéraires et monumentales de la province de Hainaut. Canton du Roeulx*, Mons, Hector Manceaux, 1878. Un seul volume a paru.

XX., *Inscriptions funéraires et monumentales de la provincie de Flandre orientale*, Gand, 1857-1870, 5 vol.

En plus de ces ouvrages généraux, de nombreux épitaphiers locaux ont été publiés dans des revues de cercles archéologiques. Ils sont signalés dans les monographies auxquelles ils se rapportent.

II. - Inventaires : cfr.

J. Lavalleye, *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'art*, 2e éd., Louvain, C. Nauwelaerts, 1958, pp. 113-117.

III. - Sculpture et Monuments funéraires en Belgique.

L. Cloquet et A. de la Grange, *Les monuments funéraires tournaisiens au moyen âge*, dans *Revue de l'art chrétien*, t. 3, 1887, pp. 18-40.

Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Œuvres de nos imagiers romans et gothiques*, Bruxelles, Dupriez, 1944.

Comte J. de Borchgrave d'Altena, *La sculpture romane et gothique*, dans *L'Art en Belgique (publié sous la direction de Paul Fierens)*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 3e éd., 1959, pp. 17-36.

A. Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, Lille, 1886, 2 vol.

A. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, Quarré, 1886.

A. de la Grange et L. Cloquet, *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, Tournai, Casterman, 1889, 1 vol., 2 t.

J. Destrée, *Etude sur la sculpture brabançonne au moyen âge*, dans *A. S. A. B.*, t. 8, 1894, pp. 5-113 ; t. 9, 1895, pp. 363-405 ; t. 13, 1899, pp. 273-330.

J. Destrée, *Recherche sur la sculpture brabançonne*, dans *Mémoire de la société nationale des antiquaires de France*, t. 52, 1891, pp. 55-76.

M. Devigne, *La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle. Contribution de l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1938.

P. Francastel, *L'Art roman, mémoires et exposés*, Paris, A. Colin, 1953.

J. Helbig, *L'Art mosan, depuis l'introduction du Christianisme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle (t. 1. Des origines à la fin du XVe siècle)*, Bruxelles, G. Van Oest, 1906.

J. Helbig, *Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liège*, s.l., s.d.

M. Konrad, *Meisterwerke der Skulptur in Flanderen und Brabant*, Berlin, imago, 1928.

(1) La bibliographie particulière concernant les œuvres étudiées est citée dans chaque notice et n'est pas reprise ici.

E. Marchal, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895.

Ch. Piot, *Essai sur le type et le caractère de la sculpture en Belgique pendant le moyen âge*, dans *A. S. E. B.*, t. 2, 1867, pp. 179-260.

E. Poumon, *Quelques mausolées peu connus*, dans *A. C. A. M.*, t. 62, 1950-1953, pp. 297-307.

E. Poumon, *Quelques mausolées peu connus*, dans *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du 34e congrès*, 1954, pp. 201-205.

Reusens, *Eléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, Peeters, 1885-1886, 2 vol.

D. Roggen, *Doornikse grafplastiek in het sticht*, dans *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. 13, 1951, 193-198.

D. Roggen, *Gentsche beeldhouwkunst der XIVe en der XVe eeuw*, dans *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. 5, 1938, pp. 51-72.

***

La sculpture funéraire n'a jamais fait l'objet d'une étude d'ensemble en Belgique.

Sans doute, certains auteurs se sont-ils parfois préoccupés de décrire soit un groupe restreint de monuments funéraires, soit l'une ou l'autre œuvre, mais ce furent toujours des publications fragmentaires.

Signalons en particulier que les tombeaux des ducs de Brabant furent étudiés à différentes reprises, notamment par Mgr. de Ram (1) et plus récemment par Dallemagne (2). Le premier ouvrage est dépassé ; le second est consacré en ordre principal à l'étude critique d'un manuscrit.

On ne peut citer tous les travaux destinés à faire connaître tel ou tel monument isolé ; qu'il suffise de mentionner dès à présent les monographies plus fouillées de Béthune (3), de Van Puyvelde (4) et de Nowé (5).

Quelques auteurs s'intéressèrent accessoirement à la question, soit à propos d'ouvrages généalogiques ou héraldiques, soit en corrélation avec divers aspects de l'histoire de l'architecture ou de la sculpture. Dans ce cas, les noms de Goethals, Cloquet, Destrée, Rolland, Roggen viennent à l'esprit.

Mais jamais, les historiens de l'art belge n'ont dressé une histoire de la sculpture funéraire. Ce travail que nous nous proposons de continuer est un premier pas en vue de combler cette lacune. Nous nous sommes préoccupé d'inventorier une catégorie importante de monuments funéraires existant en Belgique. Vu l'abondance de la matière choisie, il a fallu limiter les recherches aux tombeaux et dalles avec gisants en haut relief, en demi-relief et en léger relief, en pierre (6). D'autre part, ont été

(1) P.F.X. de Ram, *Recherches sur les sépultures des ducs de Brabant à Louvain*, Bruxelles, 1845.

(2) C.G. Dallemagne, *Le manuscrit de l'écuyer Charles van Rietwyck*, dans *A. S. B. A.*, t. XLVI, 1942-1943, pp. 27-98.

(3) J.B. Béthune, *Notice sur l'église d'Antoing*, dans *B. G. T. L.*, t. I, 1864-1871, pp. 220-248.

(4) L. Van Puyvelde, *Les pleurants aux sarcophages du moyen âge et le tombeau de Jacques de Lichtervelde*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 1938, pp. 425-429.

(5) H. Nowé, *Le gisant de l'abbaye de Nieuwen Bossche à Heusden*, dans *R. B. A. H. A.*, t. XXI, 1951, pp. 153-157.

(6) Il ne subsiste en Belgique que deux gisants en haut relief du moyen âge exécutés en métal, celui d'Isabelle de Bourbon (XVe s.) à Anvers et celui de Marie de Bourgogne (XVe s.) à Bruges.

volontairement négligées des reconstitutions fantaisistes et arbitraires, comme celles par exemple des gisants d'Ermesinde de Luxembourg à Clairefontaine et d'Antoine de Bourgogne à Hemiksem. Cet inventaire ne comprend pas les tombeaux dont il ne subsiste plus que quelques éléments minimes relevant plus de la petite architecture ou de la sculpture, tels que dais, soubassements sans figurine, enfeux... C'est pourquoi les débris des mausolées de Van Haelen (7) etc... n'y figurent pas.

Le thème du gisant se perpétue durant de longs siècles, puisqu'on en trouve encore à la fin du XVIIe siècle. Il en résulte que, malgré des destructions multiples, notre patrimoine artistique possède encore de nombreux gisants en relief. Nous n'avons donc pris en considération que ceux du moyen âge, roman et gothique.

Les limites géographiques sont délicates à préciser ; c'est pourquoi celles de la Belgique actuelle ont été retenues. Cette délimitation est forcément factice, mais l'étendue de nos territoires nationaux et le rayonnement artistique de nos ateliers ont si souvent varié au cours des siècles qu'il a paru préférable de se rattacher à une division géographique claire, si imparfaite soit-elle.

En entamant ce travail, un premier problème s'est posé, celui de dresser la liste des gisants en relief du moyen âge, existant en Belgique. Sans avoir la prétention de n'avoir omis aucune œuvre, nous avons néanmoins la certitude de publier une nomenclature comprenant toutes les sculptures d'une certaine importance. Pour résoudre cette difficulté, nous avons dépouillé les inventaires archéologiques et les catalogues de musée, noté tous les renseignements provenant de la bibliographie du sujet et consulté la photothèque de l'I.R.P.A. à Bruxelles. Nous avons également prospecté les provinces. Ces visites ont permis de découvrir certaines œuvres et, bénéficiant d'un contact direct avec celles-ci, nous avons prélevé, lorsque c'était possible, un échantillon de pierre aux fins d'analyse par le laboratoire de l'I.R.P.A. (8). Les conclusions de nos recherches sont rassemblées dans cet inventaire publié suivant le classement alphabétique par nom de lieu de conservation. Pour chaque gisant, la fiche matérielle a été dressée ; elle comprend la localisation exacte (9), les dimensions, la nature de la pierre, les références aux sources d'archives, aux manuscrits et à la bibliographie (10), ainsi que la photo la plus caractéristique, conservée à l'I.R.P.A. Lorsque c'est possible, les faits saillants

(7) Elevé anciennement à la cathédrale Saint-Rombaut à Malines, les débris sont conservés à Bruxelles, M.R.A.H.

(8) Les résultats de ces analyses feront ultérieurement l'objet d'une étude d'ensemble.

(9) Pour plus de précision, le chœur des églises a été conventionnellement situé à l'Est.

(10) Les ouvrages sont classés par ordre alphabétique des auteurs. Sont seuls cités les travaux intéressant spécifiquement le monument funéraire et fournissant un point de vue original. Afin de ne pas alourdir les listes, les ouvrages généraux sur la sculpture n'ont été que rarement repris.

de la vie du défunt sont mentionnés avant la description du gisant. Ces considérations furent faites aussi grâce à l'édition de textes anciens, épitaphes, manuscrits, dont quelques-uns sont publiés pour la première fois.

Les destructions partielles, les restaurations et l'aménagement intérieur des églises ont modifié l'aspect de certaines œuvres citées dans cet inventaire. Afin de restituer leur aspect primitif et de compléter les épitaphes, nous avons veillé à dépouiller des livres à tendance historique des XVIIe et XVIIIe s., des épitaphiers, des manuscrits généalogiques et des recueils de dessins. Ces livres et manuscrits révèlent l'aspect des œuvres, leur emplacement primitif, les inscriptions funéraires et contiennent parfois une illustration. Evidemment, ces gravures et dessins, de valeur artistique secondaire, sont des interprétations des tendances esthétiques de l'époque et l'exactitude dépend du talent des auteurs.

Les dessins et gravures du cabinet des Estampes à Bruxelles n'ont guère fourni de renseignements intéressants pour cet inventaire. Par contre plusieurs manuscrits ont donné maint élément précieux.

Le manuscrit « *Sigillographica Belgica* » de l'écuyer Charles de Rietwyck (11), datant du début du XVIIe s., présente un intérêt capital pour l'étude des ducs de Brabant. Charles de Rietwyck, né le 22 décembre 1580, fut nommé en 1610 échevin de Bruxelles, charge qui lui fut confiée à nouveau en 1612. Il mourut le 17 janvier 1656 et fut inhumé en l'église des Chartreux. Son manuscrit est le travail d'un amateur éclairé, notant au cours de ses déplacements ce qui était utile pour l'histoire des ducs de Brabant. Dans son recueil, il traite de sigillographie et évoque les mausolées des membres de la maison ducale de Brabant. Cette partie de son manuscrit consiste en une série de dessins, dont certains sont en couleurs. Ils se développent sur les pages intérieures des deux folios et ils représentent les sépultures des ducs de Brabant ainsi que des peintures et des vitraux qui se trouvaient à proximité de ces tombeaux. Ce manuscrit, publié il y a quelques années (12), fut pour les historiens du XVIIe (13) au XIXe s. (14), s intéressant aux sépultures des ducs de Brabant, la source presque unique au point de vue archéologique. Ainsi lorsque nous devrons consulter, pour l'étude des tombeaux des membres de la famille ducale de Brabant, des reproductions et des textes anciens, nous nous référerons directement à ce manuscrit.

(11) C. de Rietwyck, *Sigillographica Belgica*, B.R., ms. n° 22483 c.

(12) C.G. Dallemagne, *Le manuscrit de l'écuyer Charles van Rietwyck*, dans A. S. A. B., t. XLVI, 1942-1943, pp. 27-98.

(13) C. Butkens, *Les trophées tant sacrés que profanes du duché de Brabant*, Lahaye, 1724-1726, 4 vol. Dans l'avis au lecteur placé en tête de son ouvrage, Butkens écrit : « Surtout l'auteur doit beaucoup au Seigneur Charles de Rietwyck, écuyer... ».

(14) P.F.X. de Ram, *Recherches sur les sépultures des ducs de Brabant à Louvain*, Bruxelles, 1845.

Un deuxième recueil, connu sous le nom de Mémoriaux ([15]) et très important pour l'histoire de l'art funéraire, est celui d'Antoine de Succa ([16]). Né probablement à Anvers, l'auteur est promu, le 11 octobre 1600 par lettres patentes, portraitiste généalogique des archiducs Albert et Isabelle. Chargé par ceux-ci de relever les portraits des princes et des princesses ayant régné sur les Pays-Bas méridionaux, de Succa visita de 1601 à 1604 de nombreux couvents, abbayes et églises, et examina de multiples collections privées. Il copia les éléments iconographiques fournis par les sculptures, les médailles et les sceaux. Les monuments funéraires furent pour lui une source de premier ordre lui procurant portraits et dates précises qu'il consigna minutieusement. Méticuleux dans son travail, il se fit délivrer des attestations certifiant l'exactitude de ses coups de crayon. Généalogiste avant tout, il ne s'intéressa qu'aux gisants proprement dits, ne se préoccupant guère des détails architecturaux ni des épitaphes ornant les monuments. Son œuvre est importante grâce à la véracité de ses portraits et à la précision des détails vestimentaires. Pour l'étude des gisants des princes, nous nous sommes référé fréquemment à cette documentation de grande valeur exécutée à la plume, au lavis et parfois au crayon.

Aux XIXe et XXe s., des auteurs ont publié des recueils d'épitaphes. Ceux que nous citons dans les monographies sont très utiles pour l'étude de la sculpture funéraire et ils ont été poussés pour les provinces d'Anvers et de Flandre orientale. Malheureusement, pour le reste du pays, ces recueils sont très fragmentaires et ont été publiés la plupart du temps sous forme d'articles dans des revues locales. A maintes reprises nous y avons trouvé des renseignements.

Notre étude permet de classer chronologiquement un groupe d'œuvres sculptées et, ce point étant acquis, d'étudier l'évolution du thème iconographique et du style. Elle fournit également des données très importantes à celui qui porte attention aux costumes civils masculins et féminins, aux vêtements ecclésiastiques et militaires, à l'épigraphie et à l'héraldique. Nous nous proposons de publier ultérieurement le résultat de nos recherches dans ces différents domaines. C'est pourquoi dans les notices nous n'avons qu'effleuré les problèmes d'iconographie et de style.

---

(15) A. de Succa, *Mémoriaux*, B. R., ms. n° II, 1862, 2 vol. Ce titre est celui qu'avait l'ensemble du travail ; le recueil conservé à Bruxelles est le t. III et portait le titre de « *Curiosités historiques et généalogiques des rois et princes* ».

(16) L. Quarré-Reybourbon, *Trois recueils de portraits*, dans *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, t. XXXIII, 1900, pp. 43-112.
M. Devigne, *Une collection d'œuvres d'art à Tournai au commencement du XVIIe s.*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 24e Congrès, Tournai, 1921, pp. 341-342.
M. Demayer, *Albrecht en Isabelle en de Schilderkunst*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, pp. 191-192.

La mise au point de ce travail a été grandement facilitée grâce à différents concours bienveillants et inlassables.

Nous remercions les membres du Clergé et les Conservateurs des musées, qui nous ont aidé dans nos investigations.

Notre reconnaissance va également à l'Institut Royal du Patrimoine artistique. Son directeur M. le professeur Coremans et son collaborateur M. Sneyers ont bien voulu nous documenter sur la provenance des matériaux employés par les tombiers.

Nous ne pouvons oublier les conseils fournis par M. Squilbeck, Conservateur adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Notre gratitude s'adresse tout spécialement à nos professeurs de l'Université Catholique de Louvain, M. Lavalleye, M. le Chanoine Steppe et M. Denis dont nous avons pu apprécier la bienveillante sollicitude. Prenant intérêt à ce sujet, ils nous ont judicieusement éclairé.

ANDERLECHT

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *JEAN DE WALCOURT* (fig. 1).

Localisation :

En la collégiale des Saints-Pierre-et-Guidon, placé dans un enfeu situé dans le mur nord du chœur.

Dimensions :

(L. × l.), 2,26 m × 0,68 m.

Nature de la pierre :

Calcaires carbonifères de teinte noirâtre, à grains fins, dont la teneur en matières argileuses composées principalement de silice organogène est importante. La teneur en matières insolubles, dans l'acide chlorhydrique à 25 % est de 17,9 %. Pierre de Tournai. (Tournaisien). Echantillon I.R.P.A. E 2-1422.

Manuscrits :

Bossaerts, *Monographie ou description historique et complète de la paroisse Saint-Pierre à Anderlecht*, 1907. Cure d'Anderlecht, f° 169, 446, 470-471.

Basilica Anderlechtensis sive monumenta antiqua inscriptiones e coenotaphia aedis sancto Petro Apostolorum principi dicatae, Bruxelles, B. R., F. G., ms. n° 1544, f° 3.

Bibliographie :

de Borchgrave d'Altena, J., *Le mobilier de l'église Saint-Pierre à Anderlecht*, dans *Numéro spécial du folklore brabançon*, n° 55-56, 1930, pp. 60-67.

de Borchgrave d'Altena, J., *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Bruxelles*, dans *A. S. A. B.*, t. XLVII, 1944-1946, p. XVII, p. 5.

Destrée, J., *Etude sur la sculpture brabançonne du moyen âge*, dans *A. S. A. B.*, t. VIII, 1894, p. 55.

Lavalleye, J., *Eglise collégiale Saint-Pierre à Anderlecht (Archives des Arts)*, Léau, 1932, p. 9.

Vanden Bergue, J., *La seigneurerie d'Aa*, dans *Numéro spécial du folklore brabançon*, n° 55-56, 1930, p. 29.

Photo :

I.R.P.A., 38266 B.

Jean de Walcourt, sire d'Aa, était issu d'une puissante famille de châtelains bruxellois qui avaient pris comme nom patronymique celui d'un hameau situé près de la Senne, entre Anderlecht et Forest. Succédant à son père, il devint en 1347 avoué du chapitre d'Anderlecht. A sa mort survenue vers 1362, sa femme Jeanne d'Aginsont hérita de cette charge (1). Il fut inhumé en la collégiale d'Anderlecht.

Un manuscrit du XVIIIe s. rapporte qu'en 1712 le tombeau, érigé dans l'église du côté nord, fut transféré dans le chœur du côté de l'Evangile, et qu'il est dépourvu d'épitaphe (2). Ces travaux ont été exécutés à la suite d'une décision du chapitre ainsi qu'il en est fait mention dans les actes capitulaires conservés à la cure d'Anderlecht (3).

(1) Bossaerts, *op. cit.*, f° 169.

(2) *Basilica Anderlechtensis...*, p. 3 et p. 68, plan lettre c : « *Hec ibidem monumenta conspiciuntur primum e lapide lydio Joannis De Walcourt filii Theodorici Domine de Aa e Leoniaco (Hannonie Marischalli) : quod olim in ambitu septentrionali ecclesia : in chorum ad cornu evangelii translatum est 1712 sed nulla in eo est inscriptio* ».

(3) J. Lavalleye, *op. cit.*, p. 9.

La sculpture est placée dans un enfeu dont le fond est orné d'une draperie sur laquelle se détache un cartouche surchargé d'un écu aux armes de Jean de Walcourt. Des feuillages et des fruits sont sculptés sur les écoinçons extérieurs. Une reproduction ancienne (1), d'interprétation très libre, montre que cet enfeu était surmonté jadis d'un fronton qui n'existe plus aujourd'hui. Cet ensemble architectural date de l'époque des transformations opérées en 1712.

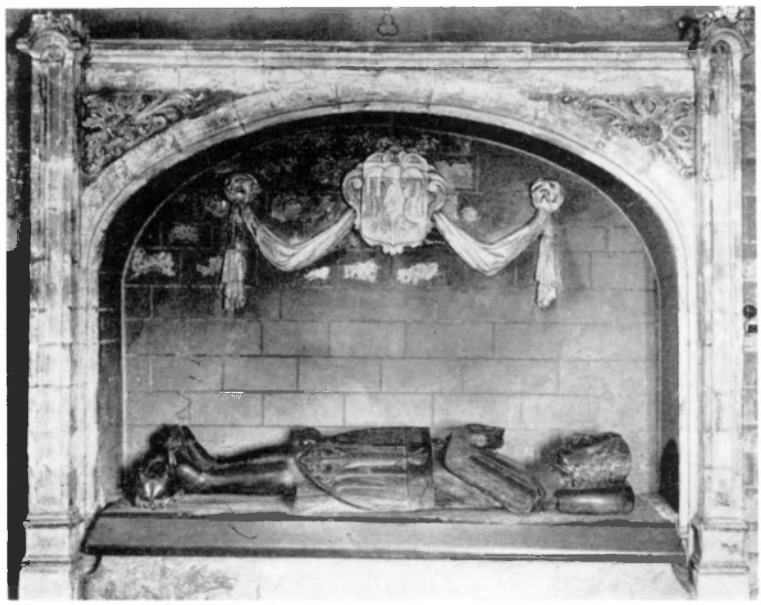


Fig. 1. — Anderlecht. Tombeau de Jean de Walcourt.
(Cop. I. R. P. A.)

Le gisant, qui a les yeux ouverts et les mains jointes, est allongé sur une dalle se délitant par endroits et dont le bord est taillé en biseau. Ce qui subsiste est en bon état et si quelques détails abîmés indiquent l'attaque du temps, il n'est atteint dans aucune de ses parties essentielles. Jean de Walcourt est représenté en arme avec l'écu, et, à ses pieds, le lion. Cet animal a la queue et l'articulation de la cuisse gauche brisées et le bas de sa crinière est très délité. La tête du sire d'Aa repose sur un coussin. Les boucles de cheveux encadrant son visage sont retenues par un chapel. Quelques-unes sont cassées, une lêlure balalre la joue gauche, le nez est refait et le cou porte trace d'un éclat. Il est vêtu d'un haubergeon dont le col est bordé de mailles en laiton disposées en dents formant une suite de triangles superposés. Sur ce vêtement, il porte une cotte d'armes

(1) *Basilica Anderlechtensis*...

courte festonnée dans le bas. Ses poignets sont protégés par des avant-bras et les bras par des plaques de cuir baleinées de métal. Tous les doigts ont disparu, sauf le pouce droit et l'index gauche. Le pied gauche du chevalier porte trace d'une fêlure tandis que le pied droit est amputé de la pointe et du talon. Il est chaussé de poulaines courtes et porte des grèves complètes, c'est-à-dire jambières et molletières, des genouillères et des cuissards. Son écu, d'où émerge le pommeau d'une épée, est tenu par un baudrier. Placé sur le côté gauche du corps, ce blason à l'aigle surchargé d'un lambel à quatre pendants est de médiocre dimension. Le vêtement militaire du gisant marque la transition entre le costume, où la maille domine, et l'armure en plein fer du XVe s. ([4]).

Le nom de l'imagier est inconnu et il faut rattacher cette production de la deuxième moitié du XIVe s. à une de nos écoles de sculpture. Joseph Destrée ([6]) affirme que : « cette œuvre si remarquable n'a aucune parenté avec les productions tournaisiennes. De plus, la sculpture est exécutée en marbre noir de Dinant, si recherché au moyen âge pour les monuments funéraires par les sculpteurs des diverses écoles ». En conclusion il affirme la provenance brabançonne de l'œuvre. Pour d'autres([7]), la nature de la pierre, du marbre noir de Dinant indique son origine mosane. Nous pouvons au contraire avancer, grâce à l'analyse faite par le laboratoire de l'I.R.P.A. ([8]), que les matériaux proviennent du Tournaisis.

⁂

DALLE EN LÉGER RELIEF DE *JEAN DE CATTHEM ET DE SON ÉPOUSE ELISABETH SUWEELS* (fig. 2).

Localisation :

En l'ancienne collégiale des Saints-Pierre-et-Guidon, dressée et encastrée dans le mur nord du baptistère.

Dimensions :

(L. × l.), 2,22 m × 1,46 m.

Nature de la pierre :

Calcaire carbonifère de teinte gris foncé et comportant de nombreux articles d'encrines spathisés : roche très apparentée au petit granite (Tournaisien). Cette roche peut provenir de la région de Soignies-Ecaussines, du Condroz ou de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Echantillon I.R.P.A. E 2-1424.

Manuscrit :

Basilica Anderlechtensis sive monumenta antiqua..., Bruxelles, B.R., F.G., ms. n° 1544, f°s 50-52, 68.

Bibliographie :

Wauters, A., *Histoire des environs de Bruxelles*, Bruxelles, 1855, t. I, pp. 29-37.

Photo :

I.R.P.A., 21870 B.

(5) J. de Borchgrave d'Altena, *op. cit.*, p. 66.
(6) J. Destrée, *op. cit.*, p. 55.
(7) J. de Borchgrave d'Altena, *op. cit.*, p. 67.
(8) Cfr. p. 99.

L'ancienne collégiale des Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht a contenu jadis de nombreuses pierres tombales. En plus du beau mausolée de Jean de Walcourt, elle possède encore actuellement des dalles gothiques en léger relief, dont celle de Jean de Catthem et de son épouse Elisabeth Suweels. Ceux-ci fondèrent en 1507 la chapellenie de Notre-Dame de l'Annonciation et de la Sainte-Trinité (9).

Jean de Catthem décéda en 1509 et fut enseveli dans cette chapelle. Un manuscrit du XVIIIe s. situe exactement l'endroit où était scellée la pierre (10).

Une inscription est gravée le long du bord ; cette épitaphe est interrompue sur les longs côtés par deux petites figurines représentant les patrons des défunts, saint Jean-Baptiste et sainte Elisabeth de Hongrie, et aux angles par des écoinçons. Ceux-ci sont très effacés mais on devine dans le coin supérieur gauche un personnage coiffé d'une tiare et à droite



Fig. 2. — Anderlecht. Dalle de Jean de Catthem et d'Elisabeth Suweels.

(Cop. I. R. P. A.)

(9) A. Wauters, *op. cit.*, p. 29.
(10) *Basilica Anderlechtensis...*, f° 52 et f° 68 n° 2.

un cardinal avec une croix. Ce sont deux Pères de l'Eglise latine, saint Grégoire et saint Jérôme. On déchiffre tout autour : « *hic jacet sepultus Johannes de Catthem qui obiit anno domini M° V° et IX° Sexto februarii et Elisabeth Suweels ejus uxor que obiit anno domini M° V° XV° vero XIII januarii.* »

Les deux gisants sont placés chacun sous une arcade en accolade ornée de fleurons et surmontée de fenestrages. Ce décor architectonique est porté par trois colonnes moulurées aux bases, à leur partie médiane et aux chapiteaux. Un écu armorié, surmonté d'un heaume à grilles avec lambrequin, est accroché à la colonne centrale ; les deux autres sont engagées dans l'encadrement de la dalle.

Jean de Catthem, représenté à gauche, a une chevelure bouclée, les yeux ouverts et les mains jointes. Un lion est allongé derrière les pieds qui ne sont pas posés sur le même plan. Le défunt semble donc en mouvement. Il est revêtu d'une cotte de mailles, d'épaulières, de coudières, de braconnières à plastron, de jambières, de genouillères et de cuissards. Il est chaussé de pieds d'ours. Il porte à droite une dague et à gauche une épée à pommeau discoïde. A ce même côté, un phylactère contient les mots : « *miserere mei domine* ».

Elisabeth Suweels est coiffée d'une huve et est vêtue d'une robe aux plis mouvementés, très serrée à la taille mais s'élargissant dans le bas. Le visage où l'on distingue encore les yeux ouverts a été à peu près complètement effacé. Un chapelet est noué autour des mains ; à ses pieds il y a un chien. A sa gauche on lit sur une banderole : « *et exaudi me* ». Les deux défunts sont quelque peu tournés l'un vers l'autre.

Les initiales en lacs d'amour « *J et E* » encadrées de feuillages sont reproduites deux fois sous les pieds des époux et trois écus armoriés, tout à fait illisibles, y sont taillés. En effet, demeurée longtemps scellée dans le pavement de l'église, la dalle a été usée par le passage des fidèles et certaines parties du relief ont disparu.

*
**

DALLE EN LÉGER RELIEF DE *JEAN SUWEELS* ET DE SON *FRÈRE PIERRE SUWEELS* (fig. 3).

Localisation :

En la collégiale des Saints-Pierre-et-Guidon, dressée et encastrée dans le mur nord du baptistère.

Dimensions :

(L. × l.), 2,22 m × 1,46 m.

Nature de la pierre :

Calcaire carbonifère de teinte gris foncé et comportant de nombreux articles d'encrines spathisés : roche très apparentée au petit granite (Tournaisien). Cette roche peut provenir de la région de Soignies-Ecaussines, du Condroz ou de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Echantillon I.R.P.A. E 2-1425.

Manuscrits :

Bossaerts, *Monographie ou description de la paroisse Saint Pierre à Anderlecht*, 1907, Cure d'Anderlecht, f°s 197, 205, 139.

Basilica Anderlechtensis sive monumenta antiqua inscriptiones e coenotaphia aedis sancto Petro Apostolorum principi dicatae. Bruxelles, B.R., F.G., ms. 1544, f°s 51-68.

Bibliographie :

Leroy, J., *Le grand théâtre sacré du duché de Brabant*, Lahaye, 1734, t. I, 2e partie, p. 295.

Photo :

I.R.P.A., 21871 B.

Une autre dalle est à peu près contemporaine de celle de Jean de Catthem et d'Elisabeth Suweels. Elle présente avec cette dernière une grande analogie au point de vue stylistique et il est certain qu'elles furent sculptées dans le même atelier. Cette hypothèse est étayée par d'autres arguments très importants ; la nature identique des deux pierres, le fait que toutes deux ont les mêmes dimensions et le même type de relief et qu'elles représentent des personnages qui étaient proches parents.

Jean Suweels devint en 1466 chanoine de la collégiale d'Anderlecht. Son frère Pierre obtint la même année un autre bénéfice au chapitre et c'est le futur pape Adrien VI qui lui succéda dans cette charge en 1515.



Fig. 3. — Anderlecht. Dalle de Jean et de Pierre Suweels.
(Cop. I. R. P. A.)

Le manuscrit déjà cité ([11]) signale l'emplacement primitif de la dalle dans la chapelle de la Sainte-Trinité.

Une inscription en caractères gothiques commençant sous les pieds se lit tout autour de la dalle : « *Hic jacent Johannes Suweels presbyter venerabilis artium magister et in decretis licenciat(us) sagax atque edoctus. Et Petrus Suweels frater ei artium magister subdiaconus et ambo canonici venerabilis hujus matris ecclesie* ». Cette épitaphe est coupée aux angles par les symboles des Evangélistes dont seuls l'aigle et l'homme ailé sont identifiables. Saint Jean l'Evangéliste et saint Pierre, patrons des défunts, sont représentés sur les grands côtés.

Lorsqu'on se place face à la pierre, Jean, le prêtre, est à gauche et son frère Pierre, le sous-diacre, est à droite. Ils sont allongés sous un décor d'architecture fait de trois colonnes qui soutiennent deux dais formés d'une arcade en accolade avec fleurons et qui sont surmontées de fenestrages ajourés. La colonne centrale est la plus importante, les deux autres sont engagées. Sous chacune il y a un écu armorié. Elles ont un socle élevé et des moulures aux bases, aux parties médianes et aux chapiteaux. Sous les pieds des clercs et sur leurs vêtements, on voit leurs initiales « *J. S.* » et « *P. S.* ».

Une abondante chevelure souligne le visage de Jean Suweels, ses yeux sont ouverts et son attitude est traditionnelle. Il tient en main un calice d'où émerge l'hostie. Ce geste indique qu'il est prêtre pour l'éternité. Il est revêtu de l'amict, de l'aube, de l'étole, d'une chasuble. Le manipule et l'aumusse pendent au bras gauche. Deux phylactères sont placés près de lui, l'un à sa droite, l'autre autour de sa tête. Sur le premier on lit : « *Exurge domine adjuva nos* » et sur le second : « *obiit anno domini MCCCCLXXXVIII, III die octobris* ».

Pierre Suweels porte une tunicelle, le vêtement des sous-diacres qui officient et en-dessous l'amict et l'aube. Il tient en main un missel et porte également le manipule et l'aumusse. Deux banderolles sont placées de la même façon que chez son frère. Elles portent les mots : « *et redime nos propter nomentuum* » et « *obiit anno domine MV^c XV prima die julii* ».

La dalle a été brisée de part en part et le joint des deux fragments traverse la tête de Pierre Suweels à la hauteur de la bouche. Un morceau du crâne de Jean Suweels a disparu. De nombreux éclats et des traces d'usure provoquées jadis par le passage des fidèles se remarquent un peu partout. Cependant les figures, les vêtements et les inscriptions sont bien conservés.

(11) *Basilica Anderlechtensis...*, f° 68 n° 3.

ANTOING

L'ancienne église paroissiale d'Antoing renfermait plusieurs tombeaux de la famille de Melun. Lorsqu'elle fut remplacée en 1870 par une nouvelle construction, on transporta certains mausolées dans la chapelle du château d'Antoing, appartenant à la famille de Ligne, mais d'autres furent irrémédiablement anéantis.

L'église primitive et les monuments funéraires qu'elle contenait ont fait l'objet d'une étude approfondie de J.B. Béthune (1) ; nous y avons puisé de précieux renseignements.

*
**

DALLE FUNÉRAIRE EN DEMI-RELIEF DE *BÉATRICE DE BIAUSART ET DE SON FILS GUILLAUME* (fig. 4).

Localisation :

En la chapelle castrale du Prince de Ligne, encastrée et dressée dans le mur, à gauche de l'entrée.

Dimensions :

(L. × l.), 2,50 m × 1,27 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : gris et bleu-noir. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : compacte et schisteuse. Dureté Mohs et couleur de la poussière : 3,5, gris brunâtre. Carbonate de calcium en % : 82,6. Tournaisien - Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-59, n° 15.

Bibliographie :

Béthune, J.B., *Notice sur l'église d'Antoing*, dans *B. G. T. L.*, t. I, 1864-1871, pp. 228-229.
de la Grange, A. et Cloquet, L., *Etude sur l'art à Tournai*, Tournai, t. I, 1889, p. 114.
Rolland, P., *La sculpture tournaisienne*, Bruxelles, 1944, pl. XX, fig. 32.
Soil de Moriamé, E.J., *Inventaire des objets d'art, arrondissement de Tournai*, Charleroi, t. I, 1923, p. 6, n° 20.
Soil de Moriamé, E.J., *L'ancienne industrie d'art tournaisienne à l'exposition de 1911*, Tournai, 1912, pp. 51-52, pl. XXVII.

Photo :

I.R.P.A., 15493 B.

Cette belle lame funéraire montre les gisants de Béatrice de Biausart et de son fils Guillaume, décédés respectivement en 1419 et 1406. Ils sont couchés sous deux baldaquins finement exécutés et ornés chacun de trois gables trilobés avec rampants garnis de feuilles de choux et terminés par un fleuron ; ils sont séparés les uns des autres par de petits pinacles s'appuyant sur un culot. Au-dessus des rampants, il y a des fenestrages gothiques surmontés d'une rosace. Enfin une frise de petits quadrilobes et une corniche saillante couronnent l'ensemble. De légères colonnettes et un culot soutiennent les deux dais.

(1) J.B. Béthune, *Notice sur l'église d'Antoing*, dans *B. G. T. L.*, t. I, 1864-1871, pp. 220-248.



FIG. 4. — Antoing. Dalle de Béatrice de Biausart et de son fils Guillaume.
(Cop. I. R. P. A.)

Béatrice de Biausart, épouse de Hugues de Melun, est représentée grandeur naturelle, les mains jointes, les yeux ouverts et ayant à ses pieds un chien. La tête couverte d'une huve repose sur un oreiller. Elle est vêtue d'une robe et d'un mantel formant de longs plis sobres.

Son fils Guillaume est couché à sa gauche. Son effigie de taille plus réduite rappelle le souvenir d'un enfant d'une dizaine d'années. Ses cheveux bouclés sont maintenus par un tortil ; la tête est posée sur un coussin d'où dépasse un écu appendu à un heaume surmonté d'un cimier en forme de tête de bœuf. Il est revêtu d'une cotte à manches larges, armoriée aux armes de Melun écartelées de celles d'Antoing et, en abîme, de celles de Biausart. L'épée qui pend à sa gauche est suspendue à une ceinture de chevalerie. Il porte des grèves avec cannelures, des solerets en pointes et a un lion aux pieds.

Une double épitaphe est gravée sur le bord de la dalle :

« Chy gist Guillaume de Meleun jadis fils de Messire hue de Meleun seigneur danthoing despinoy de Sotenghien et viscomte de Gand et de la

ditte dame Béatrix qui trespassa le XVIII jour de May l'an mil CCCC et VI pries pour same. »

« Chy gist Madame Beatrix de Biaussart dame danthoing despinoy de Vannies de Meleun .... de sauty de Wingles connetable de flandres et chastelaine de Balpalmes qui trespassa le sizime jour du mois de septeb[re] lan de grace M.CCCC et XIX pries p same. »

Cette inscription est coupée par huit quadrilobes contenant sur les longs côtés les quartiers de noblesse des défunts : au-dessus, au centre, celui de Melun de Biausart réuni et dans le bas, celui de Biausart.

*
**

DALLE FUNÉRAIRE EN DEMI-RELIEF DE *JEAN DE MELUN ET DE SES ÉPOUSES JEANNE DE LUXEMBOURG ET JEANNE D'ABBEVILLE* (fig. 5).

Localisation :

En la chapelle castrale du Prince de Ligne, dressée et encastrée dans le mur du fond.

Dimensions :

(L. × l.), 2,80 m × 2 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : gris et noir mat. Forme de la cassure : subconchoïdale. Texture et structure : compacte. Dureté Mohs et couleur de la poussière 3,5, gris-jaunâtre. Viséen. Échantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-59, n° 23.

Bibliographie :

Béthune, J.B., *Notice sur l'église d'Antoing*, dans *B. G. T. L.*, t. I, 1864-1871, pp. 233-234.
Cloquet, L., et de la Grange, A., *Les monuments funéraires tournaisiens*, dans *Revue de l'Art chrétien*, t. V, 1887, pp. 21-22.
de la Grange, A., et Cloquet, L., *Étude sur l'art à Tournai*, Tournai, t. I, 1889, pp. 103-104, 110-114.
Rolland, P., *La sculpture tournaisienne*, Bruxelles, 1944, pl. XXI, fig. 33.
Soil. de Moriamé, E.J., *Inventaire des objets d'art, arrondissement de Tournai*, t. I, 1923, p. 6, n° 21.
Soil. de Moriamé, E.J., *Les anciennes industries d'art à l'exposition de 1911*, Tournai, 1912, p. 52, pl. XXVIII.

Photo :

I.R.P.A., 11540 A.

Jean de Melun fut conseiller et chambellan de Philippe le Bon et gouverneur de la ville de Douai. En 1432 il fut créé chevalier de la Toison d'Or. Il épousa premièrement Jeanne de Luxembourg et, en secondes noces, Jeanne d'Abbeville. Il mourut presque centenaire en 1484.

Le défunt et ses épouses sont représentés en grandeur naturelle. L'effigie de Jean de Melun occupe le centre ; il a les mains jointes et les yeux ouverts. La tête est posée sur un oreiller surmonté d'un écu aux armes de Melun qui est d'azur à sept besans d'or et complété d'un chef surmonté d'un cimier en forme de lévrier issant sortant d'une autre pièce pouvant être un toque. Un lambrequin déchiqueté recouvrant le timbre

complète ce blason. Le gisant est revêtu d'une armure avec épaulières, coudières, braconnières et d'une cotte armoriée. Les jambes sont protégées par des genouillères et des jambières, les pieds chaussés de solerets de fer garnis d'éperons à mollettes reposant sur un lion. Jean de Melun porte au cou le collier de la Toison d'or ; son épée et une paire de gantelets se trouvent à sa gauche, sa dague à rouelle à droite. Il est coiffé d'un Tortil annonçant la couronne de baron dans les Pays-Bas.

Les deux épouses ont un visage identique et sont habillées d'une même façon. Elles ont aussi les yeux ouverts et les mains jointes. Leur tête, couverte d'une huve ou voile léger, repose sur un coussin ; les robes aux manches très larges présentent un décolleté en pointe sous lequel passe une ceinture ou tassel. Elles portent un mantel armorié. Un chien est accroupi sous chaque pied. Elles sont abritées par deux dais, à peu près intacts, formés de trois gables triangulaires avec arcs trilobés et rampants enjolivés de fleurons. Ces petits gables sont séparés par des pinacles prenant naissance sur de très beaux culots aux feuillages très



Fig. 5. — Antoing. Dalle de Jean de Melun et de ses épouses Jeanne de Luxembourg et Jeanne d'Abbeville.
(Cop. I. R. P. A.)

délicats. On remarque ensuite une petite frise, puis des fenestrages à lancettes, encore une frise ornée de rosaces et enfin une corniche. Les douze quartiers de noblesse des défunts sont disposés autour de la dalle et sur le chanfrein on lit le texte (2) qui suit, gravé en caractères gothiques :

« *Chy gist Jehanne de Luxembourg au temps de sa vie premiere feme et espeuse de Johan de Meleun chlr seigneur dantoing ucy laquelle trespassa en lan de grace mil IIIJ^c et vingt le IXe jour du mois de janvier priez pour son ame.*

« *Chy gist Jehan de Meleun chlr seigneur danthoing despinoy de Sottenghien de Beaumez de Maissencouture Saulti et Wingles conestable de Flandres et vicomte de Gand et chastellain de Balpammes qui trespassa en lan de grace mil IIIJ^c et IIIJ^XXIII le XV jour de fevrier pries pour son ame.*

« *Chy gist Jehane dabbeville dame de bouberch de dompbast de Caumond et de srencq au temps de sa vie seconde femme et espeuse de Jehan de Meleun chlr seigneur danthoing ycy gesant laquelle trespassa en lan de grace mil IIIJ^c et IIIJ^XX le XI^me^r jour du mois de janvier priez pour son ame.* »

Un nom est gravé sur le bord droit en regardant la dalle « *de Rely* ». Faut-il y avoir le patronyme de l'auteur de cette sculpture (3) ou tout simplement un nom se rapportant à l'écusson sculpté en-dessous qui est précisément celui de la famille de Rely, d'or à trois chevrons d'azur ? La deuxième hypothèse est la seule plausible.

La dalle a été cassée en deux, probablement en 1870, lors de son transfert dans l'église paroissiale. On conserve dans la même chapelle castrale un des côtés du sarcophage sur lequel reposait la dalle avec les trois défunts ; il est orné de huit écus armoriés au-dessus desquels est inscrit un nom de famille, Melun, Biausart, Boubers, Rely, Sarrbruck, Chateauvila... Rouzy, Mascoulis.

(2) J.B. Béthune, *op. cit.*, pp. 253-254.

(3) A. de la Grange et L. Cloquet, *op. cit.*, p. 112. Ils écrivent « *de Kely* » et attribuent à cet artiste plusieurs dalles funéraires du Tournaisis et du Nord de la France.

ANVERS

DALLE FUNÉRAIRE EN DEMI-RELIEF D'*ANTOINE D'ONGNIES* (fig. 6).

Localisation :

Musée de la Vleeshuis, cave nord, placée sur un socle de maçonnerie.

Dimensions :

(L. × l.), 2,12 m × 1,18 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la cassure : gris-bleu. Forme de la cassure : inégale. Texture et structure : très cristalline. Dureté Mohs et couleur de la poussière, 5,5 et grise. Tournaisien. Petit granite. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 20.

Bibliographie :

Genard, P., *Catalogue du Musée d'antiquités d'Anvers*, Anvers, 1894, p. 25, n° 24.

Leroy, J., *Le grand théâtre sacré du duché de Brabant*, Lahaye, 1734, t. II, 1re partie, p. 104.

Roggen, D., *Gentsche grafplastiek uit den tijd der van Eyck's*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. IX, 1943, p. 124.

Antoine d'Ongnies, seigneur de Bruay, Sarton, Ramecourt, fut conseiller et chambellan de Philippe de Bourgogne puis de Charles-le-Téméraire. Il devint gouverneur de Lille. Il mourut en 1478 et fut inhumé en l'abbaye Saint-Michel à Anvers. Son monument funéraire fut placé en l'abbatiale, dans la chapelle du bienheureux Herman Joseph (1). Lors de la ruine de l'abbaye, la dalle avec le gisant fut transférée dans un



Fig. 6. — Anvers. Dalle d'Antoine d'Ongnies.
(Photo A. De Valkeneer)

(1) J. Leroy, *op. cit.*, p. 104.

musée communal d'Anvers. Une gravure du XVIIIe s. ([2]) montre l'état primitif de ce monument. La dalle avec le gisant était posée sur un socle placé dans un enfeu. Le côté visible du soubassement n'avait aucun décor et une épitaphe en caractères gothiques était gravée sur le chanfrein de la dalle. Un heaume avec cimier, lambrequin et écu d'Ongnies était sculpté sur le fond de l'enfeu.

Seule la dalle avec le gisant a été conservée. Antoine d'Ongnies a la tête posée sur un coussin, les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds sur un lion. Des cheveux entourent son visage. Il porte une cotte de mailles. Il a des épaulières, une armure à plastron, des coudières, des braconnières et des grèves complètes, c'est-à-dire cuissards, genouillères avec garde et jambières. Il est chaussé de solerets. Il porte à sa gauche une dague et à sa droite une épée tenue par un baudrier.

Une épitaphe est gravée sur le côté droit de la dalle ; elle indique : « *Cy gist noble homme Messire Anthoine Dongnies chevalier Seigneur de bruay Sarton Ramecourt lingin et de Croy Conseiller et Chambellan de defunctz les ducs Philippe et Charles de Bourgogne et gouverneur de leur ville de Lille qui trespassa en ceste ville le XIX [jour de Mars lan M] CCCC LXXVIII* » ([3]).

Cette dalle a été abîmée. L'angle gauche inférieur a été cassé ; le lion a presque disparu et une partie des pieds, des mains, du nez et de la bouche manque. La date de l'épitaphe est en partie effacée et des éclats se remarquent un peu partout sur la dalle et sur le gisant. La mutilation du visage lui enlève toute expression. Cependant les rides près des yeux et les pommettes saillantes marquent de la part de l'artiste le souci de caractériser quelque peu le défunt. Cette œuvre est une très bonne sculpture qui devrait être mieux connue.

(2) J. Leroy, *op. cit.*, p. 104.

(3) Les mots entre crochets ont disparu et sont repris à Gunard, *op. cit.*, p. 25, n° 24.

BEERSEL

GISANTS EN RONDE BOSSE D'*HENRI II DE WITTHEM ET DE SON ÉPOUSE JACQUELINE DE GLYMES* (fig. 7).

Localisation :

En l'église Saint-Lambert, placés sur un socle moderne dans le transept nord.

Dimensions :

Longueur des gisants y compris les animaux emblématiques : ± 1,50 m.

Nature de la pierre :

1° *Gisant d'Henri II* : Albâtre gypseux de teinte blanche, composé exclusivement de microcristaux de gypse très purs. La roche pourrait provenir d'Italie (?). Echantillon I.R.P.A., E 2-1635 n° 38.

2° *Gisante de Jacqueline de Glymes et les deux dais surmontant les défunts* : Craie dure, de teinte claire, gris-jaunâtre, à grain moyen, glauconifère, provenant vraisemblablement du Nord de la France. La roche est apparentée à la pierre d'*Avesnes-le-Sec* qui ne se différencie que par une teinte moins jaune. Echantillon I.R.P.A., E 2-1635 n° 39.

Archives :

C.R.M.S., dossier n° 7828.

Bibliographie :

C.R.M.S., *Inventaire des objets d'art...*, Bruxelles, 1904, p. 69, pl. 1.
de Borchgrave d'Altena, J., *Œuvres de nos imagiens romans et gothiques*, Bruxelles, 1944, pl. LX, LXI.
Gauthier, J., *Tombeau d'Henri II de Witthem à Beersele*, dans *M. S. H.*, t. VII, 1859, pp. 384-386.
Mertens, Ch., *Le château féodal de Beersel et ses seigneurs*, Bruxelles, 1942, pp. 44, 141-142.
Saintenoy, P., *Le statuaire Jehan Money, Maître artiste de Charles Quint, sa vie, ses œuvres*, Bruxelles-Paris, 1931, p. 16.
Walters, A., *Notice sur le château de Beersel entre Bruxelles et Hal*, Gand, 1841, pp. 15-19.

Photo :

I.R.P.A., 10606 B.

Henri de Witthem, sire de Beersel, de Braine l'Alleud, Ruysbroeck, Plancenoit, etc., était un arrière-petit-fils de Jean de Corselaer, fils naturel de Jean II de Brabant. Il épousa en 1348 Jacqueline de Glymes, fille de Jean, sire de Glymes, et de Jeanne de Bierghes et de Grimbergen. Par son père, Jacqueline descendait également de Jean II. Ils décédèrent respectivement en 1454 et 1462. Leur fils aîné Henri III mourut en 1515 et fut également inhumé à Beersel.

Au sujet de ce monument funéraire, pas mal de propos erronés ont été écrits. Le mausolée d'Henri II et de sa femme s'étant dégradé au cours des temps, les deux gisants furent placés dans une niche contre le mur de l'ancienne église, à gauche en entrant dans le chœur (1). Or, Leroy (2) publie l'épitaphe d'un seigneur de Beersel décédé en 1515 et on rattacha ce texte au monument funéraire d'Henri II sans se rendre compte

(1) J. Gauthier, *op. cit.*, p. 384.
(2) J. Leroy, *Le grand théâtre sacré du duché de Brabant*, t. I, 2e partie, pp. 385-386.

que le style de l'œuvre ne pouvait dater du XVIe s. Cette confusion entre les monuments d'Henri II et d'Henri III de Witthem provoqua de multiples erreurs. Wauters ([3]) estimait que : « les statues étaient peu dignes de l'époque de la renaissance des arts » et il ajoutait « qu'il n'était pas éloigné de croire que les statues du seigneur de Beersel et de sa femme n'étaient que des reproductions d'autres pierres bleues qui auraient existé jadis ». Il se rendait évidemment compte qu'il y avait un décalage entre l'œuvre et l'épitaphe de Leroy et il l'attribuait à une reconstitution malhabile.

Saintenoy ([4]) pensait que rien n'empêchait, du point de vue chronologique, d'attribuer ces gisants à Jean Mone. Or, à l'époque où il publia sa monographie sur le sculpteur Mone, l'église de Beersel était reconstruite, le mausolée d'Henri II de Witthem était placé dans le transept gauche, tandis que celui de son fils Henri III († 1515), retrouvé et restauré,



Fig. 7. — Beersel. Gisants d'Henri II de Witthem et de son épouse Jacqueline de Glymes.
(Cop. I. R. P. A.)

(3) A. Wauters, *op. cit.*, p. 19.
(4) P. Saintenoy, *op. cit.*, p. 16.

se trouvait dans le transept sud. L'attribution de Saintenoy relève de la plus haute fantaisie. Il a confondu les deux mausolées et, bien entendu, celui qui aurait été l'œuvre de Mone est antérieur à l'artiste d'environ un demi-siècle. Il compare également le tombeau d'Henri II à celui de Bernard d'Orley († 1506) et d'Isabeau de Witthem († 1532) inhumés à Ecaussines d'Enghien. Or ces œuvres sont totalement différentes par le style, le modelé plastique et le décor.

Henri II de Witthem est revêtu d'une armure complète et d'un haubergeon. Il porte à sa gauche une épée à pommeau discoïde, les mains sont jointes et les pieds, chaussés de cuir, s'appuient sur un lion. La tête repose sur un coussin, les yeux sont à demi fermés, le nez est pincé, les joues sont ravinées, la bouche est close et les traits décrivent l'état d'âme d'un homme que la mort n'a pas apaisé. On peut même se demander si l'artiste n'aurait pas eu en sa possession le moulage de la face du cadavre.

Son épouse Jacqueline de Glymes gît à ses côtés dans la même attitude. Elle porte une robe au décolleté en pointe, serrée par un tassel. Les manches de ce vêtement sont très larges. Un manteau est posé sur ses épaules. La coiffure, une coiffe à cornes, alourdit son visage qui exprime le calme, la sérénité et la majesté.

Deux dais gothiques surmontent les effigies. Ils sont formés d'arcades trilobées surmontées de pinacles, de fenestrages et de rosaces et sont ornés de feuillages et de fruits.

Sur les dais, dans les plis des vêtements et sur le gisant d'Henri II, on remarque des traces de polychromie rouge, bleue et or.

Gauthier (5) publie une gravure exécutée sur les lieux en 1839, et il ajoute que les deux statues sont fort mutilées et que l'on a peine à reconnaître le lion et le chien. De plus, la gisante n'a plus de mains. Actuellement, les animaux emblématiques et les parties disparues (mains de Jacqueline de Glymes, etc...) ont été resculptés. Ce travail n'apparaît qu'après un examen attentif. Les deux œuvres furent restaurées à plusieurs reprises. En 1730, l'église, atteinte par la foudre, brûla. Les gisants de pierre éclatèrent sous l'action du feu ; abandonnés, ils furent remis en état et placés dans une niche en 1762 (6). Ils furent à nouveau rénovés en 1925 (7) par le sculpteur Ledel et placés sur un soubassement de pierre. La gisante ainsi que les deux dais ont été peu retravaillés. Par contre, le gisant d'Henri II de Witthem a certainement été refait en partie au XVIIIe s.

*
**

(5) J. Gauthier, *op. cit.*, p. 385.
(6) Ch. Mertens, *op. cit.*, p. 142.
(7) C.R.M.S., dossier n° 7828, rapport daté de fin juillet 1925. On lit sur le soubassement : « *Renovavit familia Van Haelen-Timmermans, 1927* ».

DALLE FUNÉRAIRE EN LÉGER RELIEF D'*HENRI III DE WITTHEM ET DE SON ÉPOUSE ISABELLE DESPONTS* (fig. 8-9).

Localisation :

En l'église Saint-Lambert, placée dans le transept sud.

Dimensions approximatives des débris :

(L. × l), 3,34 m × 1,92 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte gris noirâtre à grains relativement grossiers, très cristalline renfermant quelques débris de polypiers et composée essentiellement d'articles d'encrines spathisés. Petit granite (Tournaisien). Echantillon I.R.P.A., E 2-1033 n° 30.

Archives :

C.R.M.S., dossier n° 7828.

Bibliographie :

Gauthier, J., *Tombeau d'Henri II de Witthem à Beersele*, dans *M. S. H.*, t. VII, 1850, pp. 384-386.
Leroy, J., *Le grand théâtre sacré du duché de Brabant*, Labaye, 1734, t. I, 2e partie, pp. 385-386.
Mertens, Ch., *Le château féodal de Beersel et ses seigneurs*, Bruxelles, 1942, pp. 51-57, 142.

Henri III de Witthem, fils d'Henri II et de Jacqueline de Glymes, fut chambellan de Philippe le Beau et gouverneur de ses enfants. En 1488 il réprima une révolte des Bruxellois et saccagea le pays. La population se vengea et assiégea le château de Beersel qui dut se rendre. En 1491 il fut créé chevalier de la Toison d'or et, l'année suivante, nommé Amman de Bruxelles. Il mourut le 17 septembre 1515 et fut enterré en l'église de Beersel à côté de son épouse Isabelle Desponts, décédée le 3 juin 1503.

Nous avons emprunté au dossier de la Commission Royale des Monuments et des Sites (8) quelques renseignements concernant l'histoire de cette dalle. En 1730 elle a été brisée par la foudre et en 1732, en réparant les dégâts, on mit à jour le caveau dans lequel reposaient le corps d'Henri III en parfait état de conservation et celui de sa femme réduit en poussière. En 1762, en plaçant les fondations d'un nouvel autel, on ouvrit à nouveau le caveau et on aperçut le corps d'Henri III en état de putréfaction. Le 15 juillet 1762, le duc d'Arenbergh, seigneur de Beersel, autorisa la démolition de la tombe et c'est alors que la belle dalle funéraire dut être complètement brisée.

En 1914 l'architecte Veraert (9) avertit le Président de la Commission Royale des Monuments et des Sites de ce qu'il avait trouvé dans les fondations la presque totalité d'une dalle funéraire représentant un chevalier portant le collier de l'ordre de la Toison d'or. En 1925 la Commission Royale décida de restaurer la dalle et de la placer dans le transept sud. Celle-ci, cassée en multiples morceaux, fut alors reconstituée pièce

(8) C.R.M.S., dossier n° 7828, rapport de la Commission daté de fin juillet 1925.
(9) C.R.M.S., dossier n° 7828, lettre du 26 avril 1914.

par pièce et encastrée dans un lit de ciment coulé sur un socle de pierre bleue portant l'inscription ci-après : « *Renovavit familia Van Haelen-Timmermans, 1927* ». De nombreux fragments n'ont pas été retrouvés, mais l'ensemble permet de juger de la qualité de l'œuvre.

Les deux gisants sont placés chacun sous une arcade formée d'une succession d'ogives décadantes qui créent réellement l'illusion de la profondeur. Ces arcades, dont les doubleaux extérieurs sont ornés de fleurons, reposent sur trois fines colonnettes et sont surmontées de constructions architectoniques agrémentées de fenestrages. Dans le haut de la dalle, on remarque un écu écartelé au 1er et au 4me au lion et au 2me et au 3me à la croix engrelée entourée du collier de la Toison d'or. L'écusson est surmonté d'un cimier et d'un lambrequin.



Fig. 8. — Beersel. Dalle d'Henri III de Witthem et de son épouse Isabelle Desponts (détail). *(Photo A. De Valkenaer)*



Fig. 9. — Beersel. Dalle d'Henri III de Witthem et de son épouse Isabelle Desponts (détail). *(Photo A. De Valkenaer)*

Henri III a la tête sur un coussin, les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds posés sur un lion. Il est vêtu d'un tabard armorié et chaussé de pieds d'ours. Son épée est maintenue à sa gauche par une courroie. Le défunt porte autour du cou le collier de l'ordre de la Toison d'or. Son visage encadré de cheveux bouclés est ridé et suggère l'image d'un homme que la mort n'a pas calmé. Le gisant n'est pas représenté de face mais légèrement tourné vers le centre de la dalle comme d'ailleurs son épouse. La même particularité se voit sur une dalle funéraire d'Anderlecht (10).

Isabelle Desponts a également la tête posée sur un coussin, les yeux ouverts et les mains jointes. Ses pieds s'appuient sur un chien. Elle est

(10) Dalle funéraire de Jean de Catthem, cfr. p. 105.

revêtue d'une robe aux manches très larges et d'un manteau retenu à la hauteur des épaules par une cordelette. Un bijou attaché à une chaîne forme pendentif. Le visage calme et serein contraste avec celui de son époux. Il faut noter que sous les pieds le sculpteur a dessiné une sorte de dallage géométrique comme s'il voulait représenter les défunts debout, ce qui est illogique, tout gisant devant par définition être allongé. Cette caractéristique montre l'évolution du thème iconographique à la fin du moyen âge. En dessous du faux dallage, on remarque les initiales en lacs d'amour des époux, séparées par un écu armorié.

Tout à l'entour de la dalle funéraire, on lisait une inscription dont il ne subsiste plus que quelques mots, suffisant pour affirmer qu'il s'agit bien de l'épitaphe publiée par Leroy ([11]) :

« *Ci dessoubs gist Henry de Witthem Seigneur,*
De Beersele en son tems bon chevalier d'Honneur.
Qui fut de Bautersem, Seigneur jusques enfin,
De Braine et Overysque, advoué de Couvin
De Placinoit, Schoutrine et Ruysbroeck aussy,
Seigneur de Petit Reux, Dieu l'en avait party.
Chambellan fust second du Roy, de la Toisoin
Chevalier très prudent gouvernant la maison.
Après qui le dit Roy, Philippe alla vers Castille,
Luy laissant son thrésor, son noble fils et fille
Desquels fut gouverneur et chambellan premier,
Don chacun le loua jusqu'à moindre officier
Tellement gouverna le jeune prince et Dames,
Qu'il doit avoir loyer avec les saintes âmes.
Le dix-septième de Septembre son âme à Dieu recommanda
L'an mil cincq cens et quinze à cincq heures du matin de ce siècle trespassa.
Dame Isabeau Desponts sa compagne et epeuse
Gist après luy, qui fut Dame très vertueuse
Qui trespassa le dixième du mois de juin à dix heures devant midy
En l'an mil cincq cens et trois, Dieu ait de benoiste âme misericorde et mercy. »

Lorsque la lame funéraire disparut, on plaça dans le chœur près de l'autel une autre épitaphe destinée à rappeler le souvenir d'Henri III de Witthem et de son épouse ([12]) : « *Hic jacet Henricus de Witthem, Dominus de Beersele, aurei velleris eques, obiit XVII septembre, MDXV et Isabella Desponts, ejus uxor obiit III junii MDIII, R. I. P.* ».

(11) J. Leroy, *op. cit.*, pp. 385-386.
(12) J. Gauthier, *op. cit.*, p. 386.

BRUGES

SOUBASSEMENT EN DEMI-RELIEF DU TOMBEAU DISPARU DE *GUILLAUME VAN HALEWYN* (fig. 10).

Localisation :

En la cathédrale Saint-Sauveur, encastré dans le mur ouest de la chapelle Saint-Liévin, dite de Charles-le-Bon.

Dimensions :

(H. × L.), 0,61 m × 2,08 m.

Nature de la pierre :

Roche sédimentaire. Texture et structure : compacte. Tournaisien - Pierre de Tournai. I.R.P.A., examen visuel, lettre du 24-9-59.

Manuscrits :

d'Hooghe, J. et Van Laerebeke, M., *Versaemelinghe van alle de sepulturen, epitaphiën enz., die gewonden worden in alle de kercken, kloosters, abdijen, capellen ende Godshuijzen binnen de stad van Brugge, 1698-1707, continué en 1789*, 6e vol., Bruges, Bibliothèque de la ville.

Monumens sepulchrales de Flines, Bruxelles, B.R., F.G. ms. n° 1509, fol. 59 v.

Bibliographie :

Commission provinciale, *La Cathédrale Saint-Sauveur*, dans *A. S. E. B.*, t. IV, 2e série, p. 214.

Couvez, A., *Inventaire des objets d'art de la Flandre occidentale...*, Bruges, 1852, p. 224.

Rogge, D., *Gentsche grafplastiek uit den tijd der van Eyck's*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. IX, 1943, pp. 112-115.

Photo :

I.R.P.A., 128.613 B.

Cette sculpture formait la paroi du tombeau de Guillaume van Halewyn qui était jadis érigé dans la sacristie des Augustins de Bruges.

Le manuscrit d'Hooghe (1), conservé à la bibliothèque communale de Bruges, contient un mauvais dessin de cette tombe accompagné de ces quelques lignes : « *En swarte marbile tombe stoende zuyd oost in de sacristye met een liggende figure, wapen en inscriptie zoo volgt : Hier leghet Gulielmus Halewyn, heere van uytkercke Van Buggerboom ende van Weeseghem ende van ... heeren s'Hertoghen van Bourgongen graef van Vlaenderen die starf int jaer MCCCC L 8 den x iiii sten dach van wedemaint.* »

Dans le bas de la page, l'auteur ajoute : « *Tombe de Guillielmus van Halewyn, in de sacristie van de PP. Augustijnen à Bruges* ».

D'après ce dessin, le défunt était couché sous un enfeu décoré de fleurons et de pinacles, et surmonté de deux anges tenant un écu armorié et un cimier. Le gisant avait les yeux ouverts, les mains jointes et un chien à ses pieds.

(1) J. d'Hooghe, *op. cit.* (pas de numérotation).



Fig. 10. — Bruges. Soubassement du tombeau disparu de Guillaume van Halewijn.
(Photo A. De Valkeneer)

Le bas de l'enfeu était fermé par une dalle de pierre qui est tout ce qui subsiste du monument démoli au début du XIXe s. et qui avait été sculpté par un atelier gantois. Le soubassement fut transporté à la cathédrale Saint-Sauveur sous l'arcosolium d'une autre tombe. Il est divisé en huit niches formées d'un arc trilobé orné de fleurons ; elles abritent autant de pleurants ayant devant eux un écu plein penché alternativement à senestre et à dextre. Ils sont revêtus de longues robes et coiffés de capuchons rabattus ou de chaperons. Leurs expressions sont médiocres et grossières, mais les attitudes sont variées ; les uns ont les mains jointes, d'autres tiennent un chapelet ou un livre de prières.

Les écoinçons sont ornés de feuillages, de têtes humaines et celui du milieu d'une chaînette à laquelle est accroché un morceau de bois. Ils ressemblent à ceux que l'on voit sur d'autres tombeaux de la région, par exemple, celui de Marguerite de Ghistelles à Gand (2).

*
**

TOMBEAU EN DEMI-RELIEF D'ANSELME ADORNES ET DE SON ÉPOUSE MARGUERITE VAN DER BANCK (fig. 11).

Localisation :
En l'église de Jérusalem.

Dimensions :
(L. × l. × H.), 2,25 m × 1,25 m × 0,75 m.

Nature de la pierre :
Tournaisien, Pierre de Tournai. I.R.P.A., examen visuel, lettre du 24-9-59.

(2) Cfr. p. 142.

Manuscrit :

Monumens sepulchrales de Flines, Bruxelles, B.R., F.G. ms. n° 1509, f° 38 v.

Bibliographie :

de la Grange, A. et Cloquet, L., *Etude sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, Tournai, t. I, 1889, p. 116.

Duclos, A., *Bruges, histoire et souvenir*, Bruges, 1910, p. 559.

Gailliard, E., *Recherches sur l'église de Jérusalem à Bruges suivies de données historiques sur la famille du fondateur*, Bruges, 1845, pp. 8-10.

de Saint Genois, L., *Anselme Adornes*, dans *Biographie Nationale*, t. I, 1866, col. 73-79.

de Saint Genois, L., *Mémoires généalogiques pour servir à l'histoire des familles des Pays Bas*, t. I, 1781, pl. n° 2.

Roggen, D., *Gentsche grafplastiek uit den tijd der van Eyck's*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. IX, 1943, p. 124.

Photo :

I.R.P.A., 27166 A.

L'église de Jérusalem à Bruges abrite une œuvre des ateliers gothiques gantois, le monument funéraire du chevalier Anselme Adornes et de son épouse van der Banck. Elle fut fondée par les parents du défunt, Pierre Adornes et Elisabeth Braderickx sur le plan, dit-on, du Saint-Sépulcre.

Le chevalier épousa en 1445 Marguerite van der Banck. Il devint bientôt un notable de sa ville et attaché à la Cour de Bourgogne. Il fut envoyé en ambassade auprès de Jacques III d'Ecosse qui le combla d'honneurs, lui accordant notamment la seigneurie de Corthuy et le nommant membre de son Conseil. A son retour à Bruges, Charles le Téméraire le chargea d'une mission secrète dans les pays musulmans. Son voyage achevé, il revint à Bruges et fut nommé conseiller et chambellan du duc de Bourgogne. Son épouse décéda à cette époque. Peu après, il repartit en mission en Orient.

Adornes se vit confier les fonctions de premier magistrat de Bruges. A ce moment, profitant de la mort de Charles le Téméraire, les métiers et les corporations voulurent imposer leur volonté. Suspecté d'avoir joui des faveurs de Charles le Téméraire, Anselme Adornes fut arrêté puis relâché, mais il lui fut interdit à vie de remplir à Bruges des fonctions politiques. Profondément blessé dans son amour-propre à la suite de ces événements, il partit en Angleterre, où il servit les intérêts de Jacques III auprès duquel il jouissait d'une grande influence. Il fut assassiné le 23 janvier 1483 par des ennemis de ce roi. Sa dépouille fut inhumée en l'église Saint-Michel de Linlithgow tandis que son cœur embaumé fut déposé au côté du corps de son épouse sous un mausolée placé au milieu de l'église de Jérusalem à Bruges.

Le sarcophage supporte les elligies des deux défunts ; on voit quatre écus sur les deux grands côtés et deux sur les deux autres faces.



FIG. 11. — Bruges, Tombeau d'Anselme Adornes et de son épouse Marguerite van der Banck.
(Cop. I. R. P. A.)

Une inscription en caractères gothiques est gravée sur le bord de la table ; elle est actuellement à peu près illisible mais elle fut publiée par plusieurs auteurs (3).

« *Sepulture van Mr. Anselmus Adornes rudder F^s MR Pieter heere van Corthuy, raeds van den Koning van Schotland die verschiet van deze weireld MCCCCLXXXII den XXIIII dagh van Lauwe.*

« *Hier ligt begraven joncvrouw Marguerite van der Banck F^e Mr Oliviers Mr Anselmus gezelnede die overleet MCCCCLXII den XXXI dagh van Maerte* ». (4)

Leurs quartiers sont Adornes, Van de Walle, Broederyckx, Hoste, Van der Banck, Broux, Baenst, Honin.

(3) *Monumens sepulchrales de Flines*, f° 38 v. : Epistaphe reproduite en français avec les indications suivantes : *tombeau relevé devant le grand autel où est représenté un homme armé l'ordre du roy d'écosse au col et la femme lez luy.*

(4) F. GAILLIARD, *op. cit.*, pp. 9-10. La date de 1482 est en contradiction avec celle de de SAINT GENOIS, *op. cit.*, col. 78.

Le chevalier Anselme Adornes est allongé, la tête sur un coussin, les yeux ouverts et les mains posées l'une sur l'autre sur la poitrine ; il a au cou l'ordre du roi d'Ecosse. Il est revêtu d'un haubergeon, d'une cotte d'armes et de braconnières ; il porte des grèves complètes, cuissards, genouillères et jambières et est chaussé de solerets pointus auxquels sont accrochés des éperons à mollettes. Son épée tenue par un ceinturon pend à sa gauche ; un gant est posé à côté. Une dague dans un fourreau se remarque à sa droite ; un lion est à ses pieds. Son épouse gît, à côté de lui, dans la même attitude avec un chien couché à ses pieds. Elle est coiffée d'un hennin et porte une robe aux plis profonds formant un épaississement à sa droite. Entre les têtes, on remarque un écu aux armes d'Adornes appendu à un cimier avec coq issant et lambrequins. A divers endroits se manifestent des éclats qui ont été comblés avec du bitume.

⁂

DALLE EN DEMI-RELIEF DE *MATHEUS VAN SCATILLE* ET DE SON ÉPOUSE *BARBARA BAVES* (fig. 12).

Localisation :

Musée Gruuthuuse, réserve n° 2.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,08 m × 1,50 m × 0,18 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien, Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A. E 2-1655 n° 54.

Bibliographie :

Merghelynck, A., *Epitaphes nobles et patriciennes des églises de Saint André, Saint-Michel, Oostcamp, Beernem et de Saint-Georges près de Bruges, recueillies sur les lieux et dans les lieux et dans les manuscrits*, Bruges, 1878, p. 2.

Roggen, D., *Gentsche grafplastiek uit den tijd der van Eyck's*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. IX, 1945, p. 124.

Photo :

I.R.P.A., 136.298 B.

La pierre tumulaire de Matheus van Scatille et de son épouse Barbara Baves a été retrouvée, au siècle dernier, enfouie dans le sol de l'église Saint-André à Bruges. Elle fut transportée au musée de la société archéologique et fait actuellement partie des réserves du musée Gruthuuse. La dalle est posée sur un socle moderne fait en maçonnerie.

Le défunt a les mains jointes et un lion aux pieds. Il est revêtu d'un tabard armorié sous lequel il porte l'armure avec grèves complètes et pieds d'ours ; une épée pend à sa droite. Sa femme, qui a les yeux ouverts, les mains jointes et la tête couverte d'une huve, porte une longue robe et un mantel ; les plis des vêtements sont droits et plats. A ses pieds

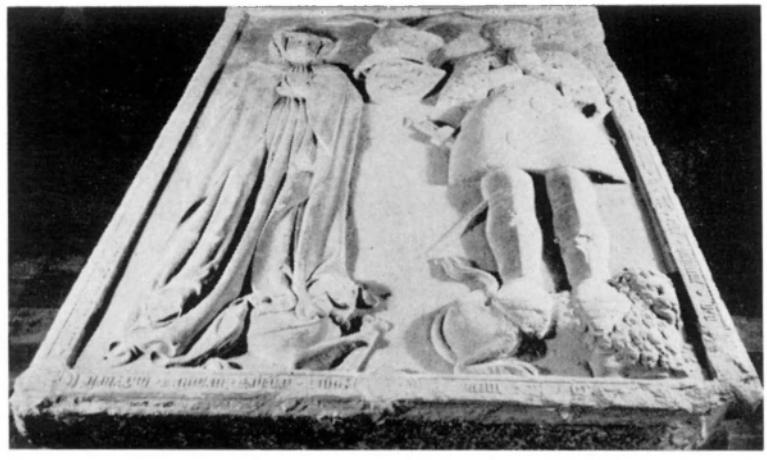


Fig. 12. — Bruges. Dalle de Matheus van Scatille et de son épouse Barbara Baves.
(Cop. I. R. P. A.)

un chien ronge un os. On voit entre les deux figures un écusson de gueules à six croissants d'argent, et un cimier, deux têtes et cols de cygne issants, qui indiquent van Scatille.

Tout à l'entour une épitaphe, interrompue par des armoiries, est gravée en caractères gothiques ; cette bordure a été très dégradée et nous nous sommes référé pour la lecture de certains mots à un épitaphier (5) :

« hier leghet mer, m.... int jaer ons heeren MCCCC ende vichtiene den eers...ch in meye.

« hier leghet vrauwe baerbele mer Matheus wyf van scatille seer Jan Baves tochter die staerf int jaer MCCCC. »

La pierre portait plusieurs quartiers mais ceux de droite sont brisés ; le premier à gauche est celui de Baves, qui est de gueules à six quintefeuilles d'or, 3, 2 et 1, au chef d'argent chargé de trois arbres de sinople. Le second est de Schynckele (?) qui est d'or semé de fleurs de lys d'azur à la bande de gueules. Au milieu de la bordure inférieure, se trouve un écusson parti Baves et van Scatille.

Cette sculpture a été très ravagée ; non seulement l'écriture et les armoiries ont en partie disparu, mais également le visage, le haut du corps du gisant, un morceau du cimier, la pointe des pieds de Barbara Baves, etc... La valeur esthétique de cette œuvre est minime.

(5) A. Merghelynck, *op. cit.*, p. 2.

BRUXELLES

TOMBEAU EN LÉGER RELIEF DE *PHILIPPE DALES* (fig. 13).

Localisation :

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, placé dans une galerie du cloître.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,30 m × 1,14 m × 1,02 m.

Nature de la pierre :

Pierre tournaisienne. Roche calcaire de teinte noirâtre à grains très fins et à texture nettement schistoïde laissant présumer une teneur élevée en matière argileuse. Pierre de Tournai, I.R.P.A., lettres du 9-2-1956 et du 27-2-1956.

Bibliographie :

Lefèvre, Pl., *Le tombeau de Philippe Dale, à la chapelle de Nassau à Bruxelles*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 21e année, 1949, pp. 25-28.

X.X., *Catalogue des collections composant le Musée Royal d'Antiquités, d'armures et d'artillerie, Bruxelles*, 2e section, Bruxelles, 1878, pp. 2-3.

Photo :

I.R.P.A., 11284 B.

Le tombeau de Philippe Dales, échanson de Charles-le-Téméraire et de l'empereur Maximilien, provient de la chapelle Saint-Georges à Bruxelles, jadis oratoire des seigneurs de Duvenvoorde puis des comtes de Nassau.

La chapelle venait d'être reconstruite lorsqu'on y inhuma, en juin 1521, Philippe Dales. En 1930 des travaux entrepris à la chapelle de Nassau mirent à jour le caveau contenant la dépouille de Dales. L'analyse des ossements permit de déterminer que ce dernier décéda vers l'âge de 50-60 ans (1).

Le monument funéraire est composé d'un soubassement, mis sur un socle de maçonnerie moderne, orné d'écus avec croix ancrées. Le gisant a la tête sur un coussin, les mains jointes et les pieds appuyés sur un lévrier de chasse. La figure très abîmée ne permet pas de distinguer si les yeux sont ouverts. Philippe Dales est allongé sous une construction architecturale suggérant la profondeur par la succession de deux voûtes d'ogives. Elles sont formées d'arcades en anse de panier reposant sur des colonnettes ornées de fleurons et ayant une base agrémentée de deux moulures. Le défunt est revêtu d'une jaque armoriée fendue par devant et qui laisse voir le haubergeon au col et à la fente. Il porte des grèves complètes et est chaussé de pieds d'ours à lamelles. Il a à sa gauche une paire de mitons et du même côté une épée à quillons infléchis est attachée à sa ceinture. Ce monument appartient à la fin de l'art du moyen âge et il est

(1) Pl. Lefèvre, *op. cit.*, p. 27.

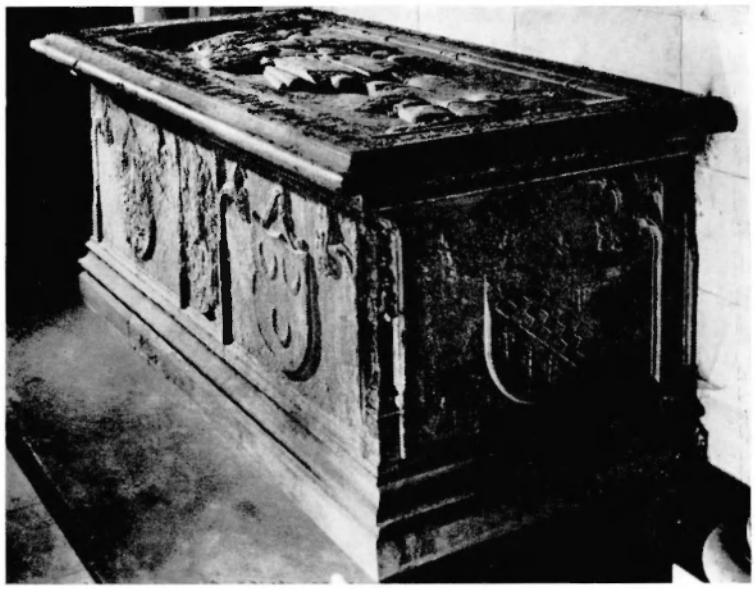


Fig. 13. — Bruxelles. Tombeau de Philippe Dales.

(Cop. I. R. P. A.)

intéressant de remarquer l'illogisme qui consiste à placer le défunt sous une voûte, créant ainsi l'illusion d'un gisant debout.

Une épitaphe en caractères gothiques est gravée sur le bord de la dalle supérieure :

« *Cy gist Philippe Dales escuyer eschanson de Ma... Bourgogne et de l'empereur Max... des Romains, Maistre dostel des ... Philippe et Charles des espaignes.... lequel dit Philippe fut natif du paye de Bourgogne qui trespassa le VIIIe jour du mois de juing l'an mil V^C et XX....* »

CAMBRON-CASTEAU

Manuscrits :

Epitaphes des anciennes familles de Flandre, Tournay, Tournesis, Artois, Haynault..., recueillies l'annee 1572 et notablement augmentées par Decalonne Beaufaict, chanoine de la Cathédrale de Tournay l'an 1752. Mons, Bibliothèque de la Ville, ms. n° 70.181, f° 50 r-v, 60 r-v, 61 r.

Marc Noël, *Recueil des abbés et des bienfaiteurs de l'abbaye de Cambron*, XVIIe s. Archives de l'archevêché à Malines, f° 21-43.

Recueil d'épitaphes, B.R., F.G., ms. n° 1500.

Bibliographie :

Canivez, J.M., *L'ordre de Cîteau en Belgique des origines (1132) au XXe siècle*, Abbaye cistercienne de Notre-Dame de Scourmont, Forges-lez-Chimay, 1926, pp. 103-104.

Casier, J., *Note sur la crypte de Cambron*, dans *B. G. T. L.*, t. X, 1896, p. 144.

Delférière, L., *Le cellier de l'abbaye de Cambron*, Bruxelles, 1930.

de Saint Genois, J., *Mémoires généalogiques pour servir à l'histoire des familles des Pays-Bas*, Amsterdam, 1781, t. I, pp. 52-53.

Michel, E., *Abbayes et monastères de Belgique. Leur importance et leur rôle dans le développement du pays*, Bruxelles-Paris, 1923, pp. 136-138.

Monnier, C., *Histoire de l'abbaye de Cambron*, dans *A. C. A. M.*, t. XIV, 1877, p. 253 ; t. XVII, 1884, pp. 27-50.

Monnier, C., *Les monuments funéraires de la famille d'Enghien existant encore dans les ruines de l'abbaye de Cambron*, dans *Annales du cercle archéologique d'Enghien*, t. IV, 1891-1892, pp. 369-400.

Plancke, R., *Les catalogues de manuscrits de l'ancienne abbaye de Cambron*, dans *Bulletin de la société des bibliophiles belges séant à Mons*, n° XI., 1938.

Poumon, E., *Abbayes de Belgique*, Bruxelles, 1934, pp. 75-76.

Puissant, E., *Notices sur l'excursion aux ruines de l'abbaye de Cambron et au château fort d'Herchies*, dans *Annales de la fédération historique et archéologique de Belgique*, Congrès de Mons, 1904-1906, p. 13.

Soil de Moriamé, E.J., *Inventaire des objets d'art, arrondissement judiciaire de Mons*, Charleroi, t. IV, 1931, p. 231.

L'ancienne abbaye cistercienne de Cambron-Casteau fut fondée en 1148 par Anselme de Trazegnies (1) qui lit appel aux moines de Clairvaux. Cet endroit monastique devint le lieu de sépulture d'un grand nombre de seigneurs hennuyers au point que le peuple l'appelait « le cimetière des nobles du Hainaut ». Supprimée par édit de Joseph II, la vie monacale put reprendre, mais pour peu de temps. La communauté religieuse fut dispersée lors des troubles suscités par la révolution française. Les terres abbatiales furent vendues comme bien national le 3 pluviose de l'an VI. En 1803 le domaine fut racheté par le Comte du Val de Beaulieu et il resta depuis lors la propriété de cette famille. Plusieurs gisants sont à l'abandon parmi les ruines ; deux autres, ceux de Guillaume de Gavre et de son épouse, sont conservés en la chapelle Saint-Calixte à Mons.

Il existe aux archives de l'archevêché de Malines un manuscrit de la première moitié du XVIIe s. composé par un moine de l'abbaye, Marc Noël et connu sous le titre : « *Recueils des Abbés et bienfaiteurs de*

(1) E. Michel, *op. cit.*, pp. 136-138.

l'abbaye de Cambron » (2). On y lit des notes relatives à la communauté et des détails concernant les sépultures dont aucune n'est malheureusement reproduite. Ce manuscrit fut exploité par C. Monnier dans son histoire de l'abbaye de Cambron. Ces quelques notices relatives à Cambron permettent de se rendre compte des ensembles de sculptures funéraires qui existaient jadis dans nos régions.

Il subsiste donc à Cambron une série de gisants gothiques tournaisiens de la première moitié du XIVe s. et il est regrettable que ces sculptures soient laissées à l'abandon. Placées quasiment en plein air, exposées à toutes les intempéries, ces œuvres se couvrent de mousse, s'effritent et se dégradent peu à peu. Et pourtant elles forment un ensemble devenu très rare dans notre pays. Leurs caractères de style et de beauté devaient égaler ceux des gisants de de Gavre et de son épouse sauvés des ruines de l'abbaye et conservés à Mons (3). On souhaiterait que des mesures de protection soient prises pour sauvegarder ces œuvres créées par les tombiers tournaisiens.

*
**

GISANTS EN HAUT RELIEF D'UN *CHEVALIER* ET D'UNE *DAME NON IDENTIFIÉS.*

Localisation :

En l'ancienne abbatiale de Cambron, placés dans le 1er enfeu percé dans le mur du bas-côté sud.

Dimensions :

Débris du gisant : (L.), 1,50 m.
Gisante : (L.), 2 m.

Nature de la pierre :

Craie dure, de teinte claire, gris-jaunâtre, à grain moyen, glauconifère, provenant vraisemblablement du Nord de la France. La roche est apparentée à la pierre d'Avesnes-le-Sec, qui ne se différencie que par une teinte moins jaune. Echantillons I.R.P.A., E 2-1635 n° 22 ; E 2-1635 n° 25.

Manuscrits et bibliographie :

Cfr. p. 127.

Lorsque l'on quitte le couloir de ce qui était jadis un cellier (4) et non une crypte comme on l'appelait parfois, on remarque une suite de cinq grandes arcades abritant des monuments funéraires, tous en haut relief.

(2) Ce recueil a pour titre exact : « *Fondation de l'église et Abbaye de Notre Dame de Cambron, ordre de Cistian, Diocez de Cambray, etc... avec und abrege des Abbes et Prelats depuis le Fastre, premier insques et comprin M. D. Jan Favinart 39e Abbe dudict lieu, le temps quils ont gouverné, leur morte, le lieu de leurs sepulture, ce quil y at grave sur leurs tombes, les armoiries tant de leurs parens que du lieu de leurs naisance. Ensemble les noms et armes des chevalies et dames reposant tant en leglise que au cloistre dudit monastere comme sensuit. Le tout recense par D. Marc Noel, religieu dudict Cambron.* »

(3) Mons, chapelle Saint-Calixte, cfr. pp. 103-105.

(4) L. Delférière, *op. cit.*, t. 30, p. 14.

Le fond du premier enfeu creusé dans ce qui était jadis le mur du bas-côté de l'abbatiale est clos par une vieille dalle funéraire, sur laquelle sont encore nettement marquées les traces de colonnettes à crochets qui supportaient un dais. On y a déposé deux gisants qui jusqu'à ces dernières années étaient exposés dans le cellier. Il s'agit d'un chevalier et d'une dame.

Cette dernière repose la tête sur un coussin, les yeux ouverts et les mains jointes. Ses pieds s'appuient chacun sur un chien. Sa tête est entourée d'une guimpe et elle est vêtue d'une robe aux plis peu saillants et d'un mantel aux plis longs et droits. L'effigie du chevalier est très détériorée ; les jambes ont disparu à la hauteur des genoux et des éclats ont sauté à beaucoup d'endroits. Il porte un bacinet et est vêtu d'un haubert, les bras sont protégés par des coudières. Son écu, d'où émerge le pommeau d'une épée, est attaché à sa gauche. Ces deux sculptures sont de la même époque, c'est-à-dire de la première moitié du XIVe s., comme celles des autres gisants non identifiés dont l'étude suit.

Malheureusement elles sont en très mauvais état, surtout celle représentant le chevalier. Ces deux gisants anonymes méritent une attention particulière pour leur noblesse et leur parfaite exécution.

*
**

TOMBEAU EN HAUT RELIEF D'UN *CHEVALIER NON IDENTIFIÉ*.

Localisation :

En l'ancienne abbatiale de Cambron, placé dans le 5e enfeu percé dans le mur du bas-côté sud.

Dimension :

Gisant : (L.), 2 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien, « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E 2 1055 n° 24.

Manuscrits et bibliographie :

Cfr. p. 127.

Photo :

I.R.P.A., 10710 B.

La deuxième arcade est percée d'outre en outre, la troisième abrite le tombeau d'un chevalier portant au côté un écu chargé des armes de la maison d'Enghien. Le gisant dont la tête repose sur un coussin a les yeux ouverts et les pieds qui s'appuient sur un lion très abîmé. Sa tête au visage complètement disparu est couverte par un heaume de mailles. Le chevalier est vêtu d'un haubert et d'une cotte d'armes serrée à la taille par une ceinture à pendant. Les pieds dont les extrémités sont cassées, sont protégés par des chausses de mailles. Un dais en relief, très endom-

magé, est sculpté au-dessus de lui. Le soubassement était vraisemblablement garni d'une série de niches ainsi qu'on le voit aux monuments placés sous les quatrième et cinquième arcades, tous du XIVe s.

⁂

TOMBEAU EN HAUT RELIEF D'UNE *DAME NON IDENTIFIÉE* (fig. 14).

Localisation :

En l'ancienne abbatiale de Cambron, placé dans le 4e enfeu percé dans le mur du bas-côté sud.

Dimension :

Gisant : (L.), ± 2 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, et à texture nettement schistoïde, à teneur élevée en matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ». Échantillon I.R.P.A., E 2-1635 n° 25.

Manuscrits et bibliographie :

Cfr. p. 127.

Photo :

I.R.P.A., 10709 B.

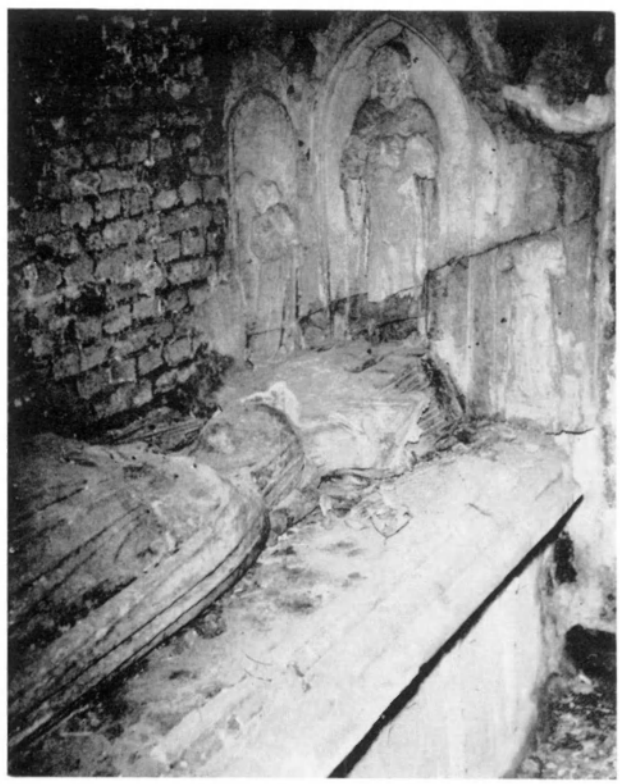


Fig. 14. — Cambron-Casteau. Tombeau d'une dame non identifiée (4e enfeu) (détail).
(Photo A. De Valkeneer)

Le quatrième enfeu abrite une dame représentée couchée dans la pose habituelle des gisantes. Une guimpe couvre sa tête ; elle est vêtue d'une robe dont les plis se creusent dans le bas et d'un mantel. Il y a un dais en relief au-dessus d'elle. La sculpture, du XIVe s., est dans un état lamentable.

A en croire Monnier (5), on remarque à la tête du monument l'image d'un saint portant l'enfant Jésus dans son giron et qui est accompagné de deux anges dont l'un tient un violon et l'autre une harpe. Cette scène a été mal comprise par l'auteur précité. Il s'agit plutôt du patriarche Abraham qui porte dans son sein l'âme du défunt. Cette représentation allégorique du Paradis est d'ailleurs conforme à l'enseignement théologique car saint Thomas dit expressément que le sein d'Abraham est le repos des Justes (6). Le Christ en croix est figuré sur l'autre paroi. Depuis que Monnier a étudié ces monuments, de nombreuses décades se sont écoulées et il est devenu beaucoup moins facile d'interpréter ces scènes car l'état d'abandon et notre climat ont continué l'œuvre des vandales du XVIIIe s.

Le soubassement haut de 60 cm est constitué de huit niches formées par un arc trilobé et séparées entre elles par un pinacle à fleurons. Elles ne continrent jamais de statuettes, car on n'aperçoit aucune trace d'arrachage.

*
**

TOMBEAU EN HAUT RELIEF D'UN *CHEVALIER NON IDENTIFIÉ*.

Localisation :
En l'ancienne abbatiale de Cambron, placé dans le 5e enfeu creusé dans le mur du bas-côté sud.

Dimension :
Gisant : (L.), 2 m.

Nature de la pierre :
Roche calcaire de teinte noirâtre à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E 2-1035 n° 28.

Manuscrits et bibliographie :
Cfr. p. 127.

Photo :
I.R.P.A., 3552 A.

Enfin, sous le dernier enfeu, une tombe porte l'effigie funéraire d'un chevalier. Sa position et ses vêtements sont semblables à ceux du gisant décrit au troisième enfeu, seulement son écu n'est pas chargé.

Sur les bords de la table deux colonnettes à crochets supportent un dais orné de pinacles et de fenestrages. Le socle de maçonnerie, haut de

(5) C. Monnier, *Histoire...*, p. 50.
(6) E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe s. en France*, Paris, 1946, p. 388.

57 cm, est fermé par une série de huit niches qui ne furent jamais occupées par des figurines. Contre la paroi de la tête, il y a une plaque avec rampants à crochets sur laquelle sont sculptés deux anges portant un enfant. D'après Monnier (7) ce serait l'enfant Jésus, ce qui est assurément inexact ; c'est sans aucun doute l'âme du défunt reposant dans le sein d'Abraham. Cette représentation se retrouve d'ailleurs chez nous sur de nombreux tombeaux.

Sur la face opposée, on voit un Christ en croix entre deux personnages que l'on ne sait plus reconnaître ; il s'agit vraisemblablement de la Vierge et de saint Jean.

Ce mausolée, de la première moitié du XIVe s., a fortement souffert ; le visage et les mains ont disparu, tout le côté gauche du défunt est abîmé.

D'après Monnier (8), on verrait dans les trois derniers enfeux les gisants de Walter I, mort en 1290, de Marie de Rethel, sa femme et de Jacques d'Enghien, sire de Bassily, frère cadet de Walter I. Son identification est plus que douteuse et ne repose que sur des hypothèses incontrôlables. L'auteur lui-même termine son article en ajoutant qu'il n'est pas certain de ce qu'il avance. Nous ne pouvons reprendre son argumentation.

*
**

TOMBEAU DE *GUILLAUME DE GAVRE ET DE SON ÉPOUSE JEHANNE DE BIERLO* (fig. 15).

Localisation :
En l'ancienne abbatiale de Cambron, placé dans le mur du bas-côté sud.

Dimension :
(L.), ± 3 m.

Nature de la pierre :
Pierre de Tournai. I.R.P.A., examen visuel, VII-1950.

Manuscrits et bibliographie :
Cfr. p. 127.

Les gisants conservés en la chapelle Saint-Calixte à Mons (9) ont été identifiés par Monnier comme étant ceux de Guillaume de Gavre et de Jehanne de Bierlo. L'auteur se basait sur le texte d'un manuscrit (10) dont il interprétait trop librement les données. Il y a quelques années, on a découvert derrière le premier enfeu creusé dans le mur du bas-côté sud un soubassement de mausolée comportant dix-neuf statuettes sculptées en

(7) C. Monnier, *Histoire...*, p. 50.
(8) C. Monnier, *Les monuments...*, p. 399.
(9) Cfr. pp. 103-105.
(10) *Epitaphes des anciennes familles...*, f°s 59 r. et v., 60 r. et v., 61 r.

léger relief. Chacune est placée sous un arc trilobé. Les attitudes sont variées ; la manière de mettre les mains est diversifiée et, bien que très mutilée, l'œuvre semble avoir été taillée par un sculpteur de classe. Exécutée malheureusement dans une pierre de Tournai très schistoïde qui se délite, et exposée à toutes les intempéries, cette paroi se dégrade au fil des jours.

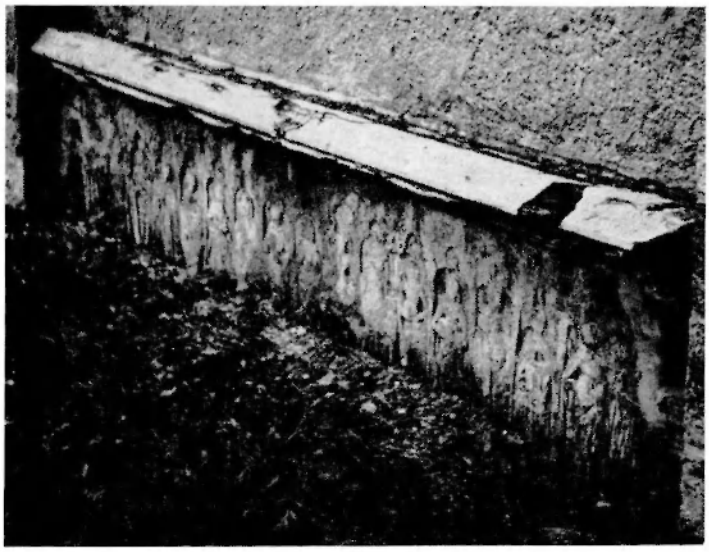


Fig. 15. — Cambron-Casteau. Soubassement du tombeau de Guillaume de Gavre et de son épouse Jehanne de Bierlo.
(Photo A. De Valkeneer)

Une épitaphe est gravée en caractères gothiques sur le chanfrein de la dalle supérieure. Elle est en partie mutilée et nous l'avons reconstituée en consultant un manuscrit ancien (11) :

« *Chy gist Willames de Gavere chevalier qui fu sire d'Estainkerke et de Tongrenelles et trespassa le XXIII de may de l'an de grace mil IIII^C.* « *Chy gist ossy Jehanne de Bierlo qui fu femme aud Monsigneur Willammes liquelle trespassa l'an de grace .... Pries pour leurs ames.* »

C'est tout ce qui subsiste du mausolée de Guillaume de Gavre et de son épouse, dont les gisants ne sont pas ceux exposés à Mons. Il serait peut-être utile de prospecter le sous-sol de l'ancienne abbaye de Cambron. Ces fouilles permettraient sans doute de découvrir maints fragments de sculpture qui éclaireraient ceux qui s'intéressent à l'histoire de ce site.

(11) *Epitaphes des anciennes familles...*, f° 60 r.

DADIZELE

TOMBEAU EN DEMI-RELIEF DE *JEAN DE DADIZEELE ET DE SON ÉPOUSE CATHERINE VAN DER BEURSE* (fig. 16).

Localisation :

En la basilique mineure de Notre-Dame, placé au côté nord de la crypte.

Dimensions :

(L. × l.), 2,40 m × 1,27 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : grise et bleu-noir. Forme de la cassure : inégale. Texture et structure : Microcristallin. Dureté Mohs et couleur poussière : 3,5, gris brunâtre. Tournaisien. Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 21-9-1959, n° 14.

Bibliographie :

Béthune, J., *Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe siècle*, Bruges, 1900, p. 271.
Béthune, J., *Variété*, dans *Bulletin du comité de la Flandre occidentale*, n° 46, p. 46.
Coulon, A.M., *Histoire de Dadizeele et de sa statue miraculeuse de la Bienheureuse Vierge Marie*, Bruges, 1889, pp. 35-56.
de la Grange, A. et Cloquet, L., *Etude sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, Tournai, 1889, t. I, pp. 115-116.
De Splenter, S., *Notre-Dame de Dadizele*, Dadizele, 1957, pp. 38-39, 58.
Poullet, E., *Jean de Dadizeele*, dans *Biographie nationale*, t. IV, 1873, col. 617-628.

Jean de Dadizele (1), fils de Jean de Dadizeele et de Catherine Potyns, naquit en 1431. Il étudia à Lille, à Arras, puis il entra comme page au service de la Maison de Lalaing. Il se maria en 1455 et, quatre ans plus tard, il reçut la charge de grand veneur de Flandre. Pendant une dizaine d'années, il se consacra à accroître la prospérité de Dadizele ; il lit, entre autres, exécuter des travaux à l'église et ouvrir un marché.

Le règne de Charles le Téméraire lui donna l'occasion de prendre une part de plus en plus importante aux affaires du pays. Nommé en 1472 écuyer d'Adolphe de Clèves, premier personnage de nos pays après le duc, il exerça ad interim en 1474 les fonctions de souverain bailli du comté de Flandre et de la seigneurie de Malines. Sa position devint prédominante après le désastre de Nancy ; à ce moment il cumula les charges de souverain bailli du comté avec celle de haut bailli de la ville de Gand, de la châtellenie du Vieux Jonc, baillage du pays de Waes, des quatre métiers de Rupelmonde et de Saeftinghe. Il fut un chaud partisan de l'union de la jeune duchesse Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche et il obtint quelques mois plus tard les lettres patentes de conseiller et de chambellan de l'archiduc. Attiré dans un guet-apens à Anvers, il fut grièvement blessé le 7 octobre 1481 et mourut le 21 du même mois.

Jean de Dadizeele et sa femme gisent la tête posée sur un coussin et les yeux ouverts. Un lion et un chien se voient à leurs pieds. Le défunt, dont le visage est encadré de cheveux bouclés, a les mains jointes. Il est

(1) A.M. Coulon, *op. cit.*, pp. 35-36.

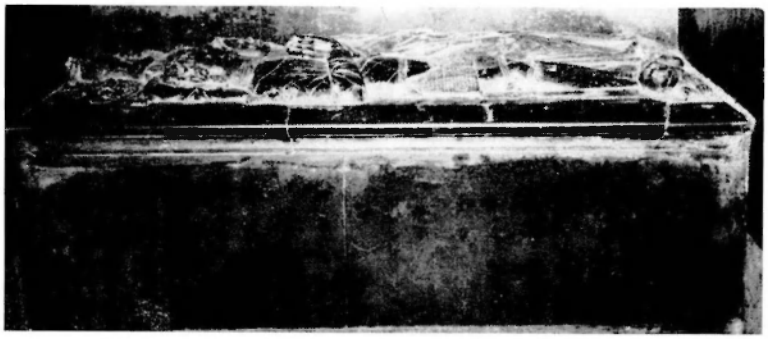


FIG. 16. — Dadizele. Tombeau de Jean de Dadizeele et de son épouse Catherine van der Beurse.
(Photo A. De Valkeneer)

revêtu d'un tabard héraldique à manches fendues passé au-dessus d'une cotte de mailles et d'une armure. Les jambes sont protégées par des cuissards, des genouillères et des jambières. Son épée est maintenue à gauche par un ceinturon. Son épouse, dont les mains très menues superposées s'appuient sur l'abdomen, porte une robe et un mantel ; elle est coiffée d'un hennin. Un écu, avec cimier et lambrequins, armorié aux armes de Dadizeele, de sinople à dix losanges, aboutés et accolés d'argent 3, 3, 3 et 1, se remarque entre les deux têtes.

Béthune (2) publie l'épitaphe qui se lisait jadis sur ce mausolée : « *Sepultuere van Janne heere van Dadiselle Ruddere in Zijnen levene Raed ende Camerlinc mijn gheduchts heeren shertoghen van Bourg en Grave van Vlaend'en ende Zijn souverain bailly ende capitain generael van Vlaend'en ende overleet der Weerelt hoech bailly vander stede van Ghend den XX dach in octob' int iaer MCCCCLXXXI. bidt ov'de Ziele.* « *Sepultuere van vrouwe Katheline Breydels, svors' Mer Jans gheselnede was, die starf int jaer MCCCCXCIX, den eersten int hoymaet.* »

Les défunts ont un visage peu individualisé, les proportions de certains détails sont peu harmonieuses, les pieds, les mains sont de dimensions réduites, et les jambes sont trop courtes. Néanmoins les très beaux plis de la robe et du tabard méritent l'attention.

Ce monument funéraire a subi à la fin du siècle dernier une importante restauration exécutée par le sculpteur Léopold Blanckaert (3). Les traces d'éclat ont été fermées par un mastic et diverses parties ont été refaites, par exemple une genouillère, les pieds du chevalier, les mains de la gisante etc... Le côté gauche de cette dernière est très abîmé. Cette œuvre rappelle par son style celle de Anselme Adornes (4) et elle est certainement due à un atelier gantois.

(2) I. BÉTHUNE, *Epitaphes...*, p. 271.
(3) J. BÉTHUNE, *Variétés*, p. 46.
(4) Bruges, église de Jérusalem, pp. 120-123.

DINANT

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *GÉRARD BLAMOSTIER* (fig. 17).

Localisation :

En la collégiale Notre-Dame, placé dans un enfeu situé dans le mur septentrional du transept nord.

Dimensions :

(L. × l.), 2,27 m × 0,70 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins. Faible résidu de matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire viséen. « Pierre de Meuse ». Echantillon I.R.P.A., E 2-1655 n° 10.

Bibliographie :

Del Marmol, F., *Dinant, art, histoire et généalogie*, Dinant, 1888, pp. 12-13.
H. L., *Collégiale Notre Dame à Dinant*, dans *B. G. T. L.*, t. VI, 1885, pp. 158-160.
Hayot, E., *La collégiale Notre Dame à Dinant*, Bruxelles, 1951, pp. 53-54.

Photo :

I.R.P.A., 38907 B.

En exécutant quelques rélections à l'édifice, on a trouvé à la fin du siècle dernier (1) un enfeu semi-circulaire abritant le gisant de Gérard Blamostier, décédé en 1306.

Il est allongé, la tête posée sur un coussin, les yeux ouverts et les mains jointes sur la poitrine. De longues mèches de cheveux, abîmées par de nombreux éclats, encadrent un visage mal sculpté, sans expression et dont le relief est peu accusé. Les oreilles sont décollées comme dans certaines sculptures romanes. Le défunt est revêtu d'un bliaud aux manches amples, aux plis saillants et très droits, et qui est fendu par devant. Les pieds, dont il ne subsiste que les talons, reposent sur un lion.

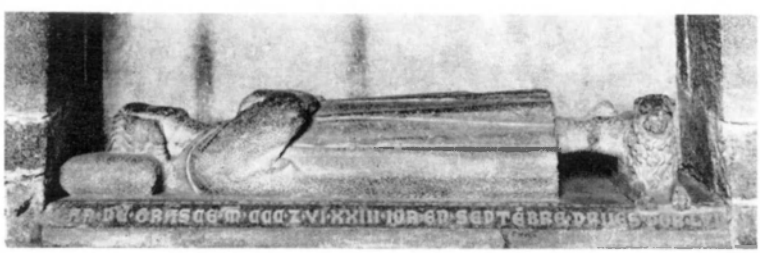


Fig. 17. — Dinant. Tombeau de Gérard Blamostier.
(Cop. I. R. P. A.)

Le monument porte une inscription de deux lignes. La première est écrite sur le plat de la dalle, l'autre sur le rebord ; on y lit : « *Ci gist Gerar Blamostier ki fodat cest atel z morut lan de grasce MCCC Z VI XXIII jor en septebre. Priies por lui.* » (2)

Cette sculpture d'un intérêt très secondaire doit avoir été taillée par un artisan peu habile. Le texte en lettres onciales est d'époque et le « Z » doit se lire « *et* ». Cette façon d'écrire le mot « *et* » n'était cependant pas très usitée à l'époque. La date de l'épitaphe est donc 1306.

(1) F. Del Marmol, *op. cit.*, p. 12.
(2) J. H., *op. cit.*, p. 160. L'auteur publie l'épitaphe avec des fautes et transforme la date de décès en 1356. Il indique un chien comme animal emblématique.
E. Hayot, *op. cit.*, p. 54, reprend le texte de l'auteur précédent.

ESTAIMBOURG

DALLE EN DEMI-RELIEF DE *PHILIPPE DOLLEHING* (fig. 18).

Localisation :

En l'église des Saints-Denis-et-Ghislain, dressée et encastrée dans le mur du bas-côté nord : la dalle est malheureusement quelque peu cachée par les fonts baptismaux.

Dimensions :

(L. × l.), 2,15 m × 1,02 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : pierre noire encaustiquée et noir mat. Forme de la cassure : subconchoïdale. Texture et structure : compacte et schisteuse. Dureté Mohs et couleur de la poussière : 3,5, gris brun. Carbonate de calcium en % : 73,3. Viséen. Calcaire de Basècles. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 6.

Bibliographie :

Soil de Moriame, E.J., *Inventaire des objets d'art de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, t. I, 1923, p. 196, n° 41.

Photo :

I.R.P.A., 80943 B.



Fig. 18. — Estaimbourg.
Dalle de Philippe Dollehing.
(Cop. I. R. P. A.)

La dalle funéraire de Philippe Dollehing, mort en 1507, a été retrouvée en 1850 au château d'Estaimbourg où elle avait été déposée lors de la révolution française.

Le gisant est de taille très petite (1) et il est écrasé par le blason héraldique qui le surmonte. Il a la tête sur un coussin, les yeux ouverts et les mains jointes. On remarque à sa gauche un gant et à ses pieds un lévrier d'une plastique remarquable. Il est revêtu d'une armure avec grèves complètes et pieds d'ours ; il porte un tabard armorié, à manches largement fendues. Il repose sous un arc surbaissé et redenté, soutenu par deux colonnes, arc au-dessus duquel on a sculpté un écu de... à trois besans de... et en cœur de... à l'étoile à six raies de... avec supports à deux tenants, timbres et lambrequins. Les deux écoinçons formés par l'arc brisé sont ornés de feuillages. Une moulure plate dessine un encadrement surchargé aux angles par des quadrilobes contenant les symboles des quatre Evangélistes et à mi-hauteur par des écus armoriés.

L'épitaphe suivante est gravée tout autour : « *Chy gist noble homme Philippe Dollehing en son temps escuyer signeur de Estambourc et de Ditreghem de le ... lequel trespassa en l'an de grace mil V^c et VII le XV de apvril. Priies Dieu pour son âme.* »

Cette lame funéraire est en bon état de conservation. Il est pourtant regrettable que la pierre ait été recouverte d'un produit brillant de teinte noire.

(1) 1,30 m.

FOREST

DALLE EN LÉGER RELIEF D'UN *PRÊTRE NON IDENTIFIÉ* (fig. 19).

Localisation :

En l'église Saint-Denis, dressée et encastrée dans le mur ouest du collatéral droit.

Dimensions :

(L., à gauche et à droite du clerc, × L. dans le haut et dans le bas). 2,36 m et 2,20 m × 1,15 m et 1,06 m.

Nature de la pierre :

Calcaire sableux de teinte grisâtre, glauconifère, à grains moyennement fins et à ciment cristallin. Pierre de Gobertange (Bruxellien). Echantillon I.R.P.A., E 2-1421.

Bibliographie :

de Borchgrave d'Altena, J., *Notes pour servir a l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Bruxelles*, dans *A. S. A. B.*, t. XLVII, 1944-1946, pp. 93-95, n° 18.
de la Grange, A. et Cloquet, L., *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, Tournai, t. I, 1880, pp. 101-102.
Des Marez, G., *Les monuments civils et religieux*, Bruxelles, 1918, 2e partie, p. 304.
Destrée, J., *Etude sur la sculpture brabançonne au moyen âge*, dans *A. S. A. B.*, t. VIII, 1894, p. 36.
Marchal, E., *La sculpture et les chefs d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, Bruxelles, 1895, p. 121.
Reusens, E., *Eléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, t. II, 1886, pp. 270-271.

Photo :

I.R.P.A., 57493 B.

Dans son ensemble, cette dalle, de forme trapézoïdale, est en bon état et seuls ses bords sont écornés ; néanmoins, le relief est en partie effacé par l'usure des siècles. On n'y relève aucune inscription.

Le clerc est placé sous un décor architectonique formé d'un arc trilobé reposant sur deux demi-colonnes engagées dans l'encadrement qui clôture le monument, et dont les bases se composent d'une plinthe arrondie d'un congé et d'un tore. Les chapiteaux sont ornés d'une crosse crêtée se devinant à peine à droite. L'arc est agrémenté de deux fleurons. La décoration de chaque écoinçon est semblable. Le sculpteur a représenté un petit édifice ayant au rez-de-chaussée trois fenêtres en arc brisé, et à l'étage, trois ouvertures carrées, le tout couronné par une toiture bulbeuse. Du ciel, un ange thuriféraire surgit à mi-corps. L'écoinçon de droite, l'encensoir et le fleuron de l'arc de ce même côté ont presque disparu.

Le clerc est présenté de face. Son visage porte les traces d'une forte usure. Il a le crâne tonsuré, les joues pleines et le menton rasé ; ses oreilles décollées sont placées de face comme cela se voit dans certains ivoires et sculptures pré-romans. Le nez, les yeux qui sont ouverts, la bouche, ainsi que les oreilles et l'épaule gauche sont en partie effacés. Le gisant est revêtu des ornements sacerdotaux, l'amict, l'aube, et la chasuble d'où s'échappent les deux bouts de l'étole. A son bras gauche, pend le manipule. Les plis marqués sur les vêtements sont symétriques.

Il tient en mains un calice affectant la forme d'une coupe évasée séparée de la base par un nœud. Ses pieds (1) dépassent quelque peu l'encadrement de la pierre.



Fig. 19. — Forest.
Dalle d'un prêtre non identifié.
(Cop. I. R. P. A.)

D'après Reusens (2), cette dalle fut exécutée durant la première moitié du XIIIe s., et Destrée (3) reprit cette opinion. Pour de Borchgrave d'Altena (4), il s'agit d'une œuvre des environs de 1200. Ce dernier avis nous semble le plus pertinent parce que cette sculpture, par de nombreux caractères, se rattache plus à l'idéal roman que gothique. Cette dalle, plus large à la tête qu'aux pieds, rappelle la forme trapézoïdale des dalles et des sarcophages romans. De plus, elle est sculptée pour être vue exactement de face ; la loi de la frontalité et de la symétrie y est strictement appliquée; à tel détail du côté droit répond un détail identique du côté gauche. La facture plutôt rude du visage et les oreilles détachées sont autant d'éléments qui indiquent une œuvre pré-gothique. De même la forme de la chasuble et du calice semble confirmer l'archaïsme de cette sculpture.

Par quel atelier ce travail anonyme fut-il produit ? Ici aussi les avis sont divergents. De la Grange et Cloquet (5) y voient une œuvre provenant vraisemblablement des ateliers tournaisiens, tandis que Destrée (6) estime que la nature de la pierre rend cette thèse peu probable. L'analyse chimique (7) de cette lame funéraire permet d'affirmer, sans réserve aucune, l'appartenance de cette œuvre à l'école de sculpture brabançonne.

(1) La pointe du pied droit est cassée.
(2) E. Reusens, *op. cit.*, p. 272.
(3) J. Destrée, *op. cit.*, p. 36.
(4) J. de Borchgrave d'Altena, *op. cit.*, pp. 95-95.
(5) A. de la Grange et L. Cloquet, *op. cit.*, p. 101.
(6) J. Destrée, *op. cit.*, p. 36.
(7) Cfr. p. 139.

GAND

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *MARGUERITE DE GHISTELLES* (fig. 20-21).

Localisation :

En la crypte de la cathédrale Saint-Bavon.

Dimensions :

(H. × L. × l.), 1 m × 2,56 m × 1,46 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins et à texture nettement schistoïde, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E 2-1635 n° 21.

Bibliographie :

De Keyser, J., *La Cathédrale Saint-Bavon à Gand*, Anvers, 1948, p. 32.

de la Grange, A. et Cloquet, L., *Etude sur l'art à Tournai et les anciens artistes de cette ville*, Tournai, 1889, t. I, pp. 106-107.

Goetghebuer, A., *L'église cathédrale de Saint-Bavon à Gand*, Gand, 1892, pp. 40-41.

Kervyn de Volkaersbeke, P., *Les églises de Gand (t. I. Eglise cathédrale Saint-Bavon)*, Gand, 1857, pp. 192-194.

Roggen, D., *Gentsche beeldhouwkunst der XIVe en der XVe eeuw*, dans *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, t. V, 1938, pp. 55-62.

Roggen, D., *Gentsche grafplastiek uit den tijd der Van Eyck's*, dans *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschidenis*, t. IX, 1945, pp. 105-107.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand, *Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830*, 1re série, Gand, 1897-1901, p. 62 ; 2e série, Gand, 1901-1906, pp. 373-374.

Photo :

I.R.P.A., 39165 A.

Marguerite de Ghistelles est décédée en 1431 ; son monument funéraire attribué à Jean III de Meyere (1) a beaucoup souffert des iconoclastes

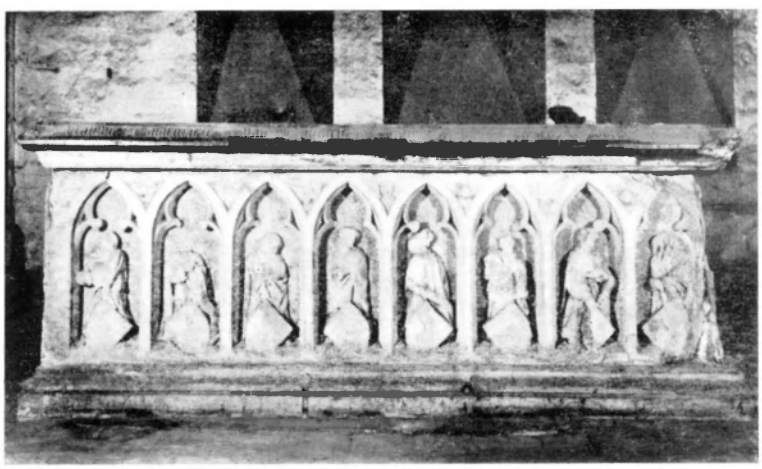


Fig. 20. — Gand. Tombeau de Marguerite de Ghistelles.
(Cop. I. R. P. A.)

(1) D. Roggen, *Gentsche grafplastiek...*, pp. 105-107.

au XVIe s. ; la gisante a disparu et les statuettes des pleurants sont presque toutes gravement mutilées. Malgré ces déprédations, cette œuvre est essentielle pour l'histoire de la sculpture.

Les longs côtés sont ornés chacun de huit niches (h. 0,60 m × l. 0,25 m) formées d'un arc trilobé agrémenté de fleurons. Elles abritent des deuillants portant un écu plain. Leur fond garde encore des traces de polychromie ancienne qui consistait en un semis de fleurs jaunes avec rehauts d'or. Tout le monument a d'ailleurs conservé des traces de couleurs rouges, bleues, turquoise et or. Entre les arcades décorant ces deux faces, on remarque neuf écoinçons avec des têtes humaines, des dragons et du feuillage admirablement travaillés et dont le style rappelle celui des prophètes de l'hôtel de ville de Bruxelles.

Les deux petits côtés sont divisés par trois arcades en anse de panier. Celle du milieu, plus large que les autres, possède une belle clef de voûte posée sur un culot. Sur l'un des côtés, le Christ de l'Apocalypse, montrant ses plaies, est assis sur un arc-en-ciel, les pieds posés sur le globe terrestre.



Fig. 21. — Gand. Tombeau de Marguerite de Ghistelles.
(Cop. I. R. P. A.)

Une tige fleurie et un glaive sortent de sa bouche. Deux personnages, placés sous les arcades latérales, sont agenouillés devant lui. Au-dessous de Dieu, de petits sujets représentent les élus et les réprouvés. Sur l'autre petit côté figurent le couronnement de la Vierge ainsi qu'un homme et une femme avec leur patron.

Cette scène et le long côté orienté vers l'entrée de la chapelle sont très abîmés. Presque toutes les têtes des deuillants ont disparu et les

éclats ne se comptent plus sur ce mausolée. Il continue d'ailleurs à se détériorer.

Le bord biseauté de la dalle porte une inscription gravée en caractères gothiques. Chaque mot est séparé par une rosace : « *Hier leght begraven vrauwe Magriete van Ghistele Vrauwe van Kalkene Vochdesse van Wichline ende van Serscamp die staerf int jaer XIIII*^{c} *ende XXXI den eersten dach van ouste. Bidt over de ziele.* »

Une copie du XVIIIe s. d'un dessin à la plume, exécuté par Arnold van Wynendael en 1560, donne une idée, très vague d'ailleurs, de ce qu'était le monument avant le ravage des iconoclastes (2). La gisante reposait sous un dais gothique supporté par deux colonnettes. Elle avait la tête sur un coussin, les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds posés sur une levrette. Elle était vêtue d'une robe, d'un mantel et avait une coiffure en bandeau avec oreillettes.

⁂

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *HUGO II, CHÂTELAIN DE GAND* (fig. 22).

Localisation :

Musée d'archéologie de la Bylocke, salle n° 7.

Dimensions :

L. 2,45 m ; l. à la tête, 1 m ; l. aux pieds, 0,80 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matière argileuse dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E 2-1635 n° 2.

Bibliographie :

Musée d'archéologie de la Bylocke à Gand, Guide sommaire, Gand, 1954, pp. 7-8.

Nowé, H., *Le gisant de l'abbaye de Nieuwen Bossche à Heusden*, dans *R. B. A. H. A.*, t. XXI, 1951, pp. 153-73.

Photo :

I.R.P.A., 10256 B.

En 1246, des Cisterciennes créaient à Heusden près de Gand un monastère dénommé « Nieuwenbosch » (3). Cette abbaye fut pillée en 1578 par les iconoclastes et abandonnée définitivement par les moniales qui cherchèrent refuge à Gand. Une école d'agriculture a été aménagée sur ces terrains et, en procédant à des travaux de déblaiement en 1948, on mit à jour à deux mètres de profondeur un magnifique mausolée (4) qui fut transporté au Musée d'archéologie de la Bylocke à Gand (5).

(2) D. Roggen, *Gentsche grafplastiek*..., p. 103.

(3) J.M. Canivez, *L'ordre de Cîteaux en Belgique des origines (1132) au XX*^{e} *s.*, Forges-lez-Chimay, 1926, pp. 456-464.

(4) H. Nowé, *op. cit.*, p. 155.

(5) Le propriétaire du terrain, M. Beernaerts, et l'Etat, au nom de l'Ecole, en ont fait don à la ville de Gand.

Aucune inscription ne révèle le nom du défunt, mais Nowé, dans une étude très approfondie sur ce gisant (6), a pu l'identifier comme étant celui d'Hugo II, châtelain de Gand, décédé en 1232.

Nous résumons ici, en quelques lignes, les recherches faites par Nowé (7). Le Nieuwen Bosch, situé sur le territoire de Heusden, était le seul monastère existant dans cette seigneurie. Il semble aussi que les rais d'escarbouches sculptés sur l'écu aient été considérés par les châtelains de Gand du XIIIe s. et du début du XIVe s. comme un emblème qu'il était de tradition de porter sur l'écu. Enfin, lorsque les Cisterciennes s'installèrent à Heusden, elles en obtinrent l'autorisation du seigneur du lieu Hugo III à condition de transférer à Nieuwen Bosch le corps de son père Hugo II ainsi que le monument funéraire sous lequel il reposait. Hugo II avait été enterré à la Bylocke. Cette abbaye et celle de Nieuwen Bosch avaient une même origine et la séparation des deux établissements ne fut réalisée que vers 1234 (8). Il ne serait pas impossible non plus qu'une certaine Aleydis, qui fut abbesse de la Bylocke de 1240 à 1254, soit une fille de la maison de Gand et il est probable qu'avant 1232 elle était déjà religieuse de cette maison. Ceci expliquerait le choix de cette abbaye par Hugo II comme lieu de sa sépulture.

Le monument funéraire est formé de deux dalles trapézoïdales superposées. Celle qui repose sur le sol comporte, à chaque extrémité et au milieu des longs côtés, des socles creusés. Ce détail est très important. En effet, au cours des siècles, les tombeaux furent souvent changés de place et la dalle supportant le gisant était à cette occasion séparée du reste. A notre connaissance, c'est le seul mausolée de notre pays qui com-

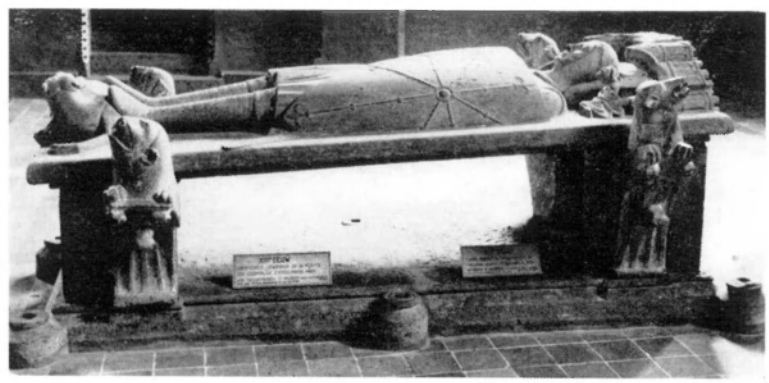


Fig. 22. — Gand. Tombeau d'Hugo II.
(Cop. I. R. P. A.)

(6) H. Nowé, *op. cit.*, pp. 153-173.
(7) H. Nowé, *op. cit.*, pp. 167-173.
(8) E. Michel, *Abbayes et monastères de Belgique*, Bruxelles-Paris, 1923, p. 119.

porte encore ces éléments. A quoi servaient-ils ? Viollet-le-Duc (9) fournit la réponse lorsqu'il écrit : « Aux angles de ce socle de pierre, on retrouve presque toujours la trace de scellements de métal ou de bases de colonnettes soutenant l'armature de fer sur laquelle on jetait une étoffe aux anniversaires ou à certaines occasions ».

La table proprement dite, légèrement inclinée (10), est supportée aux extrémités par une pierre ornée de deux quatre-feuilles inscrits dans un carré, et par quatre chiens dont l'emplacement est marqué par un ressaut. Trois sont orientés vers les pieds et le quatrième est placé dans l'autre sens ; leurs pattes s'appuient sur le sommet d'un bloc de pierre orné de crochets.

Le défunt est abrité par un dais formé de tourelles flanquant un bâtiment d'aspect militaire surchargé de créneaux. Deux anges aux ailes déployées en surgissent ; ils tiennent un drap passant en dessous de l'oreiller. Hugo II est allongé, la tête posée sur un coussin. Son visage, aux yeux ouverts, présente un masque énergique. Le gisant porte une coiffe de mailles à visagière ouverte, une cotte de mailles avec manches ou brassards terminés par des mitons, et enfin des chausses de mailles. Il a endossé par-dessus ce vêtement une cotte d'armes, descendant jusqu'aux genoux, fendue par devant et serrée à la taille par une ceinture à pendant. Il tient dans la main droite une épée présentant une large lame, des quillons droits et un lourd pommeau arrondi. Un écu, maintenu à ses épaules par deux guiches, protège son côté gauche ; de dimension moyenne, il est surchargé de rais d'escarbouches et cache en partie le fourreau de l'épée. Un chien veille à ses pieds.

Ce monument funéraire parfaitement conservé est, à notre avis, un des plus beaux de notre pays. Sa composition et son style sont nettement supérieurs aux gisants des ducs de Brabant conservés à Louvain et aux autres monuments connus jusqu'à présent.

⁂

DALLE EN DEMI-RELIEF D'ÉGIDE DE MUNTE ET DE W. KETELS (fig. 23).

Localisation :

Au Musée lapidaire de l'abbaye Saint-Bavon à Gand, salle n° 9.

Dimensions :

(L. × l.), 2,38 m × 1,40 m.

(9) E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XIIe s.*, Paris, 1868, t. IX, p. 64, fig. 29.

(10) H. Nowé, *op. cit.*, p. 155. H. de cette dalle au-dessus du sol : 0,77 m et 0,63 m ; H. au-dessus de la dalle inférieure : 0,50 m et 0,40 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E 2-1635 n° 1.

Photo :

I.R.P.A., 75862 A.

Cette dalle rappelle le souvenir d'Egidius de Munte, curé de Gentbrugge et de W. Ketels, curé de Saint-Jacques, décédés respectivement en 1419 et 1413. Une épitaphe en caractères gothiques est sculptée sur le bord de la pierre, mais le texte est devenu illisible. Des quadrilobes renferment, au milieu des longs côtés, des armoiries et, aux angles de la



Fig. 23. — Gand. Dalle des prêtres Egide de Munte et W. Ketels.
(Cop. I. R. P. A.)

dalle, les symboles des Evangélistes. Deux phylactères, portant une inscription effacée, partent de la bouche et montent au-dessus des défunts. Ceux-ci, la tête soutenue par un oreiller, sont revêtus des ornements liturgiques, l'amict, l'aube, la chasuble et le manipule. Au-dessus des coussins, on remarque des traces d'arrachage. A ces endroits, il y avait deux anges.

Quelques détails méritent d'être soulignés. Les deux prêtres ne tiennent pas en main le calice. Celui-ci est posé sur la poitrine et leurs mains sont croisées, chez l'un au-dessus, et chez l'autre en-dessous du vase sacré. Leurs yeux sont mi-clos et par conséquent, ce ne sont plus des êtres vivants qui sont représentés, mais des morts.

Les personnages sont empreints de noblesse ; la pierre a été habilement taillée et les plis des vêtements sont harmonieux.

⁂

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *JEAN DE CLEVES ET DE SON ÉPOUSE JEANNE DE LICHTERVELDE* (fig. 24).

Localisation :

Au Musée lapidaire de l'abbaye Saint-Bavon à Gand, salle n° 9.

Dimensions :

(H. × L. × l.), 1,20 m × 2,33 m × 1,47 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E 2-1635 n° 3.

Bibliographie :

Béthune, J., *Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe s.*, Bruges, 1900, p. 243.
X.X., *Ruines de l'abbaye Saint-Bavon à Gand. Guide sommaire*, s.l., 1936, p. 19.

Photo :

I.R.P.A., 18336 B.

Le mausolée de Jean de Clèves, bâtard de Ravestein et gouverneur du château de Wynendaele, et de son épouse Jeanne de Lichtervelde, décédés respectivement en 1504 et 1526, provient de l'église Saint-Michel de Roulers, où il était placé au milieu du chœur (11).

Les deux gisants ont la tête posée sur un coussin, les yeux ouverts et les mains jointes. Jean de Clèves porte un haubergeon et un tabard armorié, fendu pour laisser passer un arrêt de lance. La manche laisse voir la cubitière et son armure ; il a, à ses côtés, une dague, une épée tenue par un baudrier et une paire de gants. Ses jambes sont protégées par des grèves complètes et il est chaussé de solerets en bec de cane. Un lion est couché à ses pieds. Le visage du défunt, encadré de longs cheveux, est réaliste et expressif. Le collier de la Toison d'Or pend à son cou. Sa femme est revêtue d'une guimpe, d'une longue robe et d'un mantel ; à ses pieds, un chien est allongé.

(11) J. Béthune, *op. cit.*, p. 243. « *In den middel van den hooghen choor es een groote schoone tombe van blau steen, de figuren int'harnas ende wapenrock, zijn wijfs figure daer neffens* ».



FIG. 24. — Gand. Tombeau de Jean de Clèves et de son épouse Jeanne de Lichtervelde.
(Cop. I. R. P. A.)

Sur le soubassement du monument, on remarque, du côté de la tête, un ange tenant les armoiries partie de Clèves et de Lichtervelde, et du côté opposé, un heaume avec timbre et écu appendu, surmonté d'une couronne à trois fleurons et entouré de lambrequins. Jean de Clèves portait les armoiries de Ravenstein avec brisure de bâtardise et sa femme, celles de Lichtervelde.

Cette tombe, actuellement dépourvue d'inscription, porte de nombreuses traces de brisures ; les nez, les mains et une partie des vêtements des deux époux ont été endommagés. Béthune (12) publie l'épitaphe qui se lisait jadis sur ce mausolée : « *Cy gist noble homme Messire Jan de Cleves, Bastard de Ravestein, chevalier et gouverneur de Winnendale obiit 1504 le 14 d'Aoust et noble dame Jenne de Lichtervelde obiit 1526 le 20 de décembre.* »

Cette sculpture est très belle ; les visages, les plis des vêtements des défunts et de l'ange ont été particulièrement soignés.

(12) L. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 245.

HAL

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *JOACHIM DE FRANCE* (fig. 25).

Localisation :

En la basilique Saint-Martin, encastré dans une petite niche créée dans le mur sud de la chapelle Notre-Dame.

Dimension de la sculpture :

(L.), 0,50 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : gris et jaunâtre. Pierre polie, calcaire subcrinoïdique. Tournaisien. Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 1.

Bibliographie :

Janssens, R., *Basilique Notre Dame de Hal*, s.l., 1947, p. 32.
Piot, C., *Notice historique sur l'église de Hal*, dans *Bulletin des Commissions d'Art et d'Achéologie*, t. I, 1862, pp. 186-187.
Possoz, L., *L'église Saint Martin de Hal*, Hal, 1936, p. 211.

Photo :

I.R.P.A., 44621 B.

On remarque en la basilique de Hal une minuscule niche, de style XVIIe s., agrémentée de fleurons formés de feuillages : elle contient un gisant d'enfant et une inscription latine. Ce n'est point l'Enfant-Jésus comme le pensent parfois les pélerins.

C'est le monument funéraire de Joachim, fils de Louis XI, alors dauphin de France, et de Charlotte de Savoie. Joachim naquit à Hal le



Fig. 25. — Hal. Tombeau de Joachim de France.
(Cop. I. R. P. A.)

15 juillet 1459 à l'époque où son père, le dauphin, en rébellion contre le roi de France, Charles VI, s'était réfugié chez le duc de Bourgogne. Il mourut âgé de quelques mois et fut inhumé à cet endroit. En effet il y a quelques dizaines d'années, en restaurant cet emplacement, on découvrit derrière le gisant une cavité renfermant un petit cercueil de plomb qui avait déjà été éventré probablement par des voleurs. Il contenait quelques ossements et il fut remis en place.

Le petit gisant est représenté sans vêtement. Les yeux sont ouverts et les pieds s'appuient sur une pierre en forme d'enclume. La main droite repose sur la hanche, l'autre sur la poitrine.

Dans le lond de l'enleu on lit : « *Hic Jacet Joachimus Galliae delphinus Ludovici XI filius obiit A° D' M. C. C. C. C. L. X.* ». Cette inscription est nouvelle, elle en remplace une autre qui se trouvait au-dessus de la niche (1).

Quelques traces d'arrachage se voient sur le côté gauche de la dalle et sur la jambe à la hauteur du genou et de la cuisse gauche. Elles sont cachées par un enduit au mastic. Le pouce de chaque main est cassé et les traits du visage sont quelque peu effacés. Ce gisant en haut relief du moyen âge représentant un petit enfant est le seul qui soit conservé dans nos régions. Il ne présente toutefois qu'un intérêt secondaire au point de vue de l'étude du style des sculptures funéraires.

HAUTHEM SAINT-LIEVIN

Cfr. Sint-Lievens-Houtem.

---

(1) R. Janssens, *op. cit.*, p. 32, publie cette inscription qui comporte une variante « *qui obiit circa annum M.CCCCLX* ».

HORION-HOZEMONT

GISANT EN HAUT RELIEF D'UN *PRÉLAT NON IDENTIFIÉ* (fig. 26).

Localisation :

En l'église Saint-Sauveur ; ce vestige d'un mausolée placé dans le transept sud provient de l'église Saint-Pierre à Liège.

Dimension du gisant :

Longueur : 1,60 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte jaunâtre, à structure granuleuse, à grain moyen, composée de débris d'organismes fossiles, riche en carbonate de calcium, très pauvre en matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. « Tuffeau de Maastricht » (Maastrichtien). Echantillon I.R.P.A., E 2-1055 n° 7.

Bibliographie :

de Borchgrave d'Altena, J., *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique (1re série, sculptures conservées au pays mosan)*, Verviers, 1930, pp. 178-182.
Vandriken, L., *Un coin de la Hesbaye, l'ancien comté et l'ancien concile de Hozémont*, Liège, 1895, p. 88.

Photo :

I.R.P.A., 6485 B.

Il ne subsiste plus de ce monument funéraire que le gisant qui ornait jadis un mausolée en l'église Saint-Pierre à Liège. En 1804 le curé d'Horion-Hozémont le fit transporter dans sa paroisse. On pensait, à cette époque, que cette sculpture avait été élevée à la mémoire de saint Hubert, là où avait reposé le corps de cet évêque de Liège (1). Vers 1865, la vieille église d'Horion-Hozémont fut remplacée par une construction néo-gothique et le gisant fut relégué dans une chapelle près du porche. Plus tard on le remit en évidence. Malheureusement, par suite d'une tempête, une fenêtre céda et s'abattit sur le monument qui fut brisé (2).

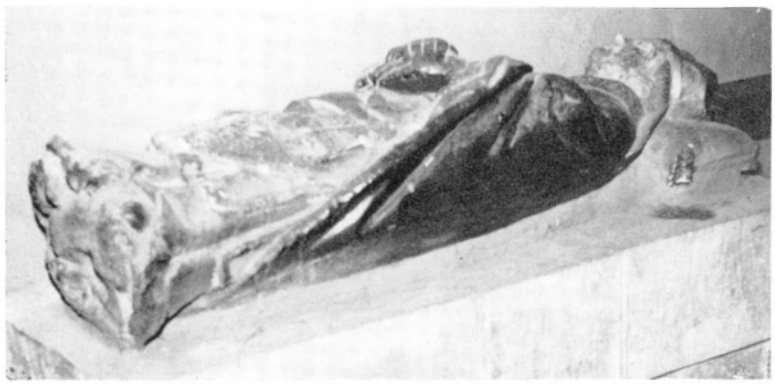


Fig. 26. — Horion-Hozémont. Gisant d'un prélat non identifié.
(Photo A. De Valkeneer)

(1) L. Vandriken, *op. cit.*, p. 88.
(2) J. de Borchgrave d'Altena, *op. cit.*, p. 182.

Des photos prises en 1923 (3) décrivent l'état lamentable de l'œuvre à cette époque ; la tête était séparée du corps et de nombreux éclats se remarquaient un peu partout. Depuis, la sculpture a été mal restaurée et placée sur un socle de pierre dans le croisillon sud.

Le gisant est coiffé d'une mitre et vêtu d'une soutane au-dessus de laquelle il porte les ornements épiscopaux, c'est-à-dire l'amict, l'aube, la dalmatique et le manipule. Un coussin est placé sous la tête du mort qui a les yeux ouverts et les mains gantées croisées sur la poitrine. Un chien est allongé à ses pieds.

Cette sculpture a été recouverte d'une affreuse couleur brune ; celle-ci, s'écaillant sur la chasuble, permet de voir les traces d'une belle polychromie ancienne. Le visage, dont le nez a été cassé, a été préservé du badigeonnage moderne. Ce portrait très expressif et très vivant est nettement marqué par le réalisme. Les plis dessinés sur l'aube sont très creusés.

Cette œuvre a dû être exécutée vers le troisième quart du XVe s. La façon de modeler la figure fait songer à certaines sculptures brabançonnes de cette époque.

(3) I.R.P.A., n°s 6485 B et 60272 B.

HOUFFALIZE

DALLE EN HAUT RELIEF DE *GERICUS* (fig. 27).

Localisation :

En l'église Sainte-Catherine, dressée et encastrée dans le mur sud de l'édifice.

Dimensions :

L. 2,40 m ; l. dans le haut de la dalle et dans le bas : 0,85 m et 0,70 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins. Faible résidu de matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire Viséen. « Pierre de Meuse ». Echantillon I.R.P.A. E 2-1033 n° 14.

Bibliographie :

Laurent, Ch., *Houffalize et ses anciens seigneurs*, Arlon, 1891, p. 6.

Photo :

I.R.P.A., 85963 A.

L'église Sainte-Catherine possède deux sculptures funéraires qui furent miraculeusement épargnées en 1944 lors de la destruction de la ville. Celle faisant l'objet de cette notice présente le gisant en relief de Gericus, fondateur de l'ancien hôpital Sainte-Marie et Saint-Nicolas. Sous cette dalle dressée contre le mur se trouvaient jadis deux lions qui provenaient du tombeau de Thiery d'Houffalize et qui ont été remis à leur emplacement primitif (1).

Le défunt est allongé sous un dais formé d'un arc trilobé orné de feuillages et cantonné de deux tourelles à trois lumières. Il a les yeux ouverts et tient dans les mains une église en réduction ; son visage, tout à fait impersonnel, est encadré de boucles. Il est vêtu d'un bliaud, fermé au cou par un bijou et serré à la taille par une ceinture à pendant, et porte un vaste mantel retenu par une cordelette. Ses pieds, chaussés de solers, sont posés sur une pierre en forme d'enclume.

On lit sur le bord de la table le texte qui suit :
« *Gerricus sanguine clarus hic jacet ; hic ora qui transis quaelibet hora. Jamque relicta bono dolet hufalisa patrono. Claustri fundator. Vir honestus juris amator. Concilio gnarus.* »

Cette dalle ne porte aucune date, mais nous pensons être en présence d'une des plus anciennes sculptures funéraires conservées dans nos régions, œuvre qui dut être exécutée vers la moitié du XIIIe s. L'épigraphie est très ancienne et la forme trapézoïdale rappelle celle de la dalle d'un prêtre à Forest (± 1200) (2) ; les pieds sont posés sur une pierre en forme d'enclume comme on le voit au monument funéraire d'Henri I à Lou-

(1) I.R.P.A., photo 10.119 B.
(2) Cfr. p. 139.

vain († 1255) (3) ; les mains qui ne sont pas jointes et la façon de concevoir le dais permettent un rapprochement avec le mausolée d'Hugo II de Gand († 1252) (4). L'œuvre étudiée ici se rattache donc par une série de caractéristiques aux sculptures funéraires du deuxième quart du XIIIe s. Elle est cependant loin d'avoir la beauté plastique des gisants que nous venons de citer. L'attitude et la position de Gericus sont trop rigides, son corps est trapu et ses membres, mal proportionnés, manquent de souplesse.



Fig. 27. — Houffalize.
Dalle de Géricus.
(Cop. I. R. P. A.)



Fig. 28. — Houffalize. Tombeau de Thiery d'Houffalize.
(Cop. I. R. P. A.)

***

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *THIERY D'HOUFFALIZE* (fig. 28).

Localisation :

En l'église Sainte-Catherine, dans la chapelle des fonts baptismaux.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 3,10 m × 1,11 m × ± 1 m.

(3) Cfr. p. 172.
(4) Cfr. p. 145.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins. Faible résidu de matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire Viséen. « Pierre de Meuse ». Echantillon I.R.P.A. E 2-1635 n° 15.

Archives :

C.R.M.S., dossier n° 4468.

Bibliographie :

Laurent, Ch., *Houffalize et ses anciens seigneurs*. Arlon, 1891, pp. 6-7.
Roussseau, J., *La sculpture flamande du XIe au XIXe s.*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, t. XV, 1876, pp. 185-186.

Photo :

I.R.P.A., 85964 A.

Un autre monument funéraire, celui de Thiery d'Houffalize, décédé en 1282, est conservé dans la même église. Il est de loin supérieur, par le style et la technique, à celui de Géricus. Ce remarquable tombeau fut restauré en 1910 (5) et placé dans le bas-côté. Après la guerre de 1940-45, il fut, lors de la reconstruction de l'édifice, installé dans la chapelle des fonts baptismaux (6).

La table proprement dite, consolidée par une assise de béton, est soutenue par quatre lions accroupis reposant eux-mêmes sur un socle de pierre bleue.

Thiery d'Houffalize a la tête sur un coussin, les yeux ouverts et les mains jointes. Un lion est allongé à ses pieds. Il est vêtu d'un haubert dont les manches se terminent par des mitons, et est chaussé de mailles. Il porte sur ce vêtement une cotte d'armes chargée des armoiries des seigneurs d'Houffalize de la première race, dont il fut le dernier représentant (7).

Il porte à sa gauche, tenu par un baudrier, un écu armorié de même et une épée. Le gisant est couché sous un dais qui, appuyé sur deux colonnettes ayant des bases moulurées et des chapiteaux à crochets, est formé de trois gables, avec arcs trilobés et rampants, surmontés d'une construction architectonique faite de fenestrages et de tourelles. Ce baldaquin est cantonné par deux élégants pinacles surmontés de fleurons.

Cette sculpture, d'une excellente exécution, est en très bon état. Le visage est idéalisé, son aspect est à mettre en rapport avec les œuvres françaises classiques de la même époque.

Une épitaphe en caractères gothiques est gravée sur le chanfrein. En voici le texte : « *Chi gist Mesires Thieris, sires d'Hofalize Ki deviast en lan de grasse milhe CC quatre vins et deus le vendredi devant le sainte Katheline virg.* »

(5) C.R.M.S., dossier 4468, lettre du 6-10-1910.
(6) C.R.M.S., dossier 4468, lettre du 6-3-1945.
(7) Ch. Laurent, *op. cit.*, p. 7.

KOOLSKAMP

DALLE EN DEMI-RELIEF DE *LOUIS DE LICHTERVELDE ET DE SON ÉPOUSE BÉATRICE TOLLENAERE* (fig. 20).

Localisation :

En l'église Saint-Martin, dressée et encastrée dans le mur de la chapelle latérale sud.

Dimensions :

(L. × l.) 2,82 m × 1,50 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : grise et gris-bleu. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : compacte et schisteuse. Dureté Mohs 3,5. Tournaisien. Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-59, n° 11.

Archives :

C.R.M.S., dossier n° 2020.

Bibliographie :

Béthune, J., *Eglise de Coolscamp. Monuments de Jacques et Louis de Lichtervelde*, dans *Bulletin du comité de la Flandre occidentale*, n° 39, 1891, p. 40.
Béthune, J., *Epitaphes et Monuments des églises de la Flandre au XVIe s.*, Bruges, 1900, pp. 331-334.
Cloquet, L., *Exportation des sculptures tournaisiennes*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Tournai, 1895, p. 650.
de Saint Genois, J., *Tombeau de la famille de Lichtervelde*, dans *M. S. H.*, t. V, 1837, pp. 159-160.
de Saint Genois, J., *Tombes de la famille de Lichtervelde dans l'église de Coolscamp*, dans *M. S. H.*, t. XXV, 1857, p. 506.
Rogghen, D., *Gentsche grafplastiek uit den tijd der Van Eyck's*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. IX, 1943, pp. 113-114.
Sou. de Moriamé, E.J., *Fonts baptismaux et tombeaux d'art tournaisien en Flandre, Lichtervelde et Coolscamp*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Bruges, 1925, pp. 185-186.

Photo :

I.R.P.A., 80275 B.

Louis de Lichtervelde, seigneur de Koolskamp, fut de 1358 jusqu à sa mort, survenue en 1375, conseiller du Comte de Flandre Louis de Maele. En 1350 le Comte le nomma seigneur viager d'Everdinghe et de Vlamertinghe. Jouissant de la confiance de Louis de Maele, celui-ci l'envoya à Calais en juillet 1357 pour jurer l'alliance conclue le 26 mai de la même année entre le comte de Flandre et le roi d'Angleterre. Son épouse Béatrice Tollenaere décéda le 6 décembre 1374.

Ils furent inhumés sous un mausolée, élevé dans la chapelle de la Vierge qu'ils avaient fondée et qui était placée du côté nord du chœur. En effet on lit dans Béthune (1) :

« *In onse vraucapelle, aen de Noortzyde van den choor een schoone tombe in 't harnas, de bannieren tusschen zyn aermen :*

(1) J. Béthune, *Epitaphes...*, p. 331.

hier licht Loijs van Lichtervelde, heere van Coolscamp obiit 1375, den 10 lauwe ; ende mevrau Beatrix Tollenaere, obiit 1374 den 6 decembre.
« Zy was van de Tollenaers, van Brugghe, die draeghen d'or à 6 chatteaulx de guele. Haer quartieren zyn, Tollenaere ; Bonyn ; Yseghem ; ende Berghe van Handsaeme (met de ringhen). Zijn quartieren : Lichtervelde ; Gramsberghe ; Heule ; Praet ; Rode ; Heille (met de Merletten) ; Straete, ende Weldene (ghecarteleert met de Wapenen van Iepere).
« Es een schoone tombe uutghehauwen, hooghe ende groot. Hy was fondateur met zijn wyf van die capelle ende van 4 messen aldaer ter weke. »

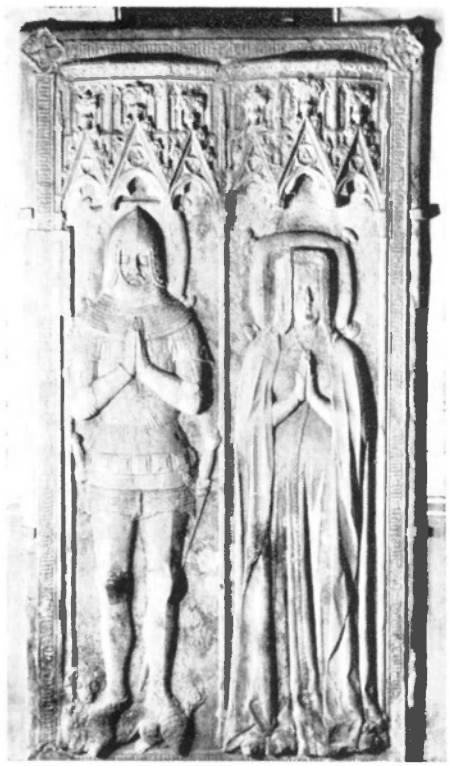


Fig. 29. — Koolskamp. Dalle de Louis de Lichtervelde et de son épouse Béatrice Tollenaere.
(Cop. I. R. P. A.)

Béthune (2) parle également d'un manuscrit citant ce mausolée. La description qu'on y lit prouve que la dalle funéraire était placée jadis sur un socle élevé autour duquel douze écus armoriés étaient sculptés. Ce manuscrit relate en effet :

(2) J. Béthune, *Epithapes...*, p. 354.

« d'une tumbe eslevée, de pierre noire, alentour sont 12 écus ; sur la tombe est couché ung homme armé, vestu de sa cotte darmes, sa femme auprès de luy et, à sa dextre une bannière comme voyez :
Au chief : Heille et Rode
Aux pieds : Berghe et Iseghem, d'azur à la croix d'or, accompagné de douze merlettes du même en orle
A dextre : Lichtervelde ; Gremberghe, Heule et Praet ;
A senestre : Bonyn d'or au sautoir engrele d'azur, cantonné de quatre gerbes du même ; Tollenaere d'azur à six chateau d'or posés 3, 2, 1 ; Weldene avec Ypres en abime ; Straeten.
L'entablement de cette tombe existe encore dans l'église de Coolscamp. Il porte les figures du sire banneret de Lichtervelde et de sa femme placées sous d'élégants baldaquins... »

Seule subsiste la dalle supérieure avec les deux gisants. Elle est due à un atelier gantois. Chaque défunt repose sous un dais formé de trois arcs trilobés surmontés d'une rosace et inscrits dans des gables dont les rampants sont ornés de feuillages et surmontés d'un pinacle. Le baldaquin se continue par trois séries de fenêtres à lancettes et se termine par une frise de feuillages. Les deux dais sont supportés par trois fines colonnettes, aux chapiteaux élégamment décorés et qui sont dominées par un pinacle.

Louis de Lichtervelde a la tête sur un coussin, les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds chaussés de solerets posés sur un lion. Il est revêtu d'un bacinet, d'une cotte de mailles, d'un tabard armorié, de cubitières, cuissards, genouillères et jambières. Son couvre-chef laisse à peine entrevoir le visage dont la bouche est encadrée d'une forte moustache. Il porte une ceinture à laquelle est attachée à gauche une épée et à droite une dague. Un gonfanon à ses armes est dressé à sa dextre. Sa femme, Béatrice, gît à ses côtés dans une attitude similaire. Elle porte une résille et une robe dont les manches couvrent une partie des mains, et qui est boutonnée jusqu'en bas. La disposition des boutons accentue le déhanchement de la gisante. Un mantel aux plis droits et peu saillants est posé sur ses épaules. Deux chiens sont placés sous ses pieds.

Les symboles des Evangélistes, inscrits dans des quadrilobes, sont sculptés aux angles de la lame. Sur le bord de celle-ci, on lit une épitaphe gravée en caractères gothiques et dont les mots sont séparés par un quatre-feuilles :
« Hier... vrouw Beatris Toolnaers, Loijs wyf van Lichtervelde heere van Colscamp die staerf int jaer M. CCC. LXXIIII den .... dach december.
« Hier leghet Louis van Lichtervelde, heere van Coolscamp die staerf int jaer M. CCC. LXXV den Xsten dach in laumaent. Bid Gode over de siele. »

Cette sculpture funéraire fut enlevée de l'église vers les années 1810-1811 et placée contre un mur extérieur de l'édifice. Restaurée à la fin du siècle, elle fut dressée à l'intérieur de l'église (3). La dalle est actuellement en bon état de conservation. Seuls les nez et les doigts, ainsi que l'angle inférieur (côté Béatrice Tollenaere) sont abîmés.

*
**

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *JACQUES DE LICHTERVELDE* (fig. 30).

Localisation :

En l'église Saint-Martin, placé au centre de la chapelle latérale sud.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,57 m × 1,44 m × 0,03 m.

Nature de la pierre :

Roche sédimentaire. Calcaire compact. Tournaisien. Pierre de Tournai. I.R.P.A. : examen visuel, lettre du 24-9-1959.

Bibliographie :

Béthune, J., *Eglise de Coolscamp, monument de Jacques et de Louis de Lichtervelde*, dans *Bulletin du Comité de la Flandre occidentale*, n° 59, 1891, p. 40.
Béthune, J., *Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe s.*, Bruges, 1900, pp. 333-335.
Cloquet, L., *Exportation des sculptures tournaisiennes*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Tournai, 1893, p. 650.
de Lichtervelde, P., *Jacques de Lichtervelde*, dans *Mémoires du cercle historique et archéologique de Courtrai*, t. XVI, 1950, pp. 193-212.
de Saint Genois, J., *Jacques de Lichtervelde*, dans *M. S. H.*, t. VI, 1858, p. 101.
Roggen, D., *Gentsche grafplastiek uit den tijd der Van Eyck's*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. IX, 1943, pp. 114-116.
Van Puyvelde, L., *Les pleurants aux sarcophages du moyen âge et le tombeau de Jacques de Lichtervelde*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Namur, 1938, pp. 426-429.
Van Vaerenbergh, E., *Jacques de Lichtervelde*, dans *Biographie Nationale*, t. XII, 1892-1893, col. 99-101.

Photo :

I.R.P.A., 80264 B.

Jacques de Lichtervelde, seigneur de Koolskamp, Ardoye, Assembrouck et Zwevezeele, fut chambellan des comtes de Flandre, ducs de Bourgogne. Il occupa d'éminentes fonctions et fut bailli de Courtrai, écoutête et châtelain d'Anvers, souverain bailli de Flandre. Ces charges montrent l'autorité qu'il exerça sur les affaires politiques du comté, d'autant plus que la châtellenie de Courtrai était une des plus étendues de la Flandre et qu'il y cumulait des attributions féodales, militaires, administratives et financières (4). Il fut également conseiller d'Antoine de Bourgogne, conseiller noble résidant au conseil de Flandre. En 1416 il

(3) J. de Saint Genois, *Tombeau...*, p. 100.
(4) P. de Lichtervelde, *op. cit.*, pp. 198-199.

ira en Angleterre négocier des trêves marchandes. Sa vie politique fut parfois très mouvementée ; pendant le schisme d'Occident, il adopta le parti du pape d'Avignon, c'est-à-dire de la France, tandis que les communes flamandes restaient fidèles au pape de Rome. Son attitude exaspéra le peuple et en 1399 les échevins de Gand, qui lui manifestaient une grande hostilité, le condamnèrent à cinquante ans d'exil. Jacques de Lichtervelde en appela au roi de France qui envoya des enquêteurs. L'affaire traîna et de Lichtervelde conserva ses fonctions. Il mourut en 1431 et fut enseveli à Koolskamp.

Le mausolée élevé à sa mémoire se trouvait dans une chapelle qu'il avait fondée. Cette dernière était située du côté sud du chœur, ainsi qu'il en résulte d'un manuscrit ancien publié par Béthune (5) :

« In Sint Janscapelle, op de Zuudtzyde van den choor een schoon blan tombe, de beelde in 't harnas met Zyn helm ende zyn baniere zonder breucke op Zijn rechter Zijde. Daer staet ghescreven rondomme miserere mei ec'.

Hier licht begraeven Jacob van Lichtervelde, ruddere heere van Coolscamp, Hardoye ende Assebrouck, baillin ende commissaris om de wetten te vermaecken van Vlaenderen — obiit 1431, den laeststen dach van Maerte.

Hy was fondateur van die capelle.

Hy stelde rondomme zyn tombe, Lichtervelde ; Cramsberghe ; Rode ; Straete ; Wincle ; Beernem ; Duffele ende Poelvoorde ende op de slincken zyde van zyn Moeders weghe : Bourgneval ; Assebrouck ; Moerkerke, Kennoijt ; Haleuijn ; Hamaide ; Schoorine, ende Ghistelle. »

Un autre manuscrit, également édité par Béthune (6), indique que le monument en pierre noire s'élevait au milieu de la chapelle Saint-Jacques située au côté droit du chœur :

« Au coté dextre du cueur, en la chapelle Saint Jacques est, au mitan, une tumbe eslevée, de pierre noire ; alentour des petits hommes embrouchez, à chacun costé 8, avecq 8 armoiries. Dessus est ung homme armé, vestu de sa cotte darmes : à son costé dextre est une bannière de Lichtervelde... à senestre ses armes timbrées.

Quartiers : Lichtervelde ; Grembergen, de gueules au sautoir d'argent ; Rode d'azur au lion d'or ; Straeten ; Wencle d'argent à six coquilles de gueules posées 3, 2, 1 ; Bernem, d'azur semé de fleurs de lys d'argent au chef palé d'argent de gueules ; Duffle (de Berthout au franc-canton d'Hermines) Poelvoorde d'argent au chevron de sable . Ghistelles plein ; Escornaix ; Hamaide ; Haleuyn ; Quesnoy ; Moerkerke ; Arssedronck ;

(5) L. Béthune, *Epitaphes...*, pp. 334-335.
(6) L. Béthune, *Epitaphes...*, p. 335 (en note).

d'argent à la bande de gueules et six quintefeuilles du même, percées d'argent, rangées en orle : Berguenoy de vair au chef de gueules. »

Après avoir décrit ce tombeau, nous examinerons les restaurations qu'il a subies. Le défunt est allongé sur la table ; sa tête belle et calme est posée sur un coussin. Il a les yeux ouverts, les mains croisées sur la poitrine et les pieds appuyés sur un lion. Il est revêtu d'une cotte de mailles, d'une armure et d'un tabard à manches largement fendues, armorié à ses armes. Il a grèves complètes, c'est-à-dire, des cuissards, des genouillères, des jambières et est chaussé de solerets pointus. On remarque à sa gauche, attachée à une large ceinture, une épée et de l'autre



Fig. 30. — Koolskamp. Tombeau de Jacques de Lichtervelde.
(Cop. I. R. P. A.)

côté, une dague. Un gonfanon est posé à sa droite ; un écu et un cimier avec tête et col de cygne sont sculptés à sa gauche. Son effigie est surmontée de la figure d'Abraham recevant en son sein l'âme de Jacques de Lichtervelde. Les angles de la table sont ornés des symboles des Evangélistes inscrits dans un quadrilobe.

Une inscription en caractères gothiques est gravée au bord de la dalle: « *Hier leicht Jacob van Lichtervelde, rudder, heere van Coolscamp, van Hardoye ende van Arssenbrouck die staerf int jaer ons heere in MCCCC ende een ende dertich den lesten daghe van Maerte.* »

Sur le chanfrein, on lit les premiers versets du psaume Miserere : « *Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam. Quoniam tibi soli peccavi.* »

La petite face du soubassement, du côté de la tête, porte les mots : « *Requiem aeternam dona ei domine* ». En dessous de cette phrase, sous un arc en accolade, on lit : « *Int jaer ons heeren MVIIIe XDV zoo weerd deze grafstede heropgericht ende hersteld door Mher Julius grave van Lichtervelde, Mher Gaston grave van Lichtervelde, Mher Camillius grave van Lichtervelde, Mher Contran grave van Lichtervelde met de hulp vande Stadt ende der provincie West-Vlanderen* ».

Ce texte est cantonné des écus armoriés des quatre comtes précités. Sur la face opposée, deux niches formées d'un arc trilobé abritent deux pleurants dont les inscriptions et les écus indiquent « *Hardoye et Assebroec* ». Elles encadrent une arcature plus large dans laquelle s'inscrivent l'écu armorié et le cimier de Jacques de Lichtervelde.

Les longs côtés sont garnis de niches formées d'un arc trilobé dans lesquelles sont placés des deuillants. Au-dessus de chaque membre du cortège, un nom de famille et un écu armorié sont sculptés. Les pleurants sont enveloppés dans un lourd manteau et coiffés d'un capuchon. Certains ont le visage caché, d'autres montrent leurs mains, ou encore sont coiffés différemment. A la gauche du défunt, on a placé ses quartiers, *Borgneval* (visage ravalé ; tient en mains un dizain) ; *Aessebrouc* (visage abîmé) ; *Moerkercke* (visage abîmé ; tient en mains un dizain) ; *Quesnoy* ; *Halewyn* (tient en mains un dizain ; coiffé d'un chaperon) ; *Hamaide* ; *Escornaix* (visage abîmé) ; *Ghisteles* (tient en mains un dizain). Du côté droit sont placés *Lichtervelde* (robe abîmée, visage caché) ; *Grembergen* (visage caché) ; *Rode* (visage caché) ; *Straten* (coiffé d'un chaperon) ; *Wincle* ; *Bernem* (coiffé d'un chaperon se prolongeant par un voile) ; *Duffel* et *Poelvoerde* (coiffé d'un chaperon).

Ce monument resta en place dans l'église de Koolskamp jusqu'en 1810-1811, date à laquelle il fut enlevé par ordre du curé et encastré dans le mur extérieur. Son successeur, l'abbé Van den Driessche, le fit disparaître en le plaçant, sculpture face à la terre, devant le portail afin d'en faire une marche (7). En 1858 on songea à restaurer ce mausolée, mais le projet n'eut pas de suite. Le 25 septembre 1892 l'architecte provincial Soete fit savoir qu'en démolissant l'église en vue de sa reconstruction, il avait retrouvé de notables fragments du tombeau et qu'on lisait près du cimier : « *J J J b* » et « *14.9.* ». Actuellement ce texte a disparu. La restauration fut confiée en 1893 au sculpteur Blanckaert et terminée en 1896. Abîmée pendant la guerre de 1914-1918, l'œuvre fut à nouveau restaurée. De nombreuses parties ont été radicalement et sèchement refaites. Béthune (8) écrit en 1891 que l'on ne possède que certains fragments de la sculpture, c'est-à-dire, la tête, le buste cassé en trois morceaux, des

(7) J. de Saint Genois, *Tombeau...*, p. 160.
(8) J. Béthune, *Eglise de Coolscamp...*, p. 10.

parties du tronc, une jambe et les longs côtés du soubassement. D'autre part (9) la figure d'Abraham, le nez du gisant, l'écu, des parties du cimier, l'inscription de la date, une partie du texte gravé sur le chanfrein de la dalle supérieure et les faces antérieures et postérieures du socle appartiennent à la restauration. Cette belle œuvre importante pour l'histoire de la sculpture est due à un atelier gantois mais n'a pas comme auteur Jean III de Meyere (10).

(9) L. Van Puyvelde, *op. cit.*, p. 429.
(10) D. Roggen, *op. cit.*, pp. 114-116.

LIÈGE

TOMBEAU EN DEMI-RELIEF DE L'ÉVÊQUE JEAN.

Localisation :

Musée diocésain, salle lapidaire.

Dimensions :

Soubassement : (L. × l. × H.), 2,85 m × 0,72 m × 0,85 m.
Arcatures : (L. × H.), 2,37 m × 0,45 m.
Gisant + emblème aux pieds. (L.), 1,45 m.
Dais : (L. × l. × H.), 0,40 m × 0,55 m × 0,30 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte jaunâtre. « Tuffeau de Maastricht ».

Bibliographie :

Berlière, Dom U., *Monasticon belge*, t. II, 1928, pp. 5-31.
de Borchgrave d'Altena, J., *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique (1re série, sculptures conservées au pays mosan)*, Verviers, 1926, p. 182.
Gobiert, T., *Liège à travers les âges*, t. III, Liège, 1926, p. 346.
Huygebaert, P., *Clercs et moines italiens du diocèse de Liège au XIIe s.*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, 1949.
Kurth, G., *Le peintre Jean*, Liège, 1904, pp. 5-6, 12-14.
Van den Bergh, H., *Recueil d'épitaphes de...*, édité et annoté par Naveau, L., de Marteau, L. et Poullet, A., Liège, t. I, 1925, p. 279.

Photo :

I.R.P.A., 170.416 B.

Le peintre Jean le conseiller aurait vécu au Xe s. dans l'entourage de l'empereur Otton III, puis dans celui de l'évêque de Liège. S'il n'a jamais été évêque, il est probable qu'il fut prêtre et il est connu par la « vita Balderici ». Sa vie et sa légende furent étudiées récemment. Son tombeau se trouvait dans la nef latérale gauche près de l'autel de Saint-Lambert sous un monument élevé au XVIe s. par l'abbé de Saint-Jacques Nicolas Balis.

En 1839 on souleva le gisant et l'on découvrit dans le caveau un coffret contenant des ossements jetés pêle-mêle et recouverts d'une plaque de plomb sur laquelle on lisait en caractères gothiques le texte suivant qui portait la date de 1516 : *Hujus venerabilis episcopi ossa levavit dum magnificaret ecclesiam dominus Johannes abbas XXX VIIImus Anno XVI mil CCCC nativitatis et iterum recondidit anno XXIIIIo die VI mensis augusti sub domino cardinali et episcopo Leodiensis Erardo* (1). On remit les ossements dans un nouveau coffret et on les déposa dans la tombe avec la plaque de plomb précitée et deux exemplaires du procès-verbal de l'ouverture.

(1) G. Kurth, *op. cit.*, p. 13.

On démolit le monument funéraire en 1883 et l'on retrouva les inscriptions de 1516 et de 1839. Cette dernière indiquait : « *Ossemens de Jean évêque Italien ami de Baldaric II recueillis en 1516 par Jean de Cromois XXXVIIIe abbé de Saint-Jacques qui les fit transporter de la chapelle de Saint-André à cette place. Le 27 septembre 1839, ces restes furent découverts par MM. Jacquemotte, vicaire général, Van Hex, Curé de Saint-Jacques, Jénicot, conseiller de la fabrique, Bovy, docteur en chirurgie, Davreux, professeur de chimie et remis avec l'inscription qui accompagnait ces ossemens dans une nouvelle boite et disposés de nouveau dans le même lieu* » (2).

Les débris du monument funéraire sont conservés actuellement au Musée diocésain. Ils servirent à la reconstitution d'une copie inaugurée en 1906 et placée à l'église Saint-Jacques à Liège dans la chapelle de la Vierge. Au-dessus de ce nouveau mausolée se trouve une épitaphe latine placée également en 1906. Elle est une transcription de celle rapportée par le chroniqueur Gilles d'Orval. Elle fut reproduite à diverses reprises et ses variantes ont fait l'objet de discussions qui dépassent le cadre du sujet. Voici ce que l'on peut lire à Saint-Jacques :

Sta, lege quod spectas, in me pia viscera flectas :
Quod sum, fert tumulus, quid fuerim titulus.
Italiae natu, pollens et Pontificatu,
Joannes fugio, pulsus Episcopio.
Destinor his oris, exul nullius honoris :
Urbs pia Leodium, commodat hospitium. (3)
Jacobe iuste, tui memor esto fidelis alumpni (4)
Haec sit ut aula tibi condita consului. (4)
Anno MCMVI mensa Decembri monumentum Joannis episcopi renovatum sacris ejus ossibus ibidem reconditis.

Le recueil d'épitaphes d'Henri van den Bergh rapporte donc avec quelques variantes le texte gravé à l'église Saint-Jacques ; il contient aussi un texte (5) repris aux « Annales Sancti Jacobi Leodiensis » : « *Johannes Italicus, optimus pictor, ab ottone adductus est ad depingendum Aquense polatium. Hic postmodum episcopus factus, per comitem ab episcopo pulsus venit Leadium, et exceptus a Baldrico episcopo, consilium*

(2) G. Kurth, *op. cit.*, p. 14.
(3) H. Van den Bergh, *op. cit.*, p. 279, ajoute deux vers :
« *Qua probat arte manum, dat aquis, dat cernere planum*
Pieta domus Caroli, rara sub axe proli. »
(4) H. Van den Bergh, *op. cit.*, écrit *alumni* et *consolui* et il cite après ce dernier mot les deux vers suivants :
Dicta ferunt Patrum, signis hoc glorificatum,
Corpus, translatum ter et hic meruisse sepultum.
(5) H. Van den Bergh, *op. cit.*, p. 279.

dedit construende ecclesie in honore beati Jacobi, fratris Domini, in insula Leodi ».

Nous examinerons en ordre principal l'œuvre authentique conservée au Musée diocésain ; nous nous intéresserons à la copie de 1906 uniquement pour donner la description des parties disparues ou trop abîmées.

Cette sculpture funéraire fut donc élevée par les soins de Nicolas de Beaulieu aléas de Balis, prélat de 1525 à 1551, qui dut faire exécuter les travaux dès les premières années de son règne et ceci concorde avec la persistance de forme de l'art funéraire gothique du XVIe s.



Fig. 31. — Liège. Tombeau de l'évêque Jean.
(Cop. I. R. P. A.)

Le gisant repose actuellement sur un socle moderne en briques. Le long côté visible est orné par un débris de la paroi ancienne et est constitué par des arcs trilobés subdivisés par des redents. Les écoinçons n'ont reçu aucun décor. L'évêque Jean a les pieds sur un animal emblématique que l'on ne distingue plus. Il semble en outre qu'il y a sous les pieds un chapiteau de remploi. Il est revêtu des ornements épiscopaux et est coiffé de la mitre. On distingue aussi une trace de la crosse. Le visage mutilé et ravalé repose sur un coussin à glands. Il est difficile de décrire de manière plus précise ce monument par suite de son état déplorable. Le gisant est cassé en deux à la hauteur de la taille. Ce qui subsiste du travail des plis montre que ceux-ci sont amples et bien creusés. Le dais surmontant le défunt est également très dégradé ; il est formé d'une voûte d'ogive qui reposait sur des colonnettes.

La reconstitution de l'église Saint-Jacques montre un gisant au visage réaliste ; il a les yeux ouverts et les mains gantées croisées sur la poitrine. L'évêque Jean porte à l'annulaire de la main droite une bague ; ses pieds s'appuient sur un chien.

Le tombeau de l'évêque Jean n'est plus hélas qu'un document ayant perdu une notable partie de sa valeur plastique.

LIGNE

DALLE EN DEMI-RELIEF DE *JEAN DE LIGNE ET DE SON ÉPOUSE EUXTASSE DE BARBANÇON* (fig. 32).

Localisation :

En l'église Notre-Dame de la Visitation, dressée et encastrée dans le mur intérieur du chevet.

Dimensions :

(L. × l.), 2,54 m × 1,40 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : grise et bleu noir. Forme de la cassure : esquilleux et schisteux. Texture et structure : compacte et schisteuse. Dureté Mohs et couleur de la poussière : 3,5, gris-brun. Tournaisien. Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 21.

Manuscrit :

Epitaphes des anciennes familles de Flandre, Tournay, Tournesis, Artois, Haynault..., recueillies l'année 1572 et notablement augmentées par Decalonne Beaufaict chanoine de la cathédrale de Tournay, l'an 1752, Mons, Bibliothèque de la Ville, ms. n° 70181, f° 9 r. et v.

Bibliographie :

de Prelle de la Nieppe, E., *Epitaphes et armoiries recueillies dans les églises du Hainaut*, dans *A. C. A. M.*, t. XXIV, 1895, p. 188, n° 52.

de Tyberchamps, C., *Notice descriptive et historique des principaux châteaux, grottes et mausolées de Belgique et des batailles qui y ont eu lieu*, Bruxelles, 1821, p. 22.

Petit, L., *Notice sur les localités du Hainaut*, dans *Bulletin du Cercle archéologique de Mons*, 1866-1868, p. 358.

Soil de Moriamé, E.J., *Inventaire de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, t. I, 1925, p. 122, n° 183.

Une des belles sculptures funéraires de la région tournaisienne est conservée à Ligne. Elle se trouvait jadis placée au milieu du chœur de l'église paroissiale (1) qui fut remplacée à la fin du siècle dernier par un nouvel édifice. La lame en demi-relief de Jean de Ligne, décédé en 1442, et de son épouse fut alors dressée et encastrée dans le mur est, derrière le maître-autel, ce qui eut comme conséquence regrettable de la soustraire aux yeux du public.

Le seigneur de Ligne et son épouse sont allongés la tête sur un coussin, les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds posés respectivement sur un lion et un chien très abîmé. Jean de Ligne, tête nue, porte une cotte d'armes à manches fendues et une armure. Il a des cuissards, des genouillères, des jambières et est chaussé de solerets. Une épée pend à sa gauche et une dague à sa droite. Un gonfanon (endommagé) est placé au-dessus de lui. La défunte est revêtue d'une robe au décolleté en pointe sous lequel passe une bande s'appelant tassel ou pièce et qui est faite d'un tissu différent. La sinuosité des plis est remarquable. Une

(1) C. de Tyberchamps, *op. cit.*, p. 22.

huve lui couvre la tête. On voit au-dessus d'elle les vestiges d'un écu tenu par un ange et entre les deux époux des traces d'arrachage ; à cet endroit il y avait probablement un heaume.

Une inscription est gravée en caractères gothiques sur la tranche de la dalle du côté de Jean de Ligne (2) :



Fig. 32. — Ligne. Dalle de Jean de Ligne et de son épouse Euxtasse de Barbançon.
(Photo A. De Valkeneer)

« Chy gist Jean seigneur de Ligne de Balleul et de Montroeul-lez-Hayne, qui trespassa le 30 janvier de l'an (Mil) quatre cens XLII
priez pour (son ame).
« Chy est Euxtasse de Barbançon, dame de Ligne, de Barbançon, de Bailleul et de Montreul-lez-Haine etc qui trespassa l'an mil IIIIe XXXV le XIIII jour de decembre. Priez pour same. »

Le haut de la dalle est fort dégradé, mais le reste est remarquablement sculpté. Il serait souhaitable que cette lame funéraire soit déplacée et mise en un endroit où l'on puisse admirer les visages et le drapé.

(2) L. Petit, *op. cit.*, p. 558. Nous avons complété quelques mots grâce à l'épitaphe parue dans cet article.

LOUVAIN

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DU DUC *HENRI Ier DE BRABANT* (fig. 33 - 34).

Localisation :

En la collégiale Saint-Pierre, chapelle sud du déambulatoire.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,54 m × 0,86 m × 1,02 m (1).

Nature de la pierre :

Pierre de Tournai.

Manuscrits :

de Rietwyck, C., *Sigillographica Belgica*, B.R., ms. 22485 C, f°s 56 v., 57 r.
de Succa, A., *Mémoriaux*, B.R., ms. n° II-1862, f° 106 r.

Bibliographie :

Butkens, C., *Les trophées tant sacrés que profanes du Duché de Brabant*, La Haye, 1724-1726, t. I, pp. 198-202.
Dallemagne, C.G., *Le manuscrit de l'écuyer Charles van Rietwyck*, dans *A. S. A. B.*, t. XLVI, 1942-1943, pp. 53-59.
de Borchgrave d'Altena, J., *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Louvain*, dans *A. S. A. B.*, t. XLIII, 1939-1940, pp. 136, 272, t. XLIV, 1939-1940, pp. 18-19.
de Ram, P.F.X., *Recherches sur les sépultures des ducs de Brabant à Louvain*, Bruxelles, 1845, pp. 8-13.
Destrée, J., *Etude sur la sculpture brabançonne du moyen âge*, dans *A. S. A. B.*, t. VIII, 1894, pp. 36-38.
J. H., *Quelques monuments funéraires de Louvain et des environs*, dans *B. C. T. L.*, t. V, 1881-1882, p. 60.
Pirenne, H., *Histoire de Belgique*, Bruxelles, 1900, t. I, p. 215.
Reusens, E., *Eléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, 1885-1886, t. I, pp. 441-442.
Fricot-Royer, *Les anciens ducs de Brabant, leurs morts, leurs sépultures, les exhumations de Louvain*, Paris, 1930, p. 26.
Van Even, E., *Louvain monumental*, Louvain, 1860, pp. 201-202.
Wauters, A., *Henri Ier*, dans *Biographie Nationale*, t. IX, 1886-1887, col. 105-125.

Photo :

I.R.P.A., 11830 A.

Henri Ier duc de Brabant et de Lotharingie, surnommé le Guerroyeur, était le fils de Godefroid III. Il gouverna le duché pendant près de soixante ans, au début associé à son père, car une charte de 1172 le qualifie de *dux inclytus*, puis seul à la mort de ce dernier, survenue en 1190. Il épousa en 1179 la nièce de Philippe d'Alsace, Mathilde, fille puînée de Mathieu d'Alsace, Comte de Boulogne. Ce mariage consolidait les alliances de Philippe d'Alsace et de Godefroid III.

En 1197, il se rendit en Terre Sainte, où il devint le chef de l'armée chrétienne. La duchesse Mathilde exerça la régence en l'absence de son mari et déploya beaucoup d'énergie.

Le duc ne fut pas à proprement parler le protecteur des arts et des lettres, mais son esprit était perméable à l'évolution des idées et au pro-

(1) Hauteur du sol à la table.

grès. Améliorant son domaine, il fit naître des industries nouvelles et dériva des cours d'eau, ce qui provoqua la mise en valeur des terres. A son époque, le droit féodal fut reconnu et définitivement établi en Brabant. Accordant aux villes de nombreuses chartes, il améliora fortement les privilèges de la bourgeoisie brabançonne. Ambitieux et sans scrupule, Henri Ier utilisa n'importe quel moyen pour agrandir ses territoires et la puissance politique de ceux-ci. Il mourut, à Cologne, le 5 septembre 1235 alors qu'il revenait de Mayence. Il y avait conduit Isabelle d'Angleterre qui épousa, le 22 août de la même année, Frédéric II. Son corps fut ramené à Louvain et enseveli au milieu du chœur de la collégiale Saint-Pierre. Sa première femme, Mathilde, reposait dans cette église depuis 1211. Leur fille, l'impératrice Marie, les y rejoignit en 1260 ; elles furent toutes deux inhumées sous une tombe commune qui subsiste toujours. Mais Marie de France, sa seconde épouse, morte en 1224, reçut la sépulture dans l'abbaye d'Afflighem.

En 1373, la collégiale Saint-Pierre de Louvain fut incendiée et l'édilité communale décida la construction d'un nouvel édifice. Durant les travaux, certaines parties du sol se trouvaient dans un tel état d'éventration que le magistrat s'en émut à cause des ossements humains gisant pêle-mêle. On les recueillit et on les plaça dans les caveaux d'Henri Ier et de Godefroid III (2). C'est cette macabre collection que l'on remit au jour et qui fut examinée, il y a quelques années, par MM. Nélis et Van der Essen, Professeurs à l'Université Catholique de Louvain. Le procès-verbal officiel de la reconnaissance des ossements trouvés à l'église Saint-Pierre est daté du 6 décembre 1929.

Le monument funéraire du duc Henri Ier fut détruit en 1800 (3) par ordre de trois ecclésiastiques attachés à la collégiale Saint-Pierre. Ces prêtres n'étaient pas hostiles au souvenir qu'incarnait cette sculpture, mais placée au milieu du chœur, elle gênait quelque peu les desservants lors de la célébration des offices liturgiques. Aussi firent-ils disparaître ce sarcophage dont l'importance archéologique et historique leur échappait complètement. En descendant les cloches de l'église pour les expédier à Paris, les ouvriers avaient creusé une fosse assez profonde dans le pavement de la grande nef près de la porte des « longs escaliers ». On y enfouit les débris les plus importants du tombeau d'Henri Ier.

En 1835 le bourgmestre de Louvain, M. Van Bockel, fit entreprendre des fouilles pour retrouver les restes du monument. Le procès-verbal rédigé à cette occasion mentionne que la dalle funéraire du duc Henri Ier avait été enfouie en terre, à la partie occidentale de l'église et qu'elle

(2) Tricot-Royer, *op. cit.*, p. 26.
(3) E. Van Even, *Louvain...*, p. 201.

avait servi à combler une tranchée. Ces travaux permirent de récupérer la pierre tumulaire. En 1840, la Commission des Beaux-Arts et la fabrique de l'église décidèrent de restaurer la pierre. Le devis dressé par Monsieur Laenen, architecte de la ville, s'élevait à cette époque à 4194 frs. La remise en état ne fut terminée qu'après 1860. La tombe ne fut pas replacée dans le chœur mais dans une chapelle absidiale.



FIG. 33. — Louvain. Tombeau du duc Henri Ier de Brabant.
(Cop. I. R. P. A.)

Ce mausolée est loin d'être dans son état primitif (4). La dalle de recouvrement est seule ancienne et encore a-t-elle été partiellement renouvelée et retaillée : les pieds de la statue, quatre fragments de la tête, les mains, de notables morceaux de l'épitaphe paraissent cependant originaux : le buste est retouché (5). Le sarcophage en pierre bleu foncé repose sur une dalle. Il est entouré de colonnettes au nombre de sept sur les longs côtés et de trois sur les deux petites faces. Les colonnettes, reposant

(4) Ceci a empêché de faire l'analyse chimique de la sculpture.
(5) J. H., *op. cit.*, p. 68.

sur un socle élevé, sont moulurées à la base et ornées de chapiteaux à crochets. La table est posée sur elles par l'intermédiaire d'une arcade ornée de festons.

Le gisant dont la tête est posée sur un coussin a les yeux ouverts et porte la barbe. Il est vêtu d'un bliaud, serré à la taille par une ceinture à pendant où est attachée une aumônière. Il a sur les épaules le mantel ducal. De la main droite, il tient un sceptre surmonté d'une fleur de lys et de la gauche, il serre le cordon de son mantel. Il porte au cou un bijou. Ses pieds s'appuient sur une pierre en forme d'enclume, sur laquelle est gravé : *Anno Domini M.CC.XXXV. Nonis septembris obiit Henricus quartus dux Lotharingie bone et pie memorie.*

Deux anges thuriféraires sont sculptés près de la tête ; une inscription placée près d'eux les fait connaître : *Angelus Michaël, Angelus Raphaël.*

Sur le bord de la table on lit une inscription en sept vers se suivant en une seule et même ligne et qui sont séparés entre eux par des croix : « *Hic primus jacet Henricus Dux ordine quartus + Cui conjunx. bina, Machthylt Prior, inde Maria + Prolem septenam genuit Prior, ultima binam. + Brabantinorum Dux, Regni Marchio, Morum + Regula, justorum speculum, Vindicta Maiorum + Flos patrie, pax Ecclesie, clipeus Viduarum, + Spes venie, vas mundicie, Tutela Minorum. +*

Ce mausolée ayant été en grande partie refait au XIXe s., il importe de contrôler l'exactitude de la restauration au moyen de reproductions anciennes. Le dessin de cette tombe figure dans le manuscrit de de Rietwyck (6). La quasi identité des phrases et des gravures publiées par Butkens (7) et par Monseigneur de Ram (8) prouve qu'ils se sont tous deux référés à la même source, c'est-à-dire au Mns. de de Rietwyck. Butkens (9) écrit que le duc fut enseveli au milieu du chœur de la collégiale Saint-Pierre et il précise (10) que « la sépulture du duc Henri est taillée en marbre bleu et a été jadis entièrement polychromée comme on peut encore le voir en quelques endroits ». Mais Mgr de Ram (11) affirme que l'auteur d'un ancien manuscrit flamand lui apprend que seule l'effigie était dorée : « *En is die figure van voers, sepulture geheel ovegult geweest, nu duer de ouderdom geheel affgegaen ; daer resteren noch eenige merckelycke blycken van goude in den ployen van rock.* »

« Pour ma part, ajoute de Ram, je préfère m'en rapporter à l'ancien dessin du monument, dont l'enluminure indique que ce n'était que les colonnettes, les encensoirs, la couronne, le sceptre et quelques ornements acces-

(6) C. de Rietwyck, *op. cit.*, f°s 56 v. et 57 r. (nouvelle pagination).
(7) C. Butkens, *op. cit.*, p. 201.
(8) P.F.X. de Ram, *op. cit.*, pl. I.
(9) C. Butkens, *op. cit.*, p. 198.
(10) C. Butkens, *op. cit.*, p. 202.
(11) P.F.X. de Ram, *op. cit.*, p. 10.

soires du costume qui étaient dorés. » L'opinion de Butkens est cependant la plus plausible car l'étude des gisants du moyen âge nous a permis d'établir que les monuments funéraires de cette époque étaient entièrement peints.

Lorsque l'on compare le dessin de de Rietwyck ([12]) et le monument dans son état actuel, quelques différences sautent aux yeux. Le socle des colonnettes est moins élevé. Certains détails, par exemple, l'aumônière, sont traités avec liberté. Le dessinateur a tourné vers lui le visage du défunt, alors qu'en réalité il regarde fixement devant lui. Une omission inexplicable, c'est l'aspect imberbe du duc et on comprend difficilement

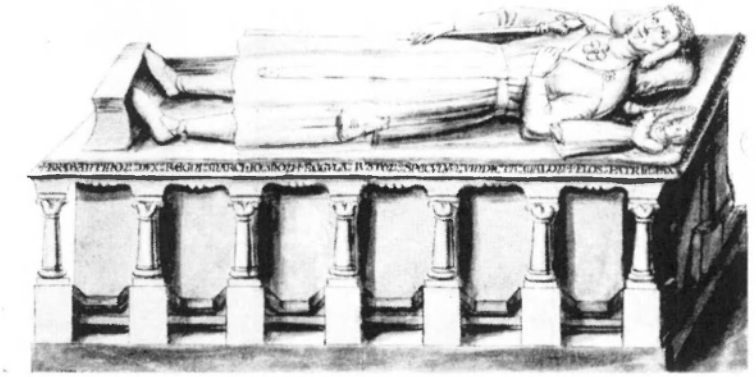


FIG. 34. — Louvain. Tombeau du duc Henri Ier de Brabant.
(B. R. ms. 22483 c)

qu'une telle erreur ait pu être commise. La raideur des plis des vêtements, la stylisation des détails et le caractère archaïque de cette sculpture n'ont pas été rendus avec fidélité. La forme de la pierre sur laquelle s'appuient les pieds du duc est moins vigoureuse et plus étriquée ; l'inscription « *Anno D MCC XXXV Nonis...* » est placée sur la partie supérieure du bloc et non sur le côté opposé aux pieds, comme le laisse supposer de Rietwyck. Enfin l'épitaphe est reproduite sur la tranche et non, comme maintenant, sur le plat de la dalle. A l'endroit où l'écuyer de Rietwyck indique le mot « *Brabantinorum* », on voit « *Hic primus jacet* », c'est-à-dire que les vers commencent à hauteur des pieds, se continuent vers la tête et s'interrompent au mot « *binam* » (fin du troisième vers). Derrière la tête on lit « *Angelus Michaël, Angelus Raphaël* ». Le texte se poursuit sur le troisième côté, du mot « *Brabantinorum* » jusqu'au mot « *Ecclesie* », la fin de l'inscription se trouvant sur le quatrième côté ([13]). Ces quelques

(12) de RIETWYCK, *op. cit.*, f°s 56 v.-57 r.
(13) C.G. DALLEMAGNE, *op. cit.*, pp. 54-56, publia les mêmes constatations.

dissemblances enlèvent-elles toute valeur archéologique au manuscrit de de Rietwyck ? Certainement pas, seulement l'artiste a interprété librement la réalité qu'il voyait. Le souci de rendre la vérité d'une façon stricte et précise, tel que l'on conçoit un document moderne, n'animait pas les gens du XVIIe s. qui, bien que copistes, conservaient leur sensibilité. Une différence de quelques détails ne les inquiétait guère. En réalité la restauration du XIXe s. fut faite avec soin et pour en être convaincu il suffit de comparer le mausolée avec le dessin exécuté par Antoine de Succa (14). Celui-ci montre de face le gisant d'Henri Ier. Il a écrit à côté les vers gravés sur le monument ainsi qu'une note attestant la fidélité de son travail :

« *Dese drij figuren heeft Antonio de Succa uitgetroken in Sinte Pieters Kercke tot Loven door ordre van hare hoochheden desen 19 juny 1602. sig. Cornelius Reineri Gondanus Decanus S. Petri Lovanie* ».

La similitude de ce dessin et du monument est frappante. Seulement s'il y a concordance quant à l'endroit où commence l'épitaphe, celle-ci est placée par de Succa sur la tranche. Ainsi donc, même ce dessin n'est pas tout à fait conforme à l'original ; et pourtant l'examen de la table prouve que dans ses parties restaurées il subsiste des lettres qui sont très antérieures aux travaux du siècle dernier. Ceci montre un manque d'observation flagrant des artistes du XVIIe s., même parmi ceux qui étaient chargés d'une mission officielle.

⁂

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *MATHILDE DE BRABANT ET DE SA FILLE MARIE DE BRABANT* (fig. 35).

Localisation :

En la collégiale Saint-Pierre, sous un enfeu à l'entrée du déambulatoire nord.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,50 m × 1,20 m × 0,77 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E 2-1635 n°s 40.

Manuscrits :

de Rietwyck, C., *Sigillographica Belgica*, B.R., ms. 22483 C, f°s 58 v., 59 r.
de Succa, A., *Mémoriaux*, B.R., ms. n°s II 1862, f°s 106 r.

Bibliographie :

Butkens, C., *Les trophées tant sacrés que profanes du duché de Brabant*, Lahaye, 1724-1726, t. I, pp. 199, 206.

(14) A. de Succa, *op. cit.*, f° 106 r.

DALLEMAGNE, C.G., *Le manuscrit de l'écuyer Charles van Rietwyck*, dans A. S. A. B., t. XLVI, 1942-1943, pp. 60-65.

de BORCHGRAVE d'ALTENA, J., *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Louvain*, dans A. S. A. B., t. XLIII, 1939-1940, p. 156 ; t. XLIV, 1939-1940, pp. 18-19.

de RAM, P.F.X., *Recherches sur les sépultures des ducs de Brabant à Louvain*, Bruxelles, 1845, pp. 14-18.

DESTRÉE, J., *Etude sur la sculpture brabançonne du moyen âge*, dans A. S. A. B., t. VIII, 1894, pp. 38, 40.

J. H., *Quelques monuments funéraires de Louvain et des environs*, dans B. G. T. I., t. V, 1881-1882, pp. 72-75.

REUSENS, E., *Eléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, 1885-1886, t. I, pp. 441-442 ; t. II, p. 267.

VAN EVEN, E., *Louvain monumental*, Louvain, 1860, p. 202.

WAUTERS, A., *Henri de Brabant*, dans *Biographie Nationale*, t. XIII, 1894-1895, col. 694-697.

PHOTO :

I.R.P.A., 19655 B.

Mathilde d'Alsace, première femme du duc Henri Ier de Brabant, fut ensevelie en 1211 à Louvain. Le duc lui fit élever en la collégiale Saint-Pierre un cénotaphe mentionné dans une charte de 1211 ([15]). Les premiers fils du duc Henri Ier étant morts en bas âge, il demanda et obtint en 1204 de transmettre ses états à ses filles à défaut d'héritier mâle. Marie devint ainsi une pièce importante de l'échiquier diplomatique. Agée de dix ans, elle fut fiancée à Othon IV : ce mariage ne se réalisa pas et pour des motifs politiques l'empereur lui préféra Béatrice de Souabe. Devenu veuf il mit à exécution son projet d'union avec Marie le 19 mai 1214. Othon IV mourut en 1218 et la jeune impératrice se retira pour quelque temps à l'abbaye d'Afflighem. Elle se remaria avec Guillaume Ier, Comte de Hollande qu'elle perdit déjà en 1225.

Marie, décédée en 1260, fit élever vraisemblablement vers le milieu du XIIIe s. un monument destiné à remplacer celui de sa mère Mathilde et elle fut ensevelie à côté de cette dernière. Pendant longtemps, sur la foi des renseignements fournis par Butkens ([16]), on s'est demandé si le caveau de la collégiale Saint-Pierre renfermait la dépouille mortelle de Marie, fille d'Henri Ier, ou de Marie de France, deuxième épouse du duc. En effet l'auteur des « Trophées » avançait que la seconde femme du duc Henri, Marie, fille de Philippe-Auguste, roi de France, décéda en 1226 et fut enterrée à Saint-Pierre de Louvain à côté de la première épouse Mathilde. Marie tient en main une couronne pour marquer son ascendance royale. Cependant quelques pages plus loin, Butkens ([17]) n'est plus aussi affirmatif et il déclare que l'on discute sur le lieu de sépulture de Marie, fille d'Henri Ier ; certains prétendent qu'elle fut ensevelie à l'abbatiale de Bunderen, selon d'autres à Saint-Pierre de Louvain, auprès de sa mère Mathilde. De Ram ([18]) a établi de façon indiscutable grâce à des documents anciens que Marie de France, deuxième femme d'Henri Ier, duc de Brabant, avait été inhumée à l'abbaye d'Afflighem.

(15) E. VAN EVEN, *Louvain*, p. 202.
(16) C. BUTKENS, *op. cit.*, p. 199.
(17) C. BUTKENS, *op. cit.*, p. 206.
(18) P.F.X. de RAM, *op. cit.*, pp. 14-16.

Ce mausolée fut placé à l'entrée du collatéral nord lors de la reconstruction de la collégiale Saint-Pierre au XVe s. Il a été très abîmé au cours des siècles. On a prétendu jadis à tort qu'à cause de sa teinte foncée, les orfèvres croyaient ce tombeau en pierre de touche et qu'ils en avaient prélevé de multiples fragments. Il fut vendu publiquement le 9 août 1798, au prix de 17 livres mais, acheté par un bourgeois de la ville, il resta en place ([19]). Au XIXe s., il est dans un état déplorable ([20]). En 1944, une bombe tombée derrière l'enleu occasionna de nouveaux dégâts. L'arcade qui ouvre l'arcosolium, de même que le fond de la niche, ont été détruits et ont dû être restaurés. Cependant quelques pierres anciennes de l'arcade conservent les traces des rosaces indiquées sur les anciens dessins ([21]).

Un soubassement supporte le sarcophage proprement dit. Il est flanqué de six colonnettes à base très large et à chapiteau orné de feuillages. La table est posée au-dessus. La première figure qui s'offre à nous, du



Fig. 35. — Louvain. Tombeau de Mathilde de Brabant et de sa fille Marie de Brabant.
(Cop. I. R. P. A.)

(19) E. van Even, *op. cit.*, p. 202.
(20) J.H., *op. cit.*, p. 73.
(21) C. de Rietwyck, *op. cit.*, f° 50 v° et 59 r° (nouvelle pagination).

côté droit, est celle de la duchesse de Brabant Mathilde ; l'autre est celle de sa fille Marie. Elles reposent sous deux dais trilobés aux écoinçons garnis de feuillages. Ces baldaquins sont portés par trois colonnettes à base très légère et à chapiteau à crochets. Deux anges thuriféraires sont placés derrière les défuntes dont les têtes couvertes d'une guimpe reposent sur un coussin ; elles ont les yeux ouverts et les pieds appuyés sur des socles portés par deux angelots. La duchesse Mathilde tient de la main gauche un livre et de l'autre une boule ou tourteau pour marquer son appartenance à la Maison des comtes de Boulogne qui portaient d'or à trois tourteaux de gueules. Sa fille l'impératrice Marie a la main gauche sur la couronne impériale et l'autre posée sur la poitrine. Les deux princesses sont revêtues d'une longue robe serrée à la taille par une ceinture à pendant à laquelle est attachée une aumônière à floches de soie ; un mantel jeté sur les épaules est maintenu par des cordons. Leur cou est orné de bijoux.

Ce mausolée a payé un lourd tribut aux ravages des siècles et l'ensemble de l'œuvre a été dégradé. La guimpe et les mains, le tourteau et le missel de la duchesse, le visage, les mains, la couronne de Marie ont disparu. Les anges qui surgissaient des baldaquins n'existent plus et il est impossible d'affirmer si les motifs sculptés aux pieds sont des anges ou des animaux comme on l'a parfois dit [22]. Toutefois cette deuxième hypothèse semble improbable. Quelques lettres sont gravées sur le dais surmontant l'effigie de l'impératrice : « *APA. PARIS. PA...PAY... SPES...S...* ».

Cette œuvre fut souvent étudiée au cours des siècles et elle est reproduit par de Rietwyck [23] et par Butkens [24] qui précise que la tombe est placée sous un enfeu creusé dans le mur du déambulatoire à côté de l'autel des boulangers. de Succa [25], qui était avant tout un portraitiste, a dessiné, avec minutie, les effigies et, de façon sommaire, les détails architecturaux et les accessoires. Néanmoins il a écrit à l'encre sur le croquis du soubassement quelques indications :

« *Dese twee figuren liggen in den muur van een arcure van blauwen steen onder d'orgel voorden backers autaer in Sinte Pieters Kercke tot Loven.* » A part ces quelques indications, les manuscrits et les ouvrages historiques des XVIIe s. et XVIIIe s., n'apportent aucun élément intéressant pour l'étude de ce beau tombeau.

*
**

(22) E. Reusens, *op. cit.*, p. 442.
(23) C. de Rietwyck, *op. cit.*, f° 58 v° et 59 r°.
(24) C. Butkens, *op. cit.*, p. 199.
(25) A. de Succa, *op. cit.*, f° 106 r°.

DALLE EN HAUT RELIEF DU DUC *HENRI III DE BRABANT ET DE SON ÉPOUSE ALIX DE BOURGOGNE* (fig. 36-37).

Localisation :

En l'église Notre-Dame-aux-Dominicains. La dalle est dressée et encastrée dans le mur ouest intérieur de l'édifice.

Dimensions :

(L. × l.), 2,80 m. × 1,60 m.

Nature de la pierre :

Calcaire carbonifère de teinte noirâtre, à grains fins, dont la teneur en matières argileuses, composées principalement de silice organogène, est importante. La teneur en matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 % est d'environ 18 %. Tournaisien - Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., E2-1427.

Manuscrits :

de Rietwyck, C., *Sigillographica Belgica*, B.R., ms. 22485 C, f°s 64 v.-65 r., 68 v.-69 r., 70 r.-71 v., 72 r.-73 v., 172 r.-v.

de Succa, A., *Mémoriaux*, B.R., ms. n°s II 1862, f°s 102-105.

Bibliographie :

Butkens, C., *Les Trophées tant sacrés que profanes du duché de Brabant*, Lahaye, 1724-1726, t. I, pp. 267-269.

Cuvelier, J., *La formation de la Ville de Louvain des origines à la fin du XIVe s.*, Bruxelles, 1935, pp. 50-51, 150-159, 184.

Dallemagne, C.G., *Le Manuscrit de l'écuyer Charles Van Rietwyck*, dans A. S. A. B., t. XLVI, 1942-1943, pp. 65-74.

de Borchgrave d'Altena, J., *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Louvain*, dans A. S. A. B., t. XLIII, 1939-1940, pp. 136-137 ; 297 ; t. XLIV, 1939-1940, pp. 27 ; 28.

de Ram, P.F.X., *Recherches sur les sculptures des ducs de Brabant à Louvain*, Bruxelles, 1845, pp. 19-24 ; 31-34 ; appendice, 1-6 ; 10.

Destree, J., *Etude sur la Sculpture Brabançonne du moyen âge*, dans A. S. A. B., t. VIII, 1894, pp. 39-40.

Helbig, J., *De glasschilderkunst in België, Repertorium en documenten*, Anvers, t. I, 1943, p. 139.

Le Maire, O., *La grande pitié de nos monuments funéraires*, Gentbrugge, 1958, pp. 48-49.

Leroy, J., *Le Grand théâtre sacré du duché de Brabant*, Lahaye, 1734, t. I, vol. I, p. 115 ; vol. II, p. 326.

Marchal, E., *La sculpture et les chefs d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895, p. 122 ; 194.

Pinchart, A., *Archives des arts, des sciences et des lettres*, première série, Gand, t. II, 1865, p. 137.

Pirenne, H., *Histoire de Belgique*, Bruxelles, t. I, 1909, pp. 238-239.

Reusens, E., *Eléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, t. II, 1886, pp. 267-268.

Schayes, A., *Découverte du tombeau d'Henri III, duc de Brabant et de la duchesse Adélaïde son épouse*, dans *Le Polygraphe Belge*, Anvers, n°s 1, 15 juillet 1833.

Van Even, E., *Jean de Louvain*, dans *Biographie Nationale*, t. X, 1888-1889, col. 411-412.

Van Even, E., *Jean de Louvain, statuaire* (1250-1294), dans *M. S. H.*, 1854, pp. 132-145.

Van Even, E., *Louvain Monumental*, Louvain, 1860, p. 201.

Van Gestel, C., *Historia sacra et profana archiepiscopatus Mechliniensis*, s.l., 1725, t. I, p. 162.

Wauters, A., *Alix ou Aleyde de Bourgogne*, dans *Biographie nationale*, t. I, 1866, col. 228-230.

Wauters, A., *Henri III*, dans *Biographie nationale*, t. IX, 1886-1887, col. 137-144.

Photo :

I.R.P.A., 150.432 B.

Henri III, duc de Brabant, qui naquit en 1231, était sans contredit l'un des princes les plus éclairés de son temps. En 1253 il épousa Alix de Bourgogne, fille de Hugues, duc de Bourgogne et d'Yolende de Dreux. Ce souverain, qui séjournait d'ordinaire au château de Louvain, con-

centra dans cette ville des savants, des poètes et des artistes. Il rendit son âme à Dieu le 28 février 1261 (ns). Les chroniqueurs de l'époque le décrivent comme un duc courageux, aimable, doux et juste.

Sa femme Alix ([26]) gouverna le duché durant la minorité de son second fils Jean. En effet son aîné Henri, montrant trop peu d'intelligence, elle fit reconnaître comme duc son second fils. Cette décision suscita des troubles qu'elle parvint à réprimer. Elle s'aida souvent des conseils de saint Thomas d'Aquin avec qui elle entretenait une correspondance suivie. Elle conserva jusqu'à sa mort une très grande influence sur les affaires du duché.

Le duc Henri fut inhumé, ainsi qu'il en avait exprimé le désir, dans l'église des Dominicains de Louvain. La duchesse Alix mourut le 25 octobre 1273 et fut enterrée, suivant sa volonté, aux côtés de son mari.

C'est sous le règne d'Henri Ier que fut fondé le couvent qui devait abriter leurs dépouilles mortelles. L'étude faite par Cuvelier ([27]) a fourni de nombreuses précisions au sujet de la chronologie des trois châteaux ducaux de Louvain et de l'établissement de l'Ordre des Dominicains en cette ville. Elle a complètement infirmé les affirmations de Mgr de Ram ([28]). Les Frères-Prêcheurs, qui jouèrent un rôle très important dans la vie religieuse et sociale du siècle, se fixèrent en 1228 à proximité du château ducal de l'île, le second de Louvain. Quelques années plus tard, le duc Henri III leur fit bâtir un couvent à l'emplacement où s'élevait antérieurement la résidence ducale. Il leur céda les derniers bâtiments qu'il y possédait en 1256 et leur donna en outre en 1258 quelques terrains avoisinants ([29]).

Il était normal que le duc Henri III, qui protégeait l'Ordre de Saint-Dominique et lui avait fait d'importantes donations, ait voulu être enseveli dans l'église conventuelle. La duchesse Alix, sa femme, protégea également l'Ordre des Frères-Prêcheurs. Pour être plus près de la tombe de son mari, elle se fit bâtir près du couvent une maison qu'elle légua aux Dominicains, par une lettre datée du lendemain de Pâques de l'an 1265. Cependant il semble que le terrain avait déjà fait l'objet d'une donation antérieure, puisque la duchesse dut solliciter des religieux l'autorisation d'élever une demeure.

La duchesse demanda que son cœur reposât au couvent des Dominicaines de Val-Duchesse à Auderghem près de Bruxelles. Cet établissement fondé en 1262 était la première communauté féminine constituée d'après la règle de Saint-Dominique dans les Pays-Bas. Le cœur de la

(26) Alix ou Adelaïde, Aleyde, Aleidis.
(27) J. Cuvelier, *op. cit.*, pp. 50-51, pp. 156-157, pp. 158-159, p. 184.
(28) P.F.X. de Ram, *op. cit.*, pp. 19-21.
(29) J. Cuvelier, *op. cit.*, pp. 156-157.

duchesse Alix fut placé sous un monument funéraire sur lequel on grava une épitaphe :

« *Mille semel et centum, bis duo, septuaginta :*
luce severini, fuit Aleydis data fini,
quam tegit haec tumba, serpens fuit atque columba. » ([30])

Ce petit cénotaphe fut ruiné par les iconoclastes.

Le mausolée de l'église Notre-Dame-aux-Dominicains de Louvain a été mutilé et il ne subsiste plus qu'un débris de la dalle supérieure. Les livres et manuscrits anciens permettent de retracer l'histoire de ce monument et de le reconstituer tel qu'il était à l'origine.

La tombe en pierre bleue avait dix pieds de longueur sur trois de hauteur. Elle était placée dans le chœur du côté sud et adossée pour ainsi dire au mur qui séparait, entre les derniers piliers, cette partie de l'église de la chapelle du côté, qui devint plus tard la chapelle du Rosaire ([31]). En 1435 le duc Philippe-le-Bon accorda au prieur du couvent des Dominicains une somme de cinquante florins clinckarts, de quarante gros de Brabant, la pièce, pour lui permettre de restaurer le mausolée du duc Henri de Brabant et de son épouse Alix de Bourgogne ([32]).

Au cours des ans le tombeau se dégrada à nouveau et, en 1764, le prieur du couvent Henri Van de Putte le fit démolir. Le conseil privé s'en émut et ordonna une enquête contre le prieur qui se défendit en alléguant l'état de délabrement du monument. Le gouverneur, Charles de Lorraine, qui, irrité par cet acte de vandalisme, eut sévi, accepta de suspendre les poursuites. Il ordonna néanmoins aux moines d'ériger dans le chœur une plaque portant les épitaphes du duc et de la duchesse et un texte où ce prince se déclare le restaurateur de ce petit mémorial. Encadré d'un décor en bois d'époque Louis XVI, il est scellé dans le mur à gauche de l'autel.

En 1801, après la signature du concordat, l'église fut érigée en paroisse, et le 7 mai 1835, l'administration communale effectua des fouilles afin de découvrir le tombeau d'Henri III. Celles-ci furent couronnées de succès. Hélas, si on récupéra la dalle principale, les figures en ronde bosse avaient été ravalées et brisées ; dès lors toute reconstitution devint impossible.

« Il faut rendre cette justice aux Dominicains », écrit Schayes ([33]), « que ce ne sont pas eux qui mutilèrent si indignement le tombeau de leurs fondateurs ; ils ne détruisirent que les côtés du monument ; mais ils laissèrent intact le couvercle, partie la plus remarquable de ce mau-

(30) J. Leroy, *op. cit.*, p. 326.
(31) P.F.X. de Ram, *op. cit.*, p. 22.
(32) A. Pinchart, *op. cit.*, p. 137.
(33) A. Schayes, *op. cit.*, pp. 12-13.

solée ; ils s'étaient contentés de le cacher en terre. Ce nouvel acte de vandalisme (la destruction des figures en plein relief) doit être imputé aux ouvriers chargés de redaller le chœur en 1805. »

Au-dessous de la dalle on vit un caveau qui renfermait plusieurs ossements. La commission, qui avait dirigé les fouilles, chargea MM. Mathieu et Van Weverenbergh de l'examen de ces ossements et de la rédaction du procès-verbal (34). On retrouva les restes mortels d'un homme, le duc Henri, d'une femme, Alix de Bourgogne et d'un enfant dont nous ignorons l'identité. Recueillis avec soin, ils furent enfermés dans un coffre de plomb et replacés dans le caveau funéraire. Le cercueil porte l'inscription suivante (35) : « *Factis perquisitionibus ut sarcophagus Henrici III Lotharingiae et Brabantiae ducis sextis et Aleydis de Burgondia Brabantiae ducissae ejus uxoris detegentur antiqui illius monumenti fragmenta tantum in conspectum venerunt. Quae supersunt ossa illorum*



FIG. 36. — Louvain. Dalle du duc Henri III de Brabant et de son épouse Alix de Bourgogne.

(Cop. I. R. P. A.)

(34) P.F.X. de RAM, *op. cit.*, pp. 31-34.
(35) P.F.X. de RAM, *op. cit.*, p. 34.

illustrium conjugum hujusce ecclesiae fundatorum religiose collecta sunt in cista hac plumbea deposita cura et sumptibus senatus oppidi Lovaniensis nonis quint anno M.D.CCC.XXXV. Hujus rei testes fuere Guilielmus Van Bockel oppidi Lovan. Consul., Jo. Bapt. Peetermans hujus ecclesiae parochus, Desiderius Van den Schriek praeses aeditorum, Lambertus Mathieu pictor et artium academiae quae in hac urbe floret praefectus alter Petrus Van Weverenbergh medicinae doctor eidemque academiae administrande adscriptus graphiarius. »

L'étude stylistique de ce monument funéraire s'appuiera d'abord sur l'examen des débris et ensuite sur la consultation de reproductions anciennes.

Chaque gisant était placé sous un arc trilobé porté par des colonnettes à bases moulurées et ornées de chapiteaux à crochets. Quelques motifs architecturaux purement décoratifs, c'est-à-dire des lenestrages à lancettes avec un quadrilobe, sont sculptés au sommet de la dalle. Des effigies, on ne distingue plus que la silhouette du duc (taillée à gauche lorsque l'on regarde les vestiges) et de la duchesse. Leur tête reposait sur des coussins. C'est tout ce que nous livre ce document original du passé.

Butkens ([36]) et Van Gestel ([37]) donnent une gravure assez mal exécutée de cette œuvre. Mgr de Ram ([38]) la reproduit également mais avec plus d'exactitude et de soin. Nous examinerons uniquement le prototype de ces reproductions qui provient du manuscrit de l'écuyer Charles de Rietwyck ([39]). On peut se rendre compte de la valeur du dessin de de Rietwyck grâce à celui exécuté par de Succa ([40]). Comme à son habitude, celui-ci s'est désintéressé du monument pour ne retenir que les deux figures en ronde bosse.

Le monument était disposé sur un plan rectangulaire. Les longs côtés étaient constitués par une série de huit niches formées par des arcatures trilobées reposant sur des colonnettes à chapiteaux et bases non travaillés. La petite face correspondant aux pieds des gisants était légèrement différente ; les arcs trilobés étaient surmontés d'un gable avec rampants à crochets. Vingt petites statuettes y trouvaient place. de Rietwyck ne reproduit que les quatre placées au petit côté des pieds. Au contraire de Succa ([41]) donne la liste complète des personnages :
« *Epitaphium illustrissimi principis, Domini Henrici Ducis Brabantiae*

(36) C. Butkens, *op. cit.*, p. 269.
(37) C. van Gestel, *op. cit.*, p. 162.
(38) P.F.X. de Ram, *op. cit.*, pl. IV.
(39) C. de Rietwyck, *op. cit.*, f° 65 (nv. pagination). Un second dessin semblable mais moins précis se trouve au f° 172 du même ms.
(40) A. de Succa, *op. cit.*, f° 102.
(41) A. de Succa, *op. cit.*, f° 103.

huius Nominis tertii, in hoc loco sepulti, una cum genealogia et parentela euisdem. »

« *Hic sepultus est dominus Illustrissimus Heuricus dux, Brabantiae, una cum domina Aleyde, filia ducis Burgundiae nobilissima, consorte sua : Cuius domini ducis parentela talis est in latere dextro tumbae Henricus Romanorum avus euis, Fredericus imperator Romanorum patruus eius. Philippus Rex Romanorum avus euis sonradus Jherusalem subsobrinus euis. Alphontius Rex Hispaniae consobrinus eius. Rex Bohemiae consobrinus euis. Ad pedes tumbae, otto comes Geldriae consobrinus euis. Joannes dux Brabantiae huius nominis primus, dominus Godefridus frater euis et Domina Maria soror ipsius Regina franciae liberi euis. In sinistro latere Emmanuel Imperator Grecorum proavus eius. Wilhelmus Rex Alemaniae et comes Hollandiae consobrinus eius. Godefridus huius nominis dux primus Brabantiae attavus eius, Godefridus secundus dux abavus eius. Godefridus tertius dux prouvus eius, Henricus quartus dux avus eius. Henricus quintus dux, pater eius, Henricus Lontagravius frater eius, qui erat filius filiae S. Elisabethae.* »

Deux frises, formées l'une de quadrilobes, l'autre de rosaces, décoraient le haut du socle. Sur le tout était posée la dalle dont les bords en biseau étaient agrémentés de fleurons à six lobes. Les deux gisants en

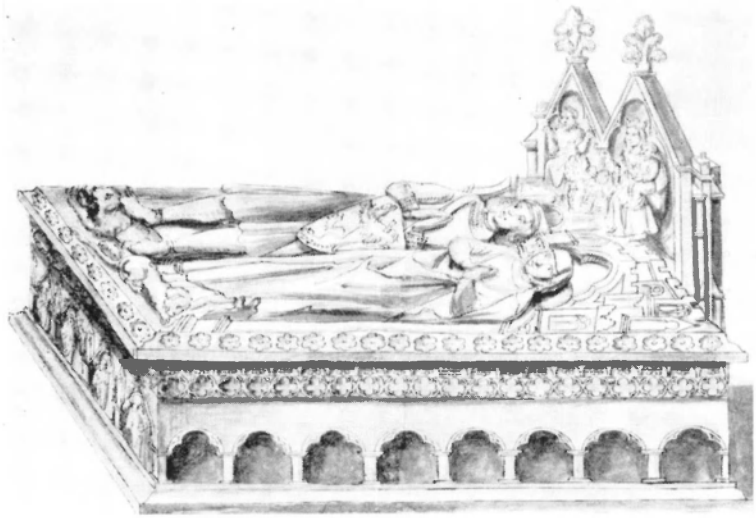


Fig. 37. — Louvain. Tombeau du duc Henri III de Brabant et de son épouse Alix de Bourgogne.

(B. R. ms. 22483 c)

ronde bosse, la tête reposant sur un coussin, étaient allongés sous deux arcades trilobées. Les cheveux du duc sont retenus par un simple diadème ou cercle d'orfèvrerie. Il est revêtu d'un haubergeon et d'une cotte de mailles. Son écu surmonté du lion de Brabant est tenu par un baudrier.

Ses pieds s'appuient sur un lion couché. A côté de lui son épouse Alix de Bourgogne a la tête et les épaules couvertes d'une voile. Elle est vêtue d'une longue robe dont on devine les plis longs et calmes. A ses pieds un chien sommeille. Leurs mains sont jointes et leurs yeux ouverts.

Au-dessus des têtes on aperçoit un décor architectonique, surmonté de deux niches à arc trilobé terminées par un pignon. Abraham assis, accueillant en son sein l'âme du défunt, est figuré sous la niche correspondant à l'effigie du duc, dans l'autre on voyait la Vierge et l'Enfant. L'âme du prince est portée par son ange gardien, celle de la duchesse est remise à la Vierge. Ces deux âmes sont représentées sous la forme d'enfants nus.

A l'origine le mausolée était polychromé, mais un extrait de l'histoire de la vie de saint Dominique avec l'histoire des couvents de son ordre, du Père de Jonghe, publié par de Ram ([42]) nous apprend que : « *Dessous cette peinture* (fresques dont nous parlerons plus loin) *il y avait autrefois une riche tombe toute dorée, mais depuis l'inondation qui arriva dans Louvain l'an mil cinc cent septante cinc, elle est toute gâtée.* »

Il est regrettable que ce chef-d'œuvre ait été quasiment détruit. Ce qui subsiste est d'un dessin très pur. Les croquis de de Succa montrent des visages d'une grande finesse et d'une grande distinction. Calmes et sereins ils sont idéalisés. Ce devait être un des joyaux de la sculpture brabançonne du XIIIe s.

Butkens ([43]) et de Ram ([44]) signalent qu'au-dessus de la tombe sur la muraille du chœur se trouvait une peinture à fresque représentant le duc et la duchesse à genoux. Il serait difficile de se représenter cette peinture si nous n'avions deux beaux dessins de de Rietwyck ([45]). Au centre du panneau la Vierge est assise sur un trône ; elle porte sur ses genoux l'Enfant Jésus et tient de la main droite un sceptre. Deux angelots maintiennent sa couronne. A ses pieds on lit « *sancta Maria patrona huj ecclesie* ». Le duc à genoux entre deux Dominicains est représenté à droite de la Vierge. Il offre l'église conventuelle qu'il a aidé à construire. Sur un phylactère on lit : « *ora pro me sancte Dominic* ». A gauche de la Vierge on voit la duchesse agenouillée sur un prie-dieu entre deux personnages dont l'un est un Dominicain et l'autre vraisemblablement sa patronne sainte Adelaïde. La duchesse présente une église qui est probablement une copie de Val-Duchesse à Auderghem, couvent qu'elle avait fondé ([46]). Le fond de la scène était orné d'écussons aux armes de

(42) P.F.X. de Ram, *op. cit.*, appendice n° 6.
(43) C. Butkens, *op. cit.*, p. 267.
(44) P.F.X. de Ram, *op. cit.*, pp. 22-24.
(45) C. de Rietwyck, *op. cit.*, f° 68-69. Les dessins présentent quelques variantes au point de vue enluminure.
(46) Cfr. p. 170.

Brabant et de Bourgogne et de deux anges embouchant des trompettes. Sous cette fresque on lisait le texte suivant :

« *Hic subtus jacet Dominus Henricus Huj nominis terti Princes illustris : Dux Lottaringie et Brabantie sext : Huj claustri fundator : ac toti, fundi dator qui obiit anno M:CC°:L:X: ultia die Februarii. Hic jacet Domina Aleidis de Burgundia Ducissa Brabantie ejus uxor isti claustri et claustri de Oudergheem pia fundatrix, nec non ordinis toti predicatorum. Benigna amatrix que obiit anno Domini M°: CC: LXXIII : XXIII die octo.* »

Leroy ([47]) reproduit, avec quelques variantes, ce texte qu'il affirme être gravé sur le tombeau. Cependant on ne le lit pas sur la gravure qu'il publie de ce mausolée. Par contre de Succa apporte des renseignements plus exacts en ce qui concerne le texte de l'inscription. En effet on relève dans son manuscrit ([48]) : *Hic subtus... fundator hic sint tam mansuetus ettam compositus in moribus, quod vix possit illud enarrari : vix similis ei reperiebatur dum advixit aspectu autem dulcis erat et morigeratus. Iste XIII annis principatus est, et postea mortuus est, anno domini 1260 ultima die februarii.* »

En fait, c'est l'inscription de de Succa qui doit être considérée comme exacte, car l'artiste, toujours soucieux de se prémunir contre tout reproche de fantaisie, obtint du prieur des Dominicains une attestation d'authenticité ([49]).

Lorsque le Père Van de Putte, prieur du couvent de Louvain, se soumit aux ordres du gouvernement, après avoir démoli le mausolée, il s'empressa d'ajouter sous les deux épitaphes :

« *Epitaphia haec, antiquo inscripta Monumento restaurata sunt anno M.D.CC.LXIV ex decreto Caroli Alexandri Lotharingiae et Barii ducis Belgii praefecti.* »

La chapelle ducale était ornée de vitraux du XIIIe s. connus notamment par les dessins de de Rietwyck ([50]). Ils représentaient un Christ au calvaire entouré de la Vierge et de saint Jean. De part et d'autre de cette scène, on voyait saint Denis et saint Jean-Baptiste. Le duc, la duchesse et leur fille Marie de France, ainsi que leurs emblèmes héraldiques étaient figurés au bas de ce vitrail, exécuté par un verrier français et détruit vers 1657 ([51]). Dans le chœur de l'église d'autres vitraux rappelaient le souvenir des membres de la famille d'Henri III ([52]). Ils dispa-

(47) J. Leroy, *op. cit.*, p. 113.
(48) A. de Succa, *op. cit.*, f° 102.
(49) C.G. Dallemagne, *op. cit.*, p. 72.
(50) C. de Rietwyck, *op. cit.*, f° 72 et 75.
(51) J. Helbig, *op. cit.*, p. 139, n° 1133.
(52) J. Helbig, *op. cit.*, p. 130, n° 1134.

rurent en 1762 lorsque le prieur Van de Putte modifia son église pour la mettre au goût du jour.

D'après Van Even (53), les trois mausolées ducaux conservés de nos jours à Louvain (54) seraient dus au talent du sculpteur Jean de Louvain établi dans cette ville au XIIIe s. et qualifié de *Johannes imaginitor* ou *imaginifex*. Son nom est mentionné pour la première fois en 1250. Van Even appuyait son argumentation sur le fait que la qualité artistique des tombeaux ducaux prouvait qu'ils avaient été taillés dans un grand atelier et, disait-il, *Johannes Lovaniensis* est le seul sculpteur connu à Louvain à cette époque. Marchal (55) l'identifie à Jean Le Brabançon, auteur du cénotaphe de Wenceslas III, roi de Bohême, qui s'élevait dans la cathédrale de Prague. Aucun document ne prouve cette assertion que, dès lors, il est impossible de retenir. On ne peut davantage s'arrêter à la supposition de Van Even car aucun texte n'indique que Jean de Louvain est tombier. Il est bien plus probable que les tombeaux ducaux n'ont pas été commandés à Louvain mais à des ateliers tournaisiens qui les expédièrent à peu près achevés. Cette façon de procéder était la plus habituelle au moyen âge.

(53) E. VAN EVEN, *Jean de Louvain*, col. 411-412.
(54) Eglise Notre-Dame-aux-Dominicains, mausolée d'Henri III de Brabant. Collégiale Saint-Pierre, mausolées d'Henri Ier de Brabant et des duchesses Mathilde et Marie.
(55) MARCHAL, *op. cit.*, p. 122, p. 104.

MELDERT

DALLE EN HAUT RELIEF DE *LIBERT DE MELDERT* (fig. 38).

Localisation :

En l'église Sainte-Ermelinde, dressée et encastrée dans le mur intérieur nord du porche.

Dimensions :

(L. × l.), 3,06 m × 1,67 m.

Nature de la pierre :

Calcaire noirâtre, à grains moyens renfermant, dans une pâte micro-cristalline, de nombreuses cristallisations de calcite, principalement d'origine crinoïdique. Teneur en matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 % = 2,8 %. Calcaire viséen. « Pierre de Meuse ». Echantillon I.R.P.A., E2-1635 n° 35.

Manuscrit :

de Herkenrode, L., *Recueil d'épitaphes, vitrages et commémorations qui se trouvent dans plusieurs églises et monastères, fait l'an 1794*, B.R., F.G., ms. n° 1682, f° 214.

Bibliographie :

de Borchgravi d'Altena, J., *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Louvain*, dans *A. S. A. B.*, t. XLIII, 1939-1940, p. 137 ; 315 ; t. XLIV, 1939-1940, pp. 30-31.

de Herkenrode, L., *Collections de tombes, épitaphes et blasons recueillis dans les églises et couvents de la Hesbaye auxquels on a joint des notes généalogiques sur plusieurs anciennes familles*, Gand, 1845, pp. 30-31.

Wauters, A., *La Belgique ancienne et moderne, arrondissement de Louvain*, Bruxelles, t. I, 1882, p. 77.

Photo :

I.R.P.A., 80512 B.

Libert, seigneur de Meldert, fut inhumé à Meldert-lez-Tirlemont. Sa sépulture et la dalle qui la recouvrait, avec gisant en ronde bosse, se trouvaient au milieu du chœur de l'église Sainte-Ermelinde (1).

Libert II, sire de Meldert, Budingen, Vrolingen, Bombroeck, voué héréditaire de Racourt, conseiller et chambellan de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, épousa en premières noces Jeanne Van Grave, dame de Torembisoul, fille de Baudouin et d'Alix de Boschorn et en secondes noces, Catherine Pinnocti. Il mourut le 22 décembre 1484 sans enfant légitime, mais laissant un fils naturel prénommé Germain de Meldert, comme l'indique le testament de Libert, fait le 6 décembre 1482 (2). Ses neveux, nés du mariage de sa sœur Marguerite de Meldert avec Guillaume, vicomte de Montenaken, héritèrent de ses biens et possessions.

Le gisant repose sous une arcade en anse de panier de forme très décadente, et supportée par deux fines colonnettes. La tête, encadrée de longs cheveux, est posée sur un coussin et les mains sont jointes. Néanmoins, on remarque dans cette sculpture un détail de toute première importance : les yeux sont clos comme ceux d'un défunt sur son lit de mort. Ainsi, on ne représente plus un être vivant regardant la vision

(1) L. de Herkenrode, *Collection de tombes*, p. 31.
(2) L. de Herkenrode, *Recueil d'épitaphes*, f° 214.

béatifique, mais un homme mort. La pensée profondément religieuse, exprimée par les gisants du moyen âge, s'estompe chez les artistes qui ne comprennent plus la signification des yeux ouverts. La figure du sire de Meldert est très expressive et pleine de caractère.

Libert est revêtu d'une armure au-dessus de laquelle il porte, non un tabard, mais une faude. De plus, on remarque sur l'épaule une buffe dite passe-garde. Normalement, il en faudrait une seconde sur l'autre épaule. Il a des cuissards, genouillères et jambières et est chaussé de pieds d'ours relativement étroits et, une épée, maintenue par un baudrier,



Fig. 38. — Meldert. Dalle de Libert de Meldert.
(Cop. I. R. P. A.)

pend à sa gauche. Les pieds s'appuient sur un banc et non sur un animal, ce qui est exceptionnel au XVe s. dans la sculpture funéraire en relief ; on voit à sa gauche une paire de gantelets et à sa droite, son heaume.

Deux écus, maintenus au tabouret par une courroie de suspension, portent les armes, d'une part Proest de Melin, qui est d'argent à cinq fusées de gueules accolées en fasce, chargées chacune d'une coquille d'or,

exceptée celle du milieu qui est chargée d'un écusson d'argent à la croix d'azur, et d'autre part de Kerbeecke, qui est d'argent au lambel de gueules à cinq pendants. Dans les écoinçons formés par l'arc, sont également maintenus par une courroie de suspension deux autres écus, à savoir ceux de Opwinde qui est d'azur au lion d'argent armé et lampassé de gueules, et de Meldert qui est d'or au chef d'hermines chargé de trois pals de gueules.

L'inscription suivante se trouve gravée en caractères gothiques autour de la pierre : « *Hier leght begraven Joncker Lybrecht van Meldert in synder tijt heere tot Meldert tot Buedinghen tot Vroedelinghen ende erfvoeght van ... Raetshoeven ende wylen Raetsheere Hertoeghen Phs Van Bourgoignen ende Brabant hy sterft in 't jaer ons heeren MIIII^c LXXXIIII XXIJ daeghe in decembri bidt voer die siele.* »

Cette lame a été cassée en trois morceaux, probablement lorsqu'elle fut déplacée et une partie du heaume et d'une colonnette a disparu.

MONS

GISANT EN HAUT RELIEF DE *GILLES DE CHIN* (fig. 39).

Localisation :

Au centre de la chapelle Sainte-Calixte.

Dimensions du débris :

(L. × l.) = ± 1.47 m × ± 0.56 m.

Nature de la pierre : (1)

Couleur de la patine et de la cassure : gris-blanchâtre et noir-bleu. Forme de la cassure : inégale. Texture et structure : compacte, schisteuse. Dureté Mohs et couleur de la poussière, 3.5, gris brun. Carbonate de calcium en % 68. Viséen. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 1.

Manuscrits :

Epitaphes des anciennes familles de Flandre, Tournay, Tournesis, Artois, Haynault..., recueillies l'année 1572 et notablement augmentées par Decalonne Beaufaict, chanoine de la Cathédrale de Tournai l'an 1752, Mons, Bibliothèque de la Ville, ms. n° 70.181, f° 96 r. et v.

Bibliographie :

Delecourt, J., *Gilles de Berlaymont*, dans *Biographie nationale*, t. II, 1868, col. 265-266.

Delmotte, H., *Recherches historiques sur Gilles de Chin et le dragon*, Mons, 1825, p. 10 ; pp. 20-21 ; p. 37.

Devillers, L., *Variétés*, dans *A. C. A. M.*, t. I, 1857, p. 71.

Leop, D., *Gilles de Chin*, dans *A. C. A. M.*, t. I, 1857, pp. 69-70.

Un gisant très abîmé se trouve dans la chapelle Saint-Calixte de Mons. C'est celui du chevalier Gilles de Berlaymont, seigneur de Chin, qui naquit à la fin du XIe s., Chambellan héréditaire du Hainaut, il fut l'un des conseillers de Baudouin IV, dit le bâtisseur (2). Les écrits que l'on possède sur sa vie tiennent de la légende et de l'épopée. On sait qu'il combattit en Palestine, mais sans faire partie d'une croisade ; il s'y signala par sa bravoure et son intrépidité. De retour au pays, il épousa Ide de Chièvre et prit une part active aux guerres que le comte de Hainaut eut à soutenir contre ses voisins. Il acquit surtout une véritable célébrité par la légende d'après laquelle il tua en 1133 un dragon qui ravageait la région de Wasmes en Borinage. Delmotte (3), le premier, a démontré l'origine de cette histoire fabuleuse. Gilles de Chin, qui avait asséché un marais à Wasmes pour le rendre cultivable, en fit don à l'abbaye de Saint-Ghislain. Les moines désireux d'attirer une nombreuse population dans cette localité inventèrent le haut fait d'arme du chevalier. Tué en 1137 en guerroyant près de Bouchain-en-Ostrevant, il fut inhumé en grande pompe à l'abbaye de Saint-Ghislain dont il était un des principaux bienfaiteurs.

A l'époque de la révolution, sa tombe qui se trouvait dans la crypte fut profanée et son mausolée fut acheté par un habitant de Mons, un

(1) Inscription placée sur le socle : « Calcaire noir de Basècles. Cette pierre a été polie et vernissée.
(2) J. Delecourt, *op. cit.*, col. 265-266.
(3) H. Delmotte, *op. cit.*, p. 37.

certain Larivière qui le revendit à Henri Delmotte. A la mort de ce dernier, il fut relégué dans une cave de Sainte-Waudru, puis transporté au musée communal (4). Cette sculpture, jadis très belle, est actuellement fort délabrée ; la tête est séparée du corps, les traits de la face ont disparu, le visage ayant subi une malencontreuse mutilation qui eut pour effet de faire disparaître toute saillie et de présenter une surface égalisée et plane. Les mains sont brisées et les jambes manquent jusqu'à hauteur des genoux. Le défunt était coiffé d'un heaume de mailles et vêtu d'un haubert et d'une cotte d'armes. Il porte à sa gauche un écu tenu par une guiche et une épée ; un chien devait reposer à ses pieds (5).

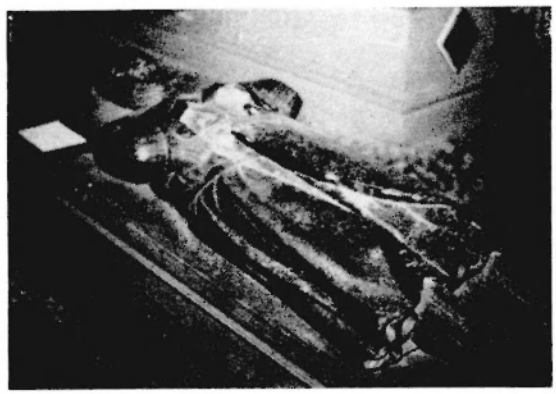


Fig. 39. — Mons. Gisant de Gilles de Chin.
(Photo A. De Valkeneer)

Un épitaphier de la bibliothèque de la ville de Mons mentionne pour Saint-Ghislain, la note suivante (6) :

« Audict cloistre de St. Ghislain gist Gilles de Ghyn, mais sa sepulture est toute brisée ; l'escripture qui estoit sur son tombeau est telle et portait les armes de Couchy. (7)

L'an mil cent et XXXVII, IIJ^e^ jour devant la my-aoust, trespassa messire Gille de Chin, ly boins chers qui fut tué d'une lance, et est cius qui tua le geyant, et en fet-on l'obit à Monsr St Ghislain en l'abbaïe à il gist, trois jours devant my-aoust sollemnellement c'on faict du roy Dagobier qui fonda l'eglise, ne quy d'abbet en l'an quinconque puisse dire, ne pour feste qui soit on ne lairoit à faire son service. Et fut tué à Rollecourt Gilles de Chin d'une lanche ».

(4) D. Lyon, *op. cit.*, p. 70.
(5) H. Delmotte, *op. cit.*, pl. II, fig. 1 B.
(6) *Epitaphe des anciennes familles...*, f° 96 r.
(7) H. Delmotte, *op. cit.*, p. 10, Coucy, en Picardie, et Berlaimont, en Hainaut, ont les mêmes armes fascés de vair et de gueules.

Le texte tracé par une autre main continue en ces termes (8) : *Voicy son épitaphe :*

« Icy gist noble et vertueux chevalier mesire Gilles de Chin, en son tempt s^r de Barlaimont et chambellain de Haynault. Aussi par sa femme Idon, dame de Chièvre, sieur de Sart et de Chièvre personnage digne de mémoire, de hault courage et entreprise, et qui grandement fut renomé pour sa vaillantise et vertu militaire, non seulement en Haynault, mais aussy par toutes la France et Allemaigne aimé des bons craint des mauvais grand zélateur de l'honneur de Dieu et service d'iceluy a faict beaucoup de bien durant son vivant à la maison de céens; entre les autres bienfaicts mémorables on trouve qu il occit de ses propres mains, aidé de la vierge Marie, Mère de Dieu, un monstre admirable et de merveilleuse grandeur, ayant la similitude d'un dragon, lequel faisait lors grand degast en la ville de Wasmes, et és bieux circonvoisins. Mourut le bon chevalier à Roullecourt, piercé d'une lance, et fut icy ensevely par le commendement de sa femme Idon, au temps de Oduin 2 de che nom, abbé de St. Ghislain, l'an de grâce 1137. »

Il existe encore une troisième épitaphe qui fut gravée au XVIIIe s. Delmotte (9) nous apprend encore que cette tombe était placée près du mur dans la chapelle de Notre-Dame-des-Douleurs. En 1718 on reconstruisit l'abbatiale et on se contenta vraisemblablement de descendre dans le caveau (sous le chœur à l'endroit où l'on enterrait les religieux) uniquement le gisant du chevalier. Le local étant trop exigu pour y mettre la base du tombeau, on transcrivit sur l'écu l'épitaphe qui figurait sur le cénotaphe :

« Cy gist Messire Gielles De Chin, Chambellan de Heynnau, Sr de Berlaymont, aussy de Cièvres et de Sars de par sa femme Dame idon personnaige digne de memoire tant pour son Zel au service de Dieu que pour sa valeur dans les armes lequel ayde de la Vierge tua un dragon qui faisoit grand degast au terroir de Wasmes. Il fut enfin occy à Roullecourt l'an 1137 et icy ensevely ayant donné de grands biens a ceste maison au village dud. Wasmes. Requiescat in Pace ».

Cette œuvre est malheureusement si abîmée qu'elle ne peut guère aider à découvrir les traits caractéristiques de la sculpture funéraire. Elle ne fut pas taillée à la mort de Gilles de Chin. Le costume et une plastique déjà plus souple appartiennent aux caractères de la fin du XIIIe s.

⁂

(8) *Epitaphes des anciennes familles...*, f° 96 r. et v.
(9) H. Delmotte, *op. cit.*, pp. 20-21.

GISANTS EN RONDE BOSSE DE *DE GAVRE (?) ET DE SON ÉPOUSE JEANNE DE BIERLO* (fig. 40-41)

Localisation :

En la chapelle Saint-Calixte, placés sur un socle en bois.

Dimensions :

Gisant : (L. × l.), 2,24 m × ± 0,60 m.
Dais surmontant cette effigie : [L. × l. × H. (10)], 0,70 m × 0,60 m × 0,30 m.
Gisante : (L. × l.), 1,95 m × ± 0,60 m.
Dais surmontant cette effigie : [L. × l. × H. (10)], 0,64 m × 0,50 m × 0,30 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : gris-brun et jaunâtre avec grains sombres. Forme de la cassure : inégale. Texture et structure : Calcaire tendre à grains très fins. Remarque : calcaire crayeux à grains de glauconie. Crétacique. Pierre apparentée à la pierre d'Avesnes-le-Sec. Echantillons I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 4.

Manuscrits :

Cfr. Cambron, p. 127.

Bibliographie :

Butkens, C., *Les trophées tant sacrés que profanes du duché de Brabant*, Lahaye, 1724-1726, t. II, p. 80. de Borchgrave d'Altena, J., *Œuvres de nos imagiers romans et gothiques*, Bruxelles, 1944, pl. XLIV. Devillers, L., *Notices sur le dépôt des archives de l'Etat a Mons*, dans *A. C. A. M.*, t. X, 1872, p. 375.

Photo :

I.R.P.A., gisant : 15403 B.
gisante : 15402 B.

Lorsque l'on parle des seigneurs inhumés à l'abbaye de Cambron-Casteau, on ne peut omettre de signaler les deux sculptures funéraires qui proviennent de ce monastère et qui ont été données à la ville de Mons, il y a un siècle, par le baron de Hérissem qui fut échevin de cette ville, de 1849 à 1866.

C. Monnier (11) dans son étude sur l'abbaye de Cambron les identifia comme étant ceux de Guillaume de Gavre, seigneur de Steenkerque et de Tongrelle, prince du Saint-Empire romain et de sa femme Jeanne de Bierlo, de Liège, Luxembourg et Westphalie, décédés tous deux vers 1400. « Nous n'avons pu, écrivait-il, savoir avec certitude en quel endroit de l'abbaye ils étaient placés ; ils paraissent avoir été érigés dans le cloître près du tombeau de Bauduin de Peruves ». Monnier étayait son argumentation en se basant sur le texte d'un manuscrit conservé à Mons (12). Nous avons consulté cet ouvrage et avons pu constater la précarité de la thèse de Monnier. On lit dans le manuscrit une série d'épitaphes (13) qui ne sont accompagnées d'aucune description qui permettrait de déterminer de manière exacte l'identification de ces deux gisants.

Certains historiens d'art n'admirent pas la date proposée par Monnier estimant, à juste titre, que ces deux effigies funéraires ne pouvaient

(10) Hauteur maximum.
(11) C. Monnier, *Histoire*, pp. 44-45.
(12) *Epitaphes des anciennes familles*...
(13) *Epitaphes des anciennes familles*..., f° 59 r. et v., 60 r. et v., 61 r.

avoir été sculptées au XVe s. La facture des plis et les visages impersonnels des gisants appartiennent plutôt au début du XIVe s. Le comte de Borchgrave ([14]) s'appuyant sur le texte de Butkens ([15]) proposa les noms de Jean de Gavre sire de Herimez et N. de Wavrin, et estima que les deux œuvres dataient approximativement de 1335, époque du décès de Jean de Gavre. Le manuscrit de Mons rapporte d'ailleurs l'épitaphe de ce personnage ([16]) :



FIG. 40. — Mons.
Gisant de de Gavre.
(Cop. I. R. P. A.)



FIG. 41. — Mons.
Gisante : épouse de de Gavre.
(Cop. I. R. P. A.)

« Chy gist Messire Jehan de Gauvre, Sire de hérimez Ki trespassa en l'an de l'incarnation Monsgr Jésuchrist mil III C XXXIII le lendemain dou jour St. Denis et St. Ghislain au mois doctembre priez pour same. »

Ceci cependant ne repose que sur des conjectures basées d'une part sur le style des gisants et, d'autre part, sur des documents citant des

(14) J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *op. cit.*, pl. XLIV.
(15) C. BUTKENS, *op. cit.*, p. 80 E.
(16) *Epitaphes des anciennes familles...*, f° 61 r.

mausolées, mais sans les décrire. Or à cette époque, plusieurs membres des familles de Gavre et d'Enghien reçurent sépulture à l'abbaye de Cambron. Aussi l'identification de ces œuvres reste-t-elle sujette à caution car leur style permet de les placer pendant la première moitié du XIVe s. Actuellement il ne subsiste plus que les deux effigies déposées sur un socle de bois. Le gisant de de Gavre repose sous un dais en haut relief orné de rosaces et de fenestrages. Un coussin est placé sous sa tête, il a les yeux ouverts et les mains jointes ; ses pieds s'appuyent sur le lion traditionnel. de Gavre est revêtu d'une coille de mailles, d'une cotte de mailles avec mitons et d'une cotte d'armes, serrée à la taille par une ceinture à pendant, aux plis longs et calmes. Les pieds sont protégés par des chausses de mailles. Un écu avec le lion de Gavre pend à sa gauche. Cette sculpture est en bon état ; seuls une partie du nez, le bord de l'écu et la pointe des pieds ont disparu, et on remarque une cassure aux doigts et à la hauteur des chevilles.

L'effigie de son épouse provient certainement du même atelier. Taillée dans une pierre de nature identique, la défunte est représentée dans la même attitude que son mari. A ses pieds on remarque le lévrier et non un lion, ce qui est conforme aux traditions iconographiques. Sa tête est recouverte d'une guimpe d'où s'échappent deux boucles de cheveux qui encadrent le visage. Elle est vêtue d'une robe à larges manches et d'un mantel. Les plis des vêtements, calmes et peu profonds à droite, sont nettement creusés à gauche. Son état de conservation est fort bon, mais comme pour l'époux, le nez, les doigts et les pointes des pieds ont été abîmés.

Nous sommes en présence de deux œuvres de très grande qualité, exécutées par un tombier anonyme issu probablement d'un atelier tournaisien. Ces figures sont impressionnantes par la noblesse de l'attitude et l'habileté du métier. Empreints de calme et de sérénité, les visages répondent à une stylisation et non à une volonté d'immortaliser les véritables traits des décujus.

MOUSCRON

DALLE EN DEMI-RELIEF D'*OTHON DE LA BARRE* ET DE SON ÉPOUSE *CÉCILE DE MOURKERCKE* (fig. 42).

Localisation :

En l'église Saint-Barthélémy ; encastrée horizontalement dans le mur de la chapelle Saint-Vincent (bas-côté sud).

Dimensions :

1°) de la dalle : 2,53 m × 1,40 m.

2°) côtés du cénotaphe : (L. × H.), 2,58 m × 0,56 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : jaunâtre et gris-bleu. Forme de la cassure : inégale. Texture et structure : homogène. Dureté Mohs, 3,5. Remarques : calcaire subcrinoïdique. Tournaisien. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 8 A.

Bibliographie :

Coulon, A.M., *Histoire de Mouscron d'après des documents authentiques*, Courtrai, 1892, t. I, p. 216 ; t. II, pp. 774-775.

Van de Putte, F., *Monuments sépulchraux de l'église de Mouscron*, dans *A. S. E. B.*, t. II, 2me série, 1844, pp. 180-181.

Photo :

I.R.P.A., 43649 B.

Othon de la Barre, dit « Tiercelet », fut seigneur de Mouscron, de Luigne et pannetier du duc de Bourgogne Philippe le Hardi. Plus tard il devint écuyer tranchant d'Antoine de Bourgogne, duc de Brabant, et conseiller de Philippe le Beau. Il exerça la fonction de grand bailli de Courtrai du mois de mai 1428 à février 1436. Le 15 décembre 1405, il épousa Yolende de Courtrai qui décéda le 21 mars 1421 (1422, n.s.) et qui fut enterrée à l'église d'Herseaux. Othon de la Barre épousa en secondes noces Cécile de Mourkercke ensevelie avec lui en l'église Saint-Barthélémy à Mouscron.

Ils sont allongés tous deux, la tête appuyée sur un coussin orné de glands et ont les mains jointes.

Le défunt, dont les cheveux sont retenus par un tortil, est revêtu d'un tabard à manches fendues, d'une armure de plates, de cuissards, de genouillères et de jambières. Ses pieds chaussés de solerets pointus et garnis d'éperons sont posés sur un chien. Une dague pend à sa droite et une épée à sa gauche. La défunte porte une coiffe à cornes, une robe et un mantel aux plis droits et profonds. Deux chiens sont couchés sous ses pieds. Les mains d'Othon ont disparu et son tabard est endommagé. On remarque également sur les gisants à la hauteur des mains et du ventre, deux encoches circulaires et profondes. La même mutilation se voit autour de la dalle.

L'épitaphe étant difficilement lusible par suite de la position actuelle du monument, nous la retranscrivons en partie d'après Coulon (1) : « *Chy gist le seigneur de le Bare, dit Terchelet, escuyer seigneur de Moscron et de Luingne, conseiller de Monseigneur le duc de Bourgogne, jadix escuyer trenchant de Mon Seigneur le duc Anthone de Brabant quy trespassa l'an MCCCCXLVI le IX aout.* »

A droite de cette inscription gravée en caractères gothiques sur le chanfrein, on lit également :

« *Et demoiselle Cécile de Monikercke, fille de Messire Louis, espouce dudit escuyer, dame desdits lieux, laquelle trespassa l'an mille CCCCLV.* »

Coulon indique, à tort, le mois de mai, comme étant celui du décès d'Othon et l'année 1446 comme étant celle au cours de laquelle mourut son épouse.



FIG. 42. — Mouscron, Dalle d'Othon de la Barre et de son épouse Cécile de Mourkercke.
(Photo A. De Valkeneer)

(1) A.M. COULON, *op. cit.*, t. II, p. 775.

Cette dalle vraiment remarquable formait jadis la partie supérieure du mausolée et a heureusement échappé aux destructions provoquées par les guerres et les révolutions. Les effigies des deux gisants sont à rapprocher de celles des mausolées d'Antoing, de Ligne, ... Le masque ridé d'Othon est celui d'un homme énergique et volontaire ; celui de Cécile de Mourkercke est très beau, mais, plus calme et serein, il porte moins la marque de sa personnalité.

En dessous de cette lame, une plaque de pierre portant quatre écussons est scellée dans le mur. Elle fermait un des côtés du cénotaphe.

⁂

DALLE EN LÉGER RELIEF DE *CORNILLE DE LA BARRE.*

Localisation :

En l'église Saint-Barthélémy, placée dans une chapelle du bas-côté nord.

Dimensions du débris :

(L. × l.). 1,55 m × 0,68 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : gris-jaunâtre et bleu-noir. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : homogène schisteuse. Dureté Mohs, 3,5. Carbonate de calcium en %, 76,4. Tournaisien. Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 8 B.

Bibliographie :

Coulon, A.M., *Histoire de Mouscron*, Courtrai, 1892, t. I, p. 216 ; t. II, pp. 776-777 ; 780-781.

Cornille de la Barre, seigneur de Mouscron et de Luingne, fut premier écuyer tranchant du duc de Bourgogne Philippe le Bon et ensuite premier maître d'hôtel de Marguerite d'Angleterre, duchesse de Bourgogne. Il mourut en 1489 et fut inhumé à Mouscron.

Son tombeau sur lequel il était représenté en « transi » fut brisé au XVIe s. par les gueux (2). Un débris, de dimension réduite, fut retrouvé en 1868 près de la chapelle de l'« Ecce Homo » lors du pavage de la place Verte (3). Encastré dans le mur d'une chapelle, ce morceau, sur lequel on voit une partie du transi et de l'épitaphe gravée en caractères gothiques, est aujourd'hui en majeure partie caché par un autel. Il est donc impossible de décrire cette dalle avec minutie et d'en publier une photo.

Nous transcrivons l'épitaphe d'après Coulon (4) :

« Chy gist Cornille de la Barre, esquier, filz de Tierchelet, en son vivant Seigneur de Mousqueron, et de Luingne, jadis esquier tranchant de tres haut et puissant princhе Monseigneur le bon duc Philippe de Bourgogne

(2) A.M. Coulon, *op. cit.*, t. II, p. 781.
(3) A.M. Coulon, *op. cit.*, t. I, p. 216.
(4) A.M. Coulon, *op. cit.*, t. II, pp. 780-781.

et depuis le trespas d'iceluy, premier maistre d'hostel de très haulte et très puischante princhesse Madame Marguerite d'Engleterre espeuse de très haut et très puischante prinche Monseigneur le duc Charles de Bourgogne, lequel escuier trespassa le XVIII jour d'octobre, l'an de grâce MCCCC IIII^xx IX. Priez Dieu pour son âme. »

Cette sculpture est très mutilée. Le visage et le corps sont ravalés et à la hauteur du bas du tronc la dalle a été cassée. L'œuvre suggère un cadavre en décomposition d'où s'échappent des vers qui sortent des entrailles éclatées.

NAMECHE

DALLE EN HAUT RELIEF DE *MÉLISINDE DE HIERGES* (fig. 43).

Localisation :

En l'église Notre-Dame, dressée et encastrée dans le mur intérieur nord de la tour.

Dimensions :

L. : ± 2,23 m ; l. : ± 0,80 m.

La gisante est représentée en grandeur nature ; cependant la dimension exacte est difficile à préciser car la pierre fut recouverte d'un badigeon qui la confond avec le mur.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grain fin. Faible résidu de matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire viséen. « Pierre de Meuse ». Echantillon I.R.P.A. E2-1035 n° 6.

Bibliographie :

Becquet, A., *Samson*, dans *A. S. A. N.*, t. IX, 1865-1866, pp. 365-366.

Berlière, Dom U., *Le Monasticon belge*, t. I, Maredsous, 1890-1897, pp. 54-55.

Crepin, H., *Notes d'un touriste*, dans *A. S. A. N.*, t. IV, 1855-1856, pp. 31-32.

Galliot, *Histoire générale ecclésiastique et civile de la ville et de la province de Namur*, t. IV, Liège, 1780, pp. 327-328.

Saumery, P.L., *Les délices du païs de Liège*, Liège, 1738-1744, t. II, 1re partie, pp. 95-96.

Tollenaere, L., *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957, pp. 123 ; 189 ; 282-283.

Photo :

I.R.P.A., 46553 B.

Cette dalle funéraire provient de l'ancien prieuré de Namèche fondé au cours du XIe s. (1). Il fut gravement atteint par les guerres du XVIe s. et supprimé par une bulle du Pape Pie IV en date du 12 mars 1560.

Ce prieuré contenait un monument funéraire sculpté vers 1235 et qui fut transféré en 1610 dans l'église paroissiale (2). S'agit-il de la tombe de la reine de Jérusalem ? Saumery rapporte qu'il y avait à Namèche (3) : « Une tombe longue et étroite qui représentoit une Dame avec une couronne sur la tête aiant les mains jointes, une bourse pendante au coté et un chien accroupi sous ses piés. On y lisoit une épitaphe : ici gist li Drocte Iretaine (4) Castelene de Samson qui fut de linage li Roi de Jérusalem Pols por l'asme que Deus console. Ce qui signifie : Ci git la légitime héritière de la Chatelenie de Samson, issuë du sang Roial des Rois de Jérusalem, priez pour son âme que Dieu veuille consoler. Cette tombe couvrait le tombeau de Sibille de Lusignan sœur de Baudouin IV roi de Jérusalem et épouse de Guillaume comte de Montferrat, duquel elle eut Baudouin V dernier Roi de ce Roiaume. Aiant survécu à ce premier mari, elle épousa Gui de Lusignan, qui durant les maladies de ces deux Rois, fut regent du Roiaume. Cette princesse se retira enfin à Namèche où elle fut inhumée. »

(1) Dom U. Berlière, *op. cit.*, pp. 54-55.
(2) Galliot, *op. cit.*, p. 328.
(3) P.L. Saumery, *op. cit.*, p. 96.
(4) Iretaine : héritière de droit.

En faisant la critique de ce texte, nous verrons qu'il appartient quelque peu à la légende. La biographie de cette princesse fut étudiée par Becquet (5) et il a établi que cette dame n'était pas Sybille, reine de Jérusalem. En fait, la vérité est plus prosaïque. Son père Manassès de Hierges fut connétable de Jérusalem et conseiller très écouté de sa cousine la Reine Mélisinde ; il gouverna pratiquement le royaume pendant la minorité de Baudouin III. Il dut fuir le royaume d'Orient à la suite d'intrigues et il vint s'installer dans le Namurois. Sa fille, Mélisinde de Hierges, épousa Guillaume de Goumignies, châtelain de Samson. Manassès était le fils d'Hébrand, sire de Hierges, et de Hodienne de Rethel ; par ses parents, il descendait de Godefroid de Bouillon et de Baudouin du Bourg, troisième roi de Jérusalem. Par conséquent, Mélisinde de Hierges pouvait s'honorer d'appartenir au lignage des rois de Jérusalem.



Fig. 43. — Namèche.
Dalle de Mélisinde de Hierges.
(Cop. I. R. P. A.)

(5) A. Becquet, *op. cit.*, pp. 505-506.

Actuellement, la dalle qui supporte cette gisante en plein relief est dressée et encastrée entièrement dans le mur intérieur nord de la tour (6). Il y a quelques années, la pierre (l'effigie exceptée), a été recouverte de la même peinture que le mur ; aussi, déchiffre-t-on avec peine l'inscription gravée en capitales romanes sur le pourtour : « *Ici gist li droite iretave Castelainne de Sanson q fu del linae... le le... de iersalem pons por lame q deus ... soile.* »

C'est-à-dire : « Ci gît la droite héritière châtelaine de Samson qui fut du lignage du ... de Jérusalem. Prions pour l'âme que Dieu console. »

La défunte est couchée sous un dais, large de 0,80 mètre, orné de deux tourelles ajourées reposant sur des culots et terminées par une toiture conique. Un arc trilobé les rejoint. Un coussin est placé sous sa tête, les yeux sont ouverts (7) et les mains jointes. Elle est coiffée d'un couvrechef et vêtue d'une robe aux plis tuyautés, nombreux et très plats, fermée au col par un bijou et serrée à la taille par une ceinture à laquelle est attachée au côté droit l'aumônière. Un mantel est retenu à la hauteur des épaules par une cordelière ; il couvre les avant-bras et descend en ligne droite jusqu'aux pieds. Etant ouvert, il forme un fond à la sculpture. Un chien est couché à ses pieds.

Cette belle œuvre, de tradition romane, est en bon état, à l'exception du nez, des mains, des pieds et du chien. Une cassure horizontale se remarque à la hauteur des épaules et la pilure a été entouré sous les mains. Faite pour être vue horizontalement, elle mériterait d'être mieux présentée et surtout, d'être débarrassée du badigeonnage qui cache en partie l'épitaphe.

Une plaque du XIXe s., scellée dans le mur au-dessus du monument, porte cette phrase :

« *Ici reposent les ossemens de Sybille de Lusignant reine de Yerusalem, décédée l'an 1187.* »

(6) H. Crepin, *op. cit.*, p. 31, indique que le tombeau était placé dans une niche pratiquée dans le mur du transept nord.

(7) L. Tollenaere, *op. cit.*, p. 123 : 282, écrit à tort : « yeux fermés ».

NAMUR

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *COLARS JACORIS* (fig. 44).

Localisation :

En l'hospice Saint-Gilles ; sous un enfeu creusé dans le mur ouest de la chapelle.

Dimensions :

(L. × l. × H.). 1,75 m × 0,71 m × 0,90 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins. Faible résidu de matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire viséen. « Pierre de Meuse ». Echantillon I.R.P.A., E2-1033 n° 9.

Bibliographie :

Becquet, A., *Colars Jacoris*, dans *Bulletin des Commissions d'Art et d'Archéologie*, t. VII, 1868, pp. 8-9.
Borgnet, J., *Les Grands Malades*, dans *A. S. A. N.*, t. I, 1840, p. 417 ; pp. 428-430.
Helbig, J., *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège*, Bruxelles, 1890, pp. 98-99.
Lahaye, L., *Le sculpteur Jacoris*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, 24me année, 1933, pp. 72-75.
Reusens, E., *Eléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, 1885-1886, t. II, p. 267.
Roggen, D., *Een merkwaardige groep Maaslandsche beeldhouwers*, dans *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, t. X, 1944, p. 214.

Photo :

I.R.P.A., 58967 B.

Le mausolée de Colars Jacoris, tailleur d'images et frère à la grande Maladrerie près de Namur, décédé en 1593, se trouvait, il y a encore un siècle, à son emplacement primitif à l'église de la léproserie. En 1844, l'administration des hospices vendit ces bâtiments tout en se réservant le droit d'en retirer les tombes (1). Quelques années plus tard, le cénotaphe fut transféré à l'hospice Saint-Gilles à Namur.

Le monument est placé sous un enfeu ; sur le soubassement sont sculptées trois figurines de nature très fruste, hautes de trente-neuf centimètres. Elles représentent deux femmes ayant en main un missel et un chapelet et un homme tenant un chapelet. Dix rosaces décorent le rebord inférieur du socle.

Le gisant, représenté en grandeur naturelle, repose sur une dalle. Sa tête s'appuie sur un coussin. Une abondante chevelure souligne le visage ; les oreilles sont décollées et, contrairement à ce que l'on voit sur les monuments funéraires de cette époque, les yeux sont à peine entrouverts. Les mains sont posées l'une sur l'autre sur la poitrine ; un chien est allongé aux pieds. Colars Jacoris est vêtu d'un bliaud boutonné au col.

Ce monument est relativement bien conservé, mais le nez et le petit doigt de la main gauche ont disparu.

Une inscription, taillée en minuscules gothiques en relief, occupe sur deux lignes le bord visible de la dalle supérieure : « *Chi gist Colars*

(1) L. Borgnet, *op. cit.*, p. 417.

Jacoris talures dimages et freres dele maison qui trepacat en l'an de grace M. CCC. LXXX. XIIII. lenut cais jours ». Lorsque l'on examine la bordure placée contre le fond de la niche, on s'aperçoit que la première ligne du texte continuait de ce côté : « *trepacat en l'an de grace MCCC* ». Après avoir gravé ces mots, l'artiste se rendit probablement compte de son erreur et il continua son épitaphe sur le rebord en dessous de la première ligne. Ceci prouve que, dès l'origine, ce mausolée devait se trouver sous un enfeu.



Fig. 44. — Namur. Tombeau de Colars Jacoris.
(Photo A. De Valkeneer)

La légende rapporte que Colars Jacoris aurait été le fondateur de la Maladrerie, ce qui est impossible puisque la léproserie remonte au XIIe s. Si quelques actes d'archives mentionnent son nom, ils ne nous fournissent aucune précision sur sa personnalité.

Roggen (2) a pu établir que ce sculpteur épousa la fille de l'architecte Godin van Dormael, maître d'œuvre de Saint-Lambert de Liège et du dôme d'Utrecht. Il est donc probable que Colars Jacoris aura travaillé en collaboration avec son beau-père, mais aucune œuvre ne peut lui être attribuée. Tout ce que nous savons, c'est qu'en 1363, il acquit une maison à Liège, non loin du pont d'Ile et qu'il est qualifié de *Colars li serignirs dis Jacori*, tandis que dans un acte du 3 juin 1380, il est dénommé *Colar Jacory de Namur le Machon* et qu'en 1382, on l'appelle *Colars Jacory de Namur tailleur des Ymages* (3).

(2) D. Roggen, *op. cit.*, p. 214.
(3) L. Lahaye, *op. cit.*, pp. 74-75.

OISQUERCQ

DALLE EN HAUT RELIEF D'*ENGLEBERT D'AILLY* ET DE SON ÉPOUSE *JEANNE DE LUXEMBOURG* (fig. 45).

Localisation :

En l'église Saint-Martin : dressée et encastrée dans le mur ouest du croisillon sud.

Dimensions :

(L. × l.). 2,10 m × 1,25 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : gris-jaune et bleu-noir. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : compacte et schisteuse. Dureté Mohs et couleur de la poussière : 3,5, gris-jaunâtre. Carbonate de calcium en % 68,0. Remarque : fort altérée. Plaies de schistosité. Tournaisien - Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1950, n° 2.

Bibliographie :

Comité des Correspondants de la Commission Royale des Monuments, *Inventaire des objets d'art... arrondissement de Nivelles*. Bruxelles, 1912, p. 125.

Stroobant, C., *Notice historique et généalogique sur les Seigneurs d'Oisquercq et de Val*. Anvers, 1848, pp. 10-11.

Englebert d'Ailly, chevalier, seigneur d'Oisquercq, Val, Fromelles etc.... épousa en 1520 Jeanne de Luxembourg. Cette dernière était la fille naturelle de Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol et seigneur d'Enghien, qui fut connétable de France et servit alternativement les intérêts de Louis XI de France et de Charles le Téméraire. Englebert d'Ailly agrandit l'église d'Oisquercq. Il donna aussi un vitrail placé au côté nord du chœur et qui le représente à genoux avec sa femme. Leurs armoiries sont placées près d'eux. Il mourut le 4 novembre 1525 et sa femme décéda le 16 juin 1557.

Il fut inhumé en l'église paroissiale sous un monument placé dans le chœur. Ce cénotaphe fut détruit au siècle dernier sous prétexte qu'il entravait (!) les cérémonies liturgiques. La dalle supérieure supportant les gisants en haut-relief fut retournée et enfouie dans le sol. Quelques années plus tard, on la déterra et on l'encastra dans le mur du transept sud. La sculpture est partiellement détruite. Le gisant a perdu sa tête, une partie du bras droit, le pied gauche et l'animal emblématique placé à ses pieds. La gisante a également été mutilée. La tête, les manches de ses vêtements et le bas du corps ont été ravalés. Au début de ce siècle on ne voyait sur la dalle que le gisant. Il y a quelques années, on découvrit par hasard un grand fragment de sculpture représentant une partie du corps de Jeanne de Luxembourg. Ce débris fut remis en place.

Le gisant repose la tête sur un coussin. Il est revêtu d'une cotte de mailles et d'une armure. Il porte coudières, cuissards, genouillères et jambières : une dague tenue par un baudrier pend à son côté gauche. Les mutilations rendent malaisée la description des vêtements de Jeanne. Celle-ci semble porter une cotte et un surcot à manches pendantes. Elle a également la tête sur un coussin et ses mains sont jointes.

Une épitaphe en lettres gothiques est gravée sur le chanfrein de la dalle. Une partie du texte est effacée, d'autres mots ne sont pas lisibles par suite de la localisation actuelle de la dalle. Cette inscription rappelait (1) :



Fig. 45. — Oisquercq. Dalle d'Englebert d'Ailly et de son épouse Jeanne de Luxembourg.
(Photo A. De Valkeneer)

« *Chi gist noble homme Englebert d'Ailly, chevalier seigneur d'Oskurque, de Froumelles et de Saint-Denys Boucle, qui trespassa l'an XV^c XX III le III jour de novembre et Madame Jehenne de Luxembourg, fille naturelle de feu puissant prince Loys comte de Saint-Pol connétable de France, qui trespassa l'an XV^c L VII le XVI de juing. Priiez pour les âmes.* »

Il est difficile de parler du style d'un monument si abîmé. Le vêtement militaire prouve un travail soigné ; les proportions des corps semblent être bonnes bien que les mains de la gisante soient très petites. Cette œuvre funéraire devait, avant sa mutilation, être une sculpture de grande classe.

(1) C. Stroobant, *op. cit.*, p. 11.

ORVAL

MAUSOLÉE EN HAUT RELIEF DE *WENCESLAS DE BOHÊME, DUC DE LUXEMBOURG.*

Localisation :

En l'ancienne abbatiale cistercienne d'Orval. Quelques débris sont exposés au Musée lapidaire de l'abbaye.

Dimensions des débris :

1° Côtés du mausolée : (L. × H.) a) 1,23 m × 0,73 m
b) 1,17 m × 0,73 m
c) 1,22 m × 0,48 m (incomplet)
2° Dalle supérieure : (L. × l.), 1 m × 0,83 m
3° Dais : (L. × l.), 0,73 m × 0,42 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire, de teinte noirâtre, à grains fins. Faible résidu de matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire viséen. « Pierre de Meuse ».

Echantillons I.R.P.A. E2-1035 n° 11, 12, 13.

Bibliographie :

Anfray, M., *L'abbaye d'Orval*, Paris, 1930, p. 11 ; 33.
Delstrée, J., *Etude sur la sculpture brabançonne au moyen âge*, dans *A. S. A. B.*, t. VIII, 1894, p. 30.
Hollenfeltz, J.L., *Le tombeau de Wenceslas, duc de Luxembourg et de Brabant à l'abbaye d'Orval*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique du Luxembourg*, 8e année, 1932, pp. 1-26.
Hollenfeltz, J.L., *Les tombeaux des abbés d'Orval*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique du Luxembourg*, 10e année, 1934, pp. 3-28.
Jeantin, M., *Chroniques de l'abbaye d'Orval*, 1850, p. 86 ; 296 ; 347.
Marchal, E., *La sculpture et les chefs d'œuvre de l'orfèvrerie Belges*, Bruxelles, 1895, p. 196.
Pinchart, A., *Archives des arts, des sciences et des lettres*, Gand, 1881, 1re série, t. III, pp. 5-8.
Tillière, N., *Histoire de l'abbaye d'Orval*, Namur, Delvaux, 1908, p. 100 ; 262.
Vander Linden, H., *Wenceslas 1er*, dans *Biographie nationale*, t. XXVII, 1938, col. 169-178.

Photo : (1)

I.R.P.A. : néant.

La duchesse Jeanne de Brabant fit ériger un monument à la mémoire de son époux Wenceslas de Bohême, duc de Luxembourg, inhumé en 1384 dans l'abbatiale d'Orval située dans l'ancien comté de Chiny.

Il est indispensable, pour comprendre les transferts successifs du tombeau, de connaître les dates des différentes campagnes de construction de l'église abbatiale. Consacrée en 1124, elle fut détruite en grande partie en 1526, lors des guerres de Charles-Quint et du roi de France, François Ier. Elle fut réédifiée en 1533, incendiée en 1637 et rebâtie peu de temps après. Une église plus vaste fut élevée dans la deuxième moitié du XVIIIe s. En 1793, l'abbaye et ses trésors d'art furent ruinés.

Wenceslas avait acheté le 16 juin 1364 le comté de Chiny et ses dépendances au comte Arnould IV et à Elisabeth, son épouse. Depuis cette date, il protégea l'abbaye et lui fit don d'une rente annuelle de deux cents florins en bon or (2). Atteint de maladie alors qu'il résidait à Bruxelles, il se fit conduire à Luxembourg où il mourut. Sa dépouille

(1) Débris se prêtant mal à une publication photographique.
(2) N. Tillière, *op. cit.*, p. 100.

mortelle fut amenée de cette dernière ville à Orval et inhumée au milieu du chœur. Il semble bien qu'en choisissant comme lieu de sépulture un endroit qui ne lui appartenait que depuis quelques années, le duc ait voulu poser un acte politique. Il visait probablement à renforcer les liens entre la dynastie et ces régions et à accélérer ainsi leur intégration avec les territoires ducaux.

Un document de 1622 prouve qu'à cette époque il avait été question de déplacer le monument du prince, situé au milieu du chœur, près du grand autel, sous prétexte qu'il gênait la circulation lors de la célébration des cérémonies liturgiques (3). Le gouvernement avait refusé d'accéder à cette demande, parce qu'il craignait que le mausolée construit en marbre noir ne soit ruiné par ce transfert. De plus, le député du gouvernement allégua qu'il serait irrespectueux de reléguer à un autre emplacement la dépouille mortelle d'un si grand prince. Aussi, les religieux s'étaient résolus quelque temps après à agrandir le chœur et ils avaient obtenu un important subside de l'Infante Isabelle (4). L'abbé Bernard de Montgaillard, qui procéda à ces travaux, rajeunit le socle du monument et mit une épitaphe latine rappelant comment le duc avait châtié les Juifs qui, à Bruxelles, le Vendredi-Saint 1370, avaient percé des hosties consacrées.

Le tombeau fut transporté plus tard dans le croisillon sud de la nouvelle église bâtie au XVIIIe s. La révolution française ne laissa que ruines et à partir de ce moment, on considéra que le mausolée avait définitivement disparu (5). Or, en 1930, lorsqu'on déblaya l'endroit où s'élevait l'ancienne abbatiale, on découvrit sous les décombres du bras du transept sud les débris d'un monument funéraire, qui sont actuellement exposés au Musée lapidaire d'Orval. On conserve trois grands morceaux semblables, en calcaire viséen dit pierre de Meuse ; ils formaient les côtés du mausolée. Ils sont tous les trois ornés de quatre niches, dont la partie supérieure est formée d'angles saillants dessinant une arcade, ainsi que de fleurons ; sur ces niches est inscrit un écu plein légèrement incliné vers la gauche. Une demi-niche se remarque sur les faces latérales, à droite sur l'une des pierres, à gauche sur les deux autres. Les longs côtés devaient contenir chacun huit champs d'écu, les petits côtés quatre, ce qui donne comme dimensions probables du tombeau de Wenceslas, respectivement 2,50 m de long et 1,60 m de large.

Il existe en outre une partie de dalle supérieure de même nature (6), à bords chantournés, ornée d'une demi-colonne en relief. Sur cette plaque, le gisant de Wenceslas de Luxembourg était déposé. Deux colonnettes laissent supposer la présence d'un dais, or le Musée lapidaire d'Orval

(3) A. Fischart, *op. cit.*, pp. 6-8.
(4) H.-L. Hollenfeltz, *Tombeau Wenceslas...*, pp. 21-25, publie les pièces justificatives de cette affaire.
(5) N. Tillière, *op. cit.*, p. 262.
(6) Calcaire viséen, « Pierre de Meuse ».

en possède un, de la même époque, exécuté dans une matière identique aux débris, étudiés ci-dessus et qui provient certainement de ce mausolée. Il a été établi avec certitude que les panneaux de côtés appartenaient au tombeau de Wenceslas (7), en les comparant avec une ancienne description faite au XVIIIe s. par un Luxembourgeois Merjai (8) : « Quant à la structure de ce tombeau, il est composé d'un coffre en marbre noir (9) haut de trois pieds, artistement travaillé, ou se trouve la figure de ce Prince-Duc en marbre blanc, vêtu en costume militaire de son temps, ayant la tête nue, portant une petite barbe à moustages, ayant les bras croisés sur son estomac, ayant une cuirasse ou est lié son épée que son bouclier couvre. Ce bouclier est blasonné, l'on y voit les armes de Brabant et de Luxembourg. Ses pieds, qui reposent sur un lion qui dort, sont vêtus de sandalles ou s'entrelassent des rubans, qui est la chaussure romaine. Quant à son attitude il est couché tout son long, semblant dormir d'une paix profonde. Cette figure est un vrai chef-d'œuvre de sculpture pour le temps ou elle fut faite, puisqu'elle fait encore l'admiration de nos jours. Quant aux flancs du dit tombeau ils sont environnés de blasons, mais qui sont unis. Derrière sa tête on voit cette épitaphe gravée sur une lame de bronze comme je l'ai copié moi-même :
« Ci gist Tres Excellaint et Vaillant Prince Wenceslas de Boeme Duc de Luxembourg et de Brabant, de Laimbourch, de Lothier et Comte de Chiny qui Trespassait l'an MCCC IIII[XX] et III la neut de Conception de Notre-Dame. Proiez pour lui que Dieu en ait son âme. »

Jeantin (10) donne une description similaire mais moins complète et Tillière (11) reprend avec quelques variantes le texte de l'épitaphe.

A quel tombier la duchesse Jeanne de Brabant commanda-t-elle cette œuvre ? Ici les documents ne nous renseignent pas. Son choix s'est-il porté sur un artiste brabançon ou mosan ? Rien ne permet de trancher cette question avec certitude. J. Destrée (12) opine en faveur d'un Brabançon, peut-être, dit-il, Colard Garnet. C'est une hypothèse qu'il n'étaye par aucun argument. Le fait qu'il ait travaillé à Villers au tombeau de Jean III, père de la duchesse, n'est pas une présomption suffisante.

Les faces latérales de ce mausolée n'étaient pas décorées de pleurants, mais d'armoiries. L'opposition suscitée par la pierre noire du socle et blanche du gisant est probablement due à une restauration opérée par suite de dégradations occasionnées lors des destructions successives de l'abbatiale, car un tel décor serait exceptionnel à la fin du XIVe s.

(7) H. Hollenfeltz, *Tombeau Wenceslas*..., pp. 1-3.
(8) *Bibliotheque Nationale de Luxembourg*, ms. n° 60.
(9) Le calcaire viséen poli est souvent dénommé à tort « marbre noir » par les auteurs des XVIIe, XVIIIe et XIXe s.
(10) M. Jeantin, *op. cit.*, p. 347.
(11) N. Tillière, *op. cit.*, p. 100.
(12) J. Destrée, *op. cit.*, p. 59.

PECQ

DALLE EN LÉGER RELIEF D'UN *SEIGNEUR DE RODES* (fig. 46).

Localisation :
En l'église Saint-Martin, dressée et encastrée dans le mur intérieur nord de la tour.

Dimensions :
(L. × l.), 2,20 m × 1,25 m.

Nature de la pierre :
Couleur de la patine et de la cassure : grise et bleu-noir. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : compacte, schisteuse. Dureté Mohs et couleur de la poussière : 3,5, gris-brun. Tournaisien. Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-59, n° 22.

Bibliographie :
Soil de Moriame, E.I., *Inventaire des objets d'art de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, 1923, t. I, p. 212, n° 122.

Photo :
I.R.P.A., 89858 B.

Cette belle lame funéraire a été trouvée en terre près du mur extérieur de l'église (1), mais elle est incomplète, le haut de la dalle ayant disparu.

Elle supporte l'effigie d'un seigneur de Rodes décédé en 1427. Sa tête repose sur un écu armorié avec lambel, écu surmonté d'un heaume



Fig. 46. — Pecq. Dalle d'un seigneur de Rodes.
(Cop. I. R. P. A.)

(1) E.I. Soil de Moriame, *op. cit.*, p. 212.

avec cimier et lambrequins. Ses mains sont jointes. Il a comme couvre-chef un tortel sans plumet et est revêtu d'une armure avec mélange de cuirasse et d'armure de plates. On voit des spallières, des braconnières, une seule tassette médiane, des cuissards, grèves et solerets pointus. Une épée pend à sa gauche et une dague à sa droite. Ses pieds garnis d'éperons à molettes s'appuient sur un lévrier aux formes plastiques très harmonieuses.

Une épitaphe en partie effacée est gravée en lettres gothiques sur l'encadrement ; elle est interrompue par six quadrilobes, ceux inscrits aux angles sont surchargés des symboles des Evangélistes, ceux placés à mi-hauteur, d'écus armoriés. On y lit :

« ... . *ieur de Rodes qui trespassa en lan MCCCC Z XXVII le darain jour de mars. Pryes por son A...* ».

Bien que endommagée par de nombreux éclats surtout au visage, cette œuvre n'en demeure pas moins une belle sculpture travaillée par un artisan expert.

⁂

DALLE EN LÉGER RELIEF D'UN *SEIGNEUR NON IDENTIFIÉ* (fig. 47).

Localisation :

En l'église Saint-Martin, placée et encastrée dans le mur intérieur sud de la tour.

Dimensions du débris :

(L. × l.), 1,67 m × 1,27 m.

Nature de la pierre :

Tournaisien, Pierre de Tournai, I.R.P.A., examen visuel, lettre du 24-9-1959.

Bibliographie :

Soil de Moriamé, E.L., *Inventaire des objets d'art de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, 1923, t. I, p. 212, n°s 122bis.

Photo :

I.R.P.A., 89859B.

Une autre dalle, très apparentée au point de vue du style et de la technique à la précédente, a été dressée en face de celle-ci. Très abîmée, elle est enterrée dans le sol à mi-hauteur ; son épitaphe est devenue tout à fait illisible et le gisant est en partie effacé.

La sculpture représente un homme armé, les yeux ouverts et les mains jointes, dont la tête s'appuie sur un écu surmonté d'un heaume. Cette dernière caractéristique se voit sur les deux dalles funéraires conservées à l'église Saint-Martin à Pecq. Elle semble tout à fait locale et nous ne

l'avons jamais rencontrée ailleurs. La pose des mains est identique sur les deux dalles qui sont à peu près contemporaines et qui proviennent certainement d'un même atelier.



FIG. 47. — Pecq. Dalle d'un seigneur non identifié.
(Cop. I. R. P. A.)

POMMERCEUL.

DALLE EN LÉGER RELIEF D'UN *CHEVALIER ET D'UNE DAME NON IDENTIFIÉS* (fig. 48).

Localisation :

En l'église Notre-Dame, encastrée dans le dallage de la chapelle sud flanquant le chœur.

Dimensions :

(L. × l.). 2,72 m × 1,55 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire Tournaisien. « Pierre de Tournai ». Échantillon I.R.P.A. E2-1035 n° 31.

Bibliographie :

Soil de Moriamé, E.L., *Inventaire des objets d'art de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, 1925, t. IV, p. 186, n° 846.

Il s'agit de la dalle d'un chevalier coiffé du bacinet, dit groin de porc ou à bec de passereau, et vêtu d'un harnois de guerre. Il a les pieds chaussés de solerets à longue poulaine posés sur un lion, et porte à sa gauche une épée et à droite une dague. A côté de lui est allongée une dame revêtue d'une robe et d'un manteau attaché à hauteur du cou par une agrafe. Ils ont tous deux la tête sur un coussin, les yeux ouverts et les mains jointes. Un grand écu qui semble n'avoir jamais été armorié est placé au-dessus de chacun d'eux.



Fig. 48. — Pommerœul. Dalle d'un chevalier et d'une dame non identifiés.
(Photo A. De Valkeneer)

La dalle est en partie recouverte par les boiseries du chœur ; elle porte les traces d'une usure généralisée et de nombreux éclats, surtout sur la robe de la dame. Cette lame funéraire est dépourvue d'inscription ;

elle est orientée vers le Levant. Cette œuvre soigneusement sculptée, mais malheureusement usée, peut être datée de la deuxième moitié du XIVe s.

⁂

TOMBEAU EN DEMI-RELIEF DE *GÉRARD DE VILLE ET DE SON ÉPOUSE MARIE DE LAHAMAIDE* (fig. 49).

Localisation :

En l'église Notre-Dame : enfeu creusé dans le mur nord de la chapelle de la Vierge.

Dimensions prises sur la seule paroi visible du mausolée :
(L. × H.), 2,70 m × 0,70 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire Tournaisien. « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E2-1655 n° 30.

Manuscrit :

Monumens sépulchrales de Flines, B.R., F.G., ms. n° 1509, f° 104 R.

Bibliographie :

Petit, L.A.L., *Les Communes du canton de Quévaucamps*, dans *A.C.A.M.*, t. XVI, 1880, p. 676.
Soil de Moriamé, E.L., *Inventaire des œuvres d'art de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, 1925, t. IV, p. 186, n° 848.

Le tombeau placé sous cet enfeu contenait les gisants de Gérard de Ville, décédé en 1473, et de son épouse Marie de Lahamaide, morte en 1463. Il ne subsiste plus que l'arcade et le soubassement de ce monument. Les gisants ont été malencontreusement remplacés à la fin du siècle dernier par une grotte de Notre-Dame de Lourdes. Il existe peut-être des débris de sculpture derrière les parois de la grotte.

Une inscription, très abîmée, est gravée en caractères gothiques sur le bord de la table :

« Cy devant gist noble homme chevalier Gérard en son temps seigneur de Ville de Vierve et de Mastaigne quy trespassa l'an de grâce M. CCCC. LXXIII, le XXV d'octobre. Priez pour son âme.

« Cy devant gist noble femme Marie de Lahamaide en son vivant femme et espouse dudit seigneur de Ville, laquelle trespassa en l'an M. CCCC. LXIII, le XXV de juing. Priez pour son âme. »

Leurs quartiers sont Ville et Rotselaer, Barbanson et Diest, Lahamaide et Enghien, Waziers et Roucy (1). Le seul côté visible de la tombe, les trois autres étant engagés dans le mur, est divisé en quatre niches formées d'un arc en accolade, toutes contenant une figure en demi-relief ayant dans chaque main un écusson armorié. Deux de ces sujets représentent des anges aux ailes éployées, les deux autres des personnages

(1) *Monumens sépulchrales de Flines*, f° 104 R.

à barbe, aux cheveux longs et ayant une toison sur tout le corps. Ce sont des hommes sauvages, ou tenants, emblèmes souvent employés en héraldique. Les trois écoinçons sont occupés par un feuillage ayant au centre un bouton.

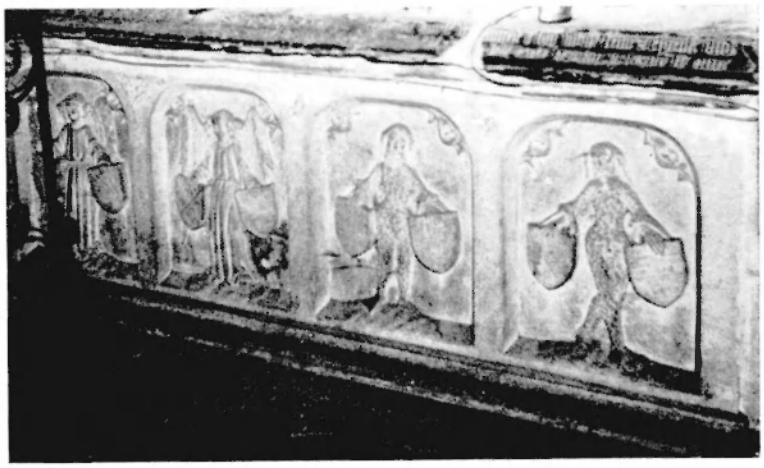


Fig. 19. — Pommerœul, Tombeau de Gérard de Ville et de son épouse Marie de Lahamaide (détail).

(Photo A. De Valkeneer)

Cette sculpture fine et délicate mériterait d'être mieux connue et nous formulons aussi le vœu que cet enfeu puisse être débarrassé de la grotte de Notre-Dame de Lourdes qui n'est pas à sa place. Lors de notre passage à Pommerœul, on nous a affirmé que la pierre funéraire (2) posée à même le sol dans la chapelle sud proviendrait de ce tombeau. Nous ne nous rallions pas à cette hypothèse. D'abord ces gisants non identifiés reposent sur une dalle, or le monument de Gérard de Ville en a déjà une, ensuite elle est de 0,50 m plus longue que l'enfeu et enfin son style est postérieur d'environ un siècle à l'œuvre que nous étudions ici. Il ne nous étonnerait d'ailleurs pas que derrière la grotte de Notre-Dame se trouvent encore des débris des sculptures funéraires de Gérard de Ville et de Marie de Lahamaide.

(2) Cfr. p. 215.

RUMBEKE

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *JACQUES DE THIENES ET DE SON ÉPOUSE CATHERINE D'OGNIES* (fig. 50).

Localisation :

En l'église des Saints-Pierre-et-Paul, placé au fond de la nef latérale sud.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,47 m × 1,49 m × ± 0,76 m.

Nature de la pierre :

Pierre polie, compacte, Tournaisien. Pierre de Tournai. I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 16.

Archives :

Bruxelles, C.R.M.S., dossier n° 6929.

Bibliographie :

Viérin, J., *L'église paroissiale de Rumbeke*, dans *A. S. E. B.*, t. LXII, 1912, pp. 341-342.

Photo :

I.R.P.A., 27469 A.

Le monument funéraire se trouvait jadis au milieu du côté antérieur du chœur, au-dessus de l'entrée du caveau de la famille de Thiennes (1). En 1823, le curé de Rumbeke le fit déplacer, prétendant que le déroulement des cérémonies religieuses en serait facilité.

En 1897, le monument fut replacé dans l'église, dans un des chœurs latéraux (2). Lors de la guerre 1914-1918, l'église de Rumbeke fut très endommagée et le monument exposé à la pluie et à l'humidité. Enfin lorsque l'église fut reconstruite, on le plaça dans le bas de la nef ; en 1933 on l'entoura d'une grille en fer forgé.

Jacques de Thienes fut conseiller et camerlingue de l'empereur Charles-Quint. Il décéda le 28 août 1533. Il avait épousé Catherine d'Ognies, fille de Jean d'Ognies et de Marie de Ghistele ; elle mourut le 5 janvier 1545.

Le monument supporte une dalle avec les gisants qui ont la tête posée sur un coussin, les yeux ouverts et les mains jointes. Tous deux ont à leurs pieds un animal emblématique, lui un lion et elle un chien. Jacques de Thienes est vêtu d'un haubergeon, d'une cuirasse avec fauldes et tassettes et d'un tabard ; il porte des coudières, des grèves complètes, c'est-à-dire cuissards, genouillères et jambières et est chaussé de pieds d'ours. Une épée est maintenue à son côté gauche par un baudrier et une paire de gantelets est près de lui. Un heaume à grilles avec lambrequins et timbre, heaume auquel est appendu un écu aux armes de Thiennes, est sculpté au-dessus du défunt. Catherine d'Ognies, sa femme, a une

(1) C.R.M.S., dossier n° 6929.
(2) J. Viérin, *op. cit.*, p. 342.

robe à manches bouffantes, un mantel et un couvre-chef. Elle a en main un chapelet. Un ange tenant un écu parti Thienes et van Ognies se trouve au-dessus d'elle.



FIG. 50. — Rumbeke. Tombeau de Jacques de Thienes et de son épouse Catherine d'Ognies (détail).
(Cop. I. R. P. A.)

Une épitaphe en caractères gothiques est gravée sur le chanfrein de la dalle : « *Hier licht begraven Mer Jacob van Thienes ghest van Lombiise, Rudd heere van Caestre Rumbeke ende Bertene etc. In Zynen tyde Raedt ende Camerlijnc 's Keysers Charles Zijne souverain baill van Vlaender commissaris int vermaken vander wetten in Vlaender commissaris generael van den volcken van oorloghe, die overleet anno XV^c XXX III den XXVIII in ougst.*

« *Hier licht begraven vrouwe Katheline f^e Mer Jan van Ognies ende Marie van Ghistele binnen hueren levene gheselnede Mer Jacops voors, die overleet anno XV^c XLV den V in januario.* »

Le soubassement du monument est formé de niches avec arc en anse de panier et fleurons. Les niches dans lesquelles devaient se trouver jadis

des personnages sont séparées par un pilastre orné d'une fleurette. Une partie des côtés de ce monument semble avoir été relait.

Le cénotaphe de Jacques de Thienes est une des plus belles œuvres funéraires de la première moitié du XVIe s. Elle appartient encore au style gothique par la manière de traiter les visages et les plis des vêtements, par l'attitude des personnages et par l'ornementation du soubassement. Les plis de la robe de Catherine d'Ognies sont amples et calmes. Son visage est finement sculpté. Celui de Jacques de Thienes moins idéalisé est plus expressif, plus proche du modèle, avec son visage ridé. L'ange tenant un écu est traité de façon parfaite.

SAINT-NICOLAS-WAES

DALLE EN LÉGER RELIEF DE *GÉRARD TRIEST* (fig. 31).

Localisation :

Au Musée du cercle archéologique du Pays de Waes ; érigée contre le mur intérieur du jardin.

Dimensions :

(L. × l.), 2,31 m × 1,28 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E2-1655 n° 36.

Bibliographie :

Buve Pauwels, A., *De Grafsteen van Gheeraert Triest*, dans *Annales du Cercle archéologique du Pays de Waes*, t. LIV, 1943, pp. 61-64.

De Groodt, R., *Grafschriften der Kerk van Kruibeke*, dans *Annales du Cercle archéologique du Pays de Waes*, t. XLVIII, 1937, pp. 167-187.

de Potter, F. et Broeckaert, L., *Geschiedenis van de gemeenten der Provincie Oost-Vlaanderen, derde reeks, Arrondissement van Sint-Niklaas*, Gent, Annoot-Braeckman, 1877, t. I, p. 198.

Siret, A., *Le Pays de Waes considéré du point de vue de l'histoire de l'archéologie et des Beaux-arts*, s.l., s.d., p. 50.

Van Naemen, F., *Epitaphier waasien. Inscriptions de Beveren*, 1888-1880, n° 841.

Photo :

I.R.P.A., 25.108 A.

Gérard Triest, homme politique flamand, mourut le 22 février 1488 et fut inhumé à Beveren. Un texte d'archives (1) stipule que sa sépulture, couverte d'une dalle en pierre bleue sur laquelle serait couché un homme armé, devait être placée devant le grand autel au milieu du chœur de l'église des Guillielmites à Beveren. En 1866, la pierre tombale, qui se trouvait dans la cour d'un bâtiment nouvellement construit, fut entreposée dans les caves du Musée du cercle archéologique du Pays de Waes. Le bureau du cercle décida, il y a quelques années, l'érection d'un musée lapidaire dans le parc du musée et la dalle tumulaire, qui était cassée en trois morceaux, fut restaurée et dressée contre le mur intérieur du jardin.

Le défunt, nu-tête, gît sous un arc de fantaisie porté par deux colonnes en partie torsadées. Un écu timbré avec ses armoiries est appendu au-dessus de lui. Sa tête est posée sur un coussin derrière lequel passe un phylactère surchargé d'un texte à peu près effacé. Il a les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds s'appuient sur un lion à la crinière abondante. Le chevalier est revêtu d'un haubergeon et d'un tabard. Il a les jambes protégées par des cuissards cannelés, des genouillères, des jambières et est chaussé de solerets en pieds d'ours, ce qui est fort tôt au point de vue de la chronologie des vêtements militaires. Une épée et un gantelet pendent à sa gauche.

Les angles de la pierre sont ornés de quadrilobes dans lesquels s'inscrit un écu avec armoiries. Ce sont, à la tête, de gauche à droite : Triest,

(1) A. Buve-Pauwels, *op. cit.*, p. 65.

« *de sable à deux cors de chasse, liés et virolés d'argent, en chef, et un lévrier courant d'argent, collecté de gueules, bordé et bouclé d'or en pointe* » et Poucques, « *d'or au léopard lionné de sable, armé, lampassé et allumé de gueules* ». Et aux pieds, nous avons de Lovendeghem, « *de sable au chevron d'argent, chargé de trois coquilles de gueules* » et d'Oultre, « *de gueules au sautoir d'argent* » (2).



Fig. 51. — Saint-Nicolas-Waes. — Dalle de Gérard Triest.
(Cop. I. R. P. A.)

Un texte, dont certains mots ont disparu, est gravé en caractères gothiques sur la bordure de la pierre :
« *Sepulture van den edelen heere mer Gheraerdt Triest, ruddere, Fs Mer Joos, Capiteyn van Biervliet, die overleet den XXII dach van februari... int jaer XIIII (hun)dert. LXXXVIII.* »

Cette épitaphe est publiée en partie dans de Potter et Broeckaert (3) ; Buvé-Pauwels (4) en donne le texte complet mais de façon erronnée, en la reprenant telle quelle de l'épitaphier wasien de Van Naemen (5).

(2) J.B. Rietstap, *Armorial général*, Gouda, 1884, t. I, p. 532 et t. 2, pp. 367, 476, 958.
(3) F. de Potter et J. Broeckaert, *op. cit.*, p. 108.
(4) A. Buvé-Pauwels, *op. cit.*, pp. 63-64.
(5) F. Van Naemen, *op. cit.*, n° 841.

SINT-LIEVENS-HOUTEM

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *SAINT LIÉVIN* (fig. 52).

Localisation :

En l'église Saint-Liévin, placé à l'entrée du chœur, du côté nord.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,46 m × 1,56 m × 1,32 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la cassure, gris-bleu. Forme de la cassure : inégale. Texture et structure : homogène très cristalline. Dureté Mohs et couleur de la poussière : 3,5, grise. Tournaisien. Petit granite.

Bibliographie :

de Moreau, E., *Histoire de l'Eglise en Belgique (T. I, la formation de la Belgique chrétienne des origines au milieu du Xe s.)*, Bruxelles, 1945, pp. 120-121.

Marchal, E., *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895, p. 232.

Pirenne, H., *Saint Liévin*, dans *Biographie nationale*, t. XII, 1892-1893, col. 128-130.

Rolland, P., *Un groupe belge d'églises romanes*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. XI, 1941, pp. 142-143.

Van Gestel, C., *Historia sacra et profana archiepiscopatus Mechliniensis*, s.l., T. II, 1785, pp. 278-279.

Van Lokeren, A., *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint Jean à Gand*, Gand, L. Hebbelynck, 1853, 2 parties, 1 vol., p. 44.

X., *Hauthem Saint Liévin*, dans *Petite revue illustrée de l'art et de l'archéologie en Flandre*, 4e année, n°s 15-16, Août 1903, pp. 122-123.

X., *Het praalgraf van de heilige Livinus te Sint Lievens Houtem*, dans *Jaarboek van de Zottegemse cultu rele kring*, 1951-1952, pp. 97-104.

Saint Liévin fut un des saints les plus populaires au moyen âge dans les Pays-Bas méridionaux. Il doit surtout sa réputation aux moines de Saint-Bavon de Gand qui commercialisèrent son culte. Un moine de cette abbaye rédigea entre 1025 et 1058 une *Vita Sancti Livine* que Pirenne (1) qualifie de supercherie littéraire.

Liévin, issu d'une famille royale irlandaise, aurait été baptisé par saint Augustin. Il serait venu évangéliser nos régions et aurait été martyrisé à Houtem en 633 (2) en même temps que saint Brixe. En 842, l'évêque de Gand serait venu en ce lieu de pélérinage et en 1007 les reliques auraient été transportées à Gand. Une nouvelle translation aurait été effectuée en 1171 (3). La légende du saint se répandit facilement et la diffusion de son culte fut aidée par les arts. Liévin fut patron de Gand et lors d'une procession en son honneur, le peuple se souleva contre Charles-le-Téméraire.

On ne peut accorder aucun crédit à la vie de saint Liévin. Sans doute au VIIe s., à côté de l'action évangélisatrice des abbayes, il y avait des isolés, n'appartenant ni à un monastère, ni à un diocèse, qui, parcourant nos territoires, apportaient la parole de Dieu. A ce propos le Père de Moreau (4) écrit :

(1) H. Pirenne, *op. cit.*, col. 128.
(2) C. Van Gestel, *op. cit.*, p. 278.
(3) C. Van Gestel, *op. cit.*, pp. 278-279.
(4) E. de Moreau, *op. cit.*, pp. 120-121.

« Ce dernier groupe est composé surtout d'Irlandais, de Scotti, comme on disait jadis. Au peu de valeur des sources belges à leur sujet, s'ajoute l'absence de toute mention de leur nom dans les anciens martyrologes irlandais. Nous nous bornerons à citer ici quelques exemples. La biographie de saint Liévin fait de lui un apôtre du Brabant. Or l'existence même de saint Liévin est à rejeter. Son culte doit provenir d'un dédoublement de saint Libuin, prêtre anglo-saxon authentique, vénéré à Deventer. Il faut attendre le début du XIe s. pour trouver mention de son nom... ».



Fig. 52. — Sint-Lievens-Houtem. Tombeau de saint Liévin.
(Photo A. De Valkeneer)

Le tombeau de saint Liévin fut élevé, en l'église de Houtem, vers le milieu du XVe s., par Jacques van Bruyssel, abbé de Saint-Bavon à Gand, qui décéda en 1474. Ce mausolée n'a guère été décrit jusqu'à présent ; il fut seulement cité à propos d'études sur la sculpture ou sur l'église de Houtem.

Les longs côtés du soubassement sont constitués par deux pilastres encadrés de deux colonnes ; les petites faces sont garnies d'un pilastre et de deux colonnes. Ces supports en pierre bleue, fort bien proportionnés, ont été polychromés pour imiter le marbre. Les panneaux du sarcophage ont été refaits il y a quelques dizaines d'années et sont formés de plaques d'éternit recouvertes d'un décor néo-gothique. Inutile de dire que ce socle est du plus fâcheux effet.

Le gisant, allongé sur la table, est orienté vers l'autel. La tête soutenue par deux angelots aux ailes éployées est posée sur un coussin. Les yeux sont ouverts et les pieds s'appuient sur un chien supportant un écu armorié. Les mains sont gantées et il porte à celle de droite trois bagues

et à celle de gauche, deux bagues. Saint Liévin, qui est considéré comme évêque, est coiffé d'une mitre, d'où dépasse une couronne de cheveux et est revêtu des ornements liturgiques, l'amict, l'aube, la chasuble, l'étole et le manipule. Il tient de la main droite la crosse épiscopale et de l'autre une tenaille pinçant la langue, emblème de son martyr (5).

Sur le chanfrein des trois côtés de la table, on lit une inscription gravée en caractères gothiques sur trois phylactères :

« O Livine pater tu celicolis sociatus,
expers sorde luti sceleris maculamine purus
Isto conclusus saxo per sacra quiescis.
Carnea membra quibus lucus. Iste paratur olimpo.
Angelicis que dicatus manibus tua viscera sumit.
Sub sescentenis annis decies tribus anctis.
Quem mala guerra dedit eversum funditus anno
Milleno domini sic cipha. juncta.
Sed pietas non parva viri cuncte venerandi
Prelati non immeriti, Jacobus cui nomen
Abbatis tunc gaudensis, sanctisque Bavonis
Restituit pristo presencia tempore decori.
Dum simul : cifras faciencia scribo
Cujus amore preces profundas Altitonanti. »

Cette épitaphe est reproduite avec quelques variantes d'orthographe dans Van Gestel (6) qui ajoute : « *In tumbâ et sub effigio S. Livini posita sunt haec verba* », « *Servientibus Angelis pie sepelitur* ». Enfin sur le chanfrein du côté des pieds, on lit un texte peint, de facture moderne : *« den Paus Clemens den III heeft gegeven tot S. Livens grave ; voor die dat heyligdom zal heeren aflaet van veertig dagen. »*

La sculpture a été entièrement recouverte à l'époque néo-gothique d'une couche de couleur imitant le marbre, à l'exception du gisant, des anges, du chien emblématique et de l'écu, qui sont recouverts de couleur blanche rehaussée de filets d'or, d'un effet assez heureux, sous laquelle on remarque une polychromie plus ancienne.

Le saint est représenté grandeur nature. Le nez est cassé ; il a le visage très régulier, les pommettes saillantes, les joues un peu creusées, le menton volontaire ; c'est la figure d'un homme arrivé à l'apogée de sa vie intellectuelle et physique.

(5) Ch. Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Paris, 1867, t. II, p. 760.
(6) C. Van Gestel, *op. cit.*, p. 279.

TAMISE

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *ROLAND LEFEVRE ET DE SON ÉPOUSE HEDWIGE VAN HEEMSTEDE* (fig. 53).

Localisation :

En l'église Notre-Dame, placé sous un enfeu creusé dans le mur du bas-côté sud.

Dimensions :

1°) de la dalle, (L. × l.), 2,55 m × 1,40 m.
2°) du soubassement, (L. × l. × H.), 2,55 m × 1,40 m × 1,25 m.

Nature de la pierre :

Pierre de Tournai. Tournaisien. I.R.P.A. examen visuel.

Bibliographie :

Dhanens, E., *Inventaris van het Kunstpatrimonium. Temse*, pp. 368-372.
Dhanens, E., *Jan Van Roome alias Van Brussel, Schilder*, dans *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, t. XI, 1945-1948, pp. 41-146.
Verhoefstede, A.L., *De Kerk van Temse en haar kunstschatten*, Anvers, s.d., pp. 13-15.

Photo :

I.R.P.A., 72677 B.

Roland Lefevre, seigneur de Liesvelt, décéda à Middelbourg en Zélande le 30 septembre 1517. Il fut enterré à l'église Notre-Dame de Tamise. Son épouse, Hedwige van Heemstede, mourut peu de temps après, le 22 décembre de la même année et fut inhumée à ses côtés.

Le monument funéraire est placé sous un enfeu dont les parois extérieures sont très décorées. Deux pilastres ornés d'arabesques encadrent la niche. Aux trois quarts de leur hauteur est appliqué un ange tenant un écu armorié aux armes de van Heemstede. Ce motif est surmonté de feuilles d'acanthe. Chaque pilastre supporte un vase. Des colonnes torses à base et à chapiteau gothiques sont accolées aux pilastres. Elles soutiennent un arc en accolade dont l'intrados s'hérisse de crochets et dont l'extrados s'orne de deux griffons. Le sommet de l'arc se termine par un vase semblable aux deux autres. De style Roccoco, ils ont été exécutés vers le milieu du XVIIIe s. Un heaume avec timbre, lambrequins et écu armorié aux armes du défunt est appendu au milieu de l'arc. La voûte de l'enfeu est supportée par deux arcs en anse de panier s'appuyant sur des culots.

Le grand côté du soubassement est couvert d'un motif composé de courbes et de contrecourbes. L'angle droit a conservé un fin décor gothique.

La dalle supérieure porte les deux gisants dont la pose est traditionnelle, c'est-à-dire, la tête sur un coussin, les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds sur un animal symbolique, lion pour le défunt et chien pour sa femme. Roland Lefevre est vêtu d'une cotte de mailles, d'une armure, d'un tabard armorié à manches fendues et boutonnées aux bras ; il a

des grèves complètes, à savoir cuissards, genouillères avec garde, et jambières. Il porte une épée tenue par un baudrier et un gantelet se trouve à sa gauche. Sa femme est coiffée d'un couvre-chef et vêtue d'une cotte et d'une houppelande.

Le visage du défunt, calme et reposé, est encadré de cheveux et est caractérisé par des pommettes saillantes et des rides. Le modelé délicat d'Hedwige van Heemstede est à souligner. Les plis du tabard sont fins et petits. Ceux de la robe, creusés et calmes, relèvent de l'esthétique de la fin du moyen âge et sont semblables à ce que l'on voit sur d'autres monuments funéraires de la même époque.



Fig. 53. — Tamise. Tombeau de Roland Lefèvre et de son épouse Hedwige van Heemstede.
(Cop. I. R. P. A.)

Ce monument marque la transition entre le gothique et la Renaissance. Les gisants, le décor du soubassement et des colonnes, l'arc en accolade avec crochets et fleurons, les arcs en anse de panier et les anges tenant un écu appartiennent au style gothique. Par contre, le décor des pilastres, les griffons, le texte et l'esprit de l'épitaphe placée dans le fond

de l'enfeu sont typiques de l'art du début de la Renaissance dans les Pays-Bas méridionaux.

Ce mausolée est un des plus représentatifs de la fin du moyen âge et il prouve, si besoin en était encore, que l'art nouveau lit d'abord son apparition dans les éléments décoratifs et que par contre la sculpture des gisants demeura longtemps traditionnelle.

Il serait possible (1) que l'auteur de ce monument soit Jean de Roome alias de Bruxelles, qui travailla à Brou pour les mausolées de Marguerite d'Autriche, de son époux et de sa belle-mère.

Bien qu'en bon état, ce cénotaphe porte de multiples éclats. De plus, l'angle gauche du soubassement et le coin droit de la dalle ont disparu. Il ne reste que des traces des jambes et des pieds du gisant, des pieds de la gisante, du lion, du chien et du gantelet. La tête de la défunte a été cassée et recollée.

Une inscription latine en caractères gothiques est gravée sur une plaque de métal scellée dans le mur du fond de l'enfeu. Elle donne l'épitaphe des défunts et elle est rédigée dans l'esprit humaniste de la Renaissance. Peut-être est-elle due à Eligius Houckaert (2) dont le style est très proche du texte qui suit :

« *Epitaphium Rolandi equitis aurati et domini de Liesveldia et Hadewigis conthoralis eius cum assignatione titulorum ac dignitatum quibus a Maximiliano et filio eiusdem donatus est et cum supputatione annorum domini etc...*

« *Ecce Receptor ego cymbris sub Maximiliano tempora dum premerent prava fidelis eram, huius item ac gnati mox thesaurarius idem miles inauratus voce Rolandus agor Thamisia Hemstede Liesveldia jure colebant me proprium ut dominum. Nunc ea linquo meis ter centum lustris septemque decemque peractis messibus : In sacri luce Jeronis confessoris hicque mihi juncta est coniunx Hadewigis unquam luce hac que sequitur te venerande Thoma disthicon cum titulis maioribus eiusdem hic cubo Rolandus coniunx Hadewigia mecum est miles et exceptor Maximiliane tuus disthicon sine titulis utriusque cum numero annorum hoc ne Rolande lates tecumque Hadewigi in antro hic caro sed noster spiritus astra petit.* »

(1) E. Dhanens, *Temse...*, p. 371.
(2) E. Dhanens, *Temse...*, p. 370.

TILLY

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *GUILLAUME, SIRE DE PERWEZ* (fig. 54 - 55 - 56).

Localisation :

En l'ancienne abbatiale de Villers-la-Ville. Quelques débris subsistent dans l'abbatiale et dans le passage vers la cour des moines.

Dimensions des débris :

1° paroi du sarcophage (L. × H.), 2,80 m × 0,60 m.
2° gisant, ± 1,30 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à texture nettement schistoïde, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien, « Pierre de Tournai ». Echantillons I.R.P.A. E2-1635, n° 17 et 19.

Manuscrits :

Dom Cambier, *Historia Afflighemensis*, B.R., ms. n° 13550-52, f° 264.
de Rietwyck, C., *Sigillographica Belgica*, B.R., ms. n° 22.485 C, f° 58 v., 59 r.

Bibliographie :

Butkens, C., *Les Trophées tant sacrés que profanes du duché de Brabant*, Lahaye, 1724-1726, T. I, p. 601.
Dallemagne, C.G., *Le manuscrit de l'écuyer Charles Van Rietwyck*, dans A. S. A. B., t. XLVI, 1942-1943, pp. 78-81.

Le manuscrit de l'écuyer Charles de Rietwyck (1) contient le dessin coloré d'un mausolée. Dès le XVII° s., une controverse fut ouverte aux fins de déterminer le nom du noble inhumé sous ce monument. Il est indispensable pour connaître les différents points de vue d'étudier la teneur de l'annotation de de Rietwyck :

« Sous une tombe élevée repose le Seigneur Godefroy, Seigneur de Louvain, et du pays de Leeuw, frère d'Henri II, duc de Lotharingie, et de Brabant, tous deux descendants du sire de Gaesbeek. Il vécut aux environs de 1236 et mourut en 1253. Il fut inhumé à l'abbaye de Villers sous un enfeu percé dans un mur du chapitre. Tout ceci fut effectué en grande hâte. Bien qu'ici Godefroy porte un écu de gueules, représentant l'écu de Godefroy III, duc et marquis de Lotharingie, ses grands-parents et parents ; mais sur son sceau appendu à une charte de 1237, il est représenté à cheval, avec à la main un écu chargé d'un lion, comme on en trouve peint sur le château de Louvain, demeure du seigneur Godefroy.
» Godefroy porte de sable au lion d'argent et les figures placées sur le mausolée incarnent ses proches parents. Celui du milieu de gueules à la fasce d'argent représente Guillaume († anno 1201) Seigneur de Perweys et de Rusbruc son oncle et Godefroy Seigneur de Perweys (anno 1253) fils de Guillaume prénommé.
» Les autres figures ne sont pas identifiables parce que les écus ont perdu leurs armoiries.

(1) C. de Rietwyck, *op. cit.*, f° 58 v. et 59 r.

» D'après ce que m'a déclaré l'abbé actuel de Villers, dont les propos restent à prouver, les moines, ignorant quel était le noble inhumé sous ce mausolée, ont demandé avis et conseil à un voyageur de passage, Monsieur Roelandts de Malines, de son vivant amateur d'antiquités. Celui-ci aurait déclaré que cette figure incarnait Godefroy de Louvain, frère du duc Henri II, et à la suite de cette assertion, les religieux ont peint les figures et les boucliers.

» Cependant, à mon avis, ajoute de Rietwyck, cette sépulture est celle de Guillaume de Perweys et de Rusbruc, né en 1201 et frère d'Henri Ier, duc de Lotharingie, puisque Guillaume de Perweys est mort avant l'année 1235. »

Ainsi donc, toute la confusion, née autour du nom du seigneur enterré à Villers, provient de ce que les moines en avaient perdu le souvenir. Ils se sont renseignés auprès d'un voyageur, amateur d'antiquités, un certain Roelandts de Malines, qui leur a déclaré qu'il s'agissait de la sépulture de Godefroy de Louvain, frère d'Henri II, mort en 1235. Mais à la fin de son texte, de Rietwyck ajoute qu'à son avis c'est bien à Villers que se trouve le monument funéraire de « *Willem de Perweys et de Rusbruc, décédé en 1235* ».

Butkens (2) ne parle pas de ce tombeau dans ses « *trophées* » parce qu'il s'intéresse seulement aux chefs de la maison princière. Pourtant il relate un voyage fait en compagnie de Miraeus à l'abbaye d'Afflighem où on lui montra un fragment du tombeau que l'on disait être de Godefroy le Barbu. Butkens a pu établir, grâce à un détail des armoiries, qu'il s'agissait non de Godefroy le Barbu, mais au contraire du frère d'Henri II, Godefroy de Louvain, sire de Leeuw et de Gaesbeek, décédé le 15 janvier 1235, ce qui confirme les propos de de Rietwyck. Dans les *Trophées*, on lit en substance : « Notre duc mit fin à un conflit survenu entre, d'une part les cousins Godefroy Sire de Perweys et son fils aîné Guillaume et, d'autre part l'abbé du couvent des Cisterciens de Villers. Sur les lettres écrites à l'occasion de cette cause en 1235, Godefroy prend le titre de Godefroy de Louvain, oncle d'Henri duc de Lothier et de Brabant. »

Godefroy mourut le 21 janvier 1235 et fut inhumé en l'abbaye d'Afflighem sous une magnifique tombe actuellement ruinée. Or, ajoute Butkens, étant arrivés en cette abbaye avec Miraeus, les moines leur firent voir une dalle rompue en deux morceaux et reléguée à l'écart. Ils présumaient que c'était le mausolée de leur fondateur représenté en arme ayant à ses côtés un écu chargé d'un lion couronné. C'était à n'en pas douter, conclut Butkens, le mausolée de Godefroy dont la mémoire était rappelée dans les obituaires de l'abbaye.

(2) C. Butkens, *op. cit.*, p. 601.

D'autre part, Dom Cambier ([3]), moine de l'abbaye d'Afflighem au XVIIe s., affirme que, grâce aux connaissances en héraldique de de Rietwyck, il avait pu avancer que ce n était pas Godefroy le Barbu, qui était enseveli sous le monument conservé à Afflighem, mais Godefroy de Louvain, décédé en 1255. Ce dernier était le fils d'Henri Ier, duc de Brabant, et le frère d'Henri II. Dom Cambier souligne également la grande compétence de l'écuyer Charles de Rietwyck.

Enfin Dallemagne ([4]) publie des renseignements tirés d'un manuscrit de Béda Regaus, intitulé « *Annales et acta archicoenobii Hafflighemensis* » se trouvant aux archives de l'abbaye de Termonde. Ce texte reprend la phrase de Dom Cambier relative à l'autorité de de Rietwyck en matière héraldique, en l'accompagnant d'arguments décisifs en faveur de cette thèse.

L'avis de de Rietwyck semble donc le plus pertinent, mais l'écuyer n'est pas catégorique : « *à mon avis*, écrit-il, *c'est bien à Villers...* ». En effet, il avait insisté, à propos du tombeau d'Henri II à Villers, sur le fait qu'Henri Ier et son frère le Sire de Perweys furent les premiers à charger leur écusson, le premier de sable au lion d'or, le second de gueules à la lasce d'argent ; or, sur le dessin de la tombe de Guillaume sire de Perweys, il y a l'écu de gueules plein. Aussi subsistera-t-il toujours un doute que les critères de style ne nous aideront pas à résoudre, car les dates de 1255, décès de Guillaume, frère d'Henri I, et 1255, décès de Godefroy, frère d'Henri II, sont trop rapprochées. Cependant,

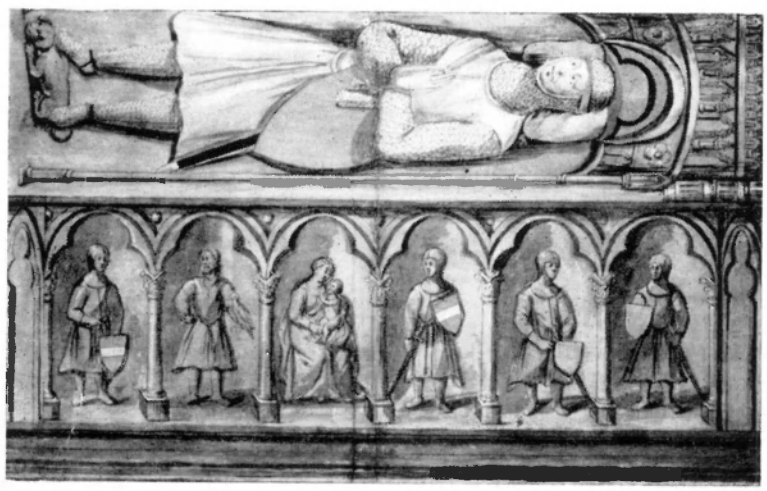


Fig. 54. — Tilly, Tombeau de Guillaume, sire de Perwez.
(B. R. ms. 22483 C).

(3) Dom Cambier, *op. cit.*, fol. 264.
(4) C.G. Dallemagne, *op. cit.*, p. 81.

la première hypothèse semble la plus vraisemblable, tout permettant de croire que Godefroy fut inhumé à Afflighem.

D'après le dessin de de Rietwyck (5), le soubassement du monument était mouluré. Le long côté était divisé par six niches formées d'un arc trilobé reposant sur des colonnettes ayant des chapiteaux à crochets et des bases cubiques. Aux extrémités, il y en avait encore deux beaucoup plus étroites et moins profondes, qui n'étaient pas destinées à recevoir une statuette. Les écoinçons étaient agrémentés d'un cercle. Sur le pourtour, de Rietwyck croit reconnaître Guillaume de Perwez († 1201), oncle du décédé, et Godefroy de Perwez († 1253). On voyait également deux guerriers non identifiables, un homme tenant en main un faucon et une Vierge d'allure maternelle portant l'Enfant Jésus. Cette dernière présence, là où seuls devraient figurer les parents et les ancêtres du défunt, est vraiment exceptionnelle et même insolite. Est-ce une entorse aux traditions iconographiques ? Nous ne le pensons pas, mais nous inclinons à croire qu'il s'agit d'une erreur du dessinateur qui aura essayé de faire revivre les traits de statuettes très abîmées et presque effacées ; son imagination aura suppléé à la carence du document.

Le gisant était allongé sous une arcade trilobée reposant sur des colonnettes. Au-dessus de lui, on remarquait un dais agrémenté de fenestrages et de rosaces. La présentation du mort était traditionnelle ; la tête sur un coussin, il avait les yeux ouverts et les mains jointes. Un lion était allongé à ses pieds. Le gisant était revêtu d'une cotte de mailles, d'un haubergeon et d'un heaume de mailles. Un écu de gueules et une épée tenue par un baudrier complétaient son armement militaire.

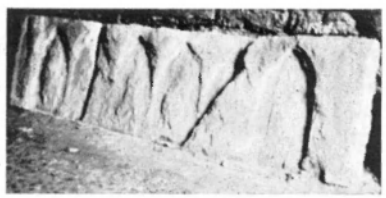


FIG. 55. — Tilly. Débris du tombeau de Guillaume, sire de Perwez.
(Photo A. De Valkeneer)



FIG. 56. — Tilly. Débris du tombeau de Guillaume, sire de Perwez.
(Photo A. De Valkeneer)

(5) C. de RIETWYCK, *op. cit.*, f° 58 v. et 59 r.

En parcourant les ruines de Villers, nous avons eu la chance de découvrir, parmi les débris de pierre jonchant le sol, deux morceaux appartenant à ce mausolée. Le premier constituait le long côté du sarcophage et se trouve dans ce qui est appelé : passage vers la cour des moines. Sa description correspond parfaitement bien à celle que nous avons donnée à propos du manuscrit de de Rietwyck, mais les personnages ont été arrachés. Le second débris gît au sol dans le chœur de l'abbatiale, du côté sud. Il s'agit d'un bloc de pierre brisé en deux. Il représente le tronc du gisant et la partie des jambes jusqu'aux genoux. Guillaume de Perwez est vêtu d'un haubert et d'une cotte d'armes ; son écu pend au côté.

*
**

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DU *BIENHEUREUX GOBERT d'ASPREMONT* (fig. 57).

Localisation :

En l'ancienne abbaye de Villers-la-Ville, sous un enfeu creusé dans le mur à l'angle nord de la galerie du cloître.

Dimensions :

(L. × l.), 2,84 m × 1 m.
Socle de maçonnerie (H.), 0,85 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à texture nettement schistoïde, à teneur élevée en matières argileuses insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien - « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E2-1635 n° 20.

Archives :

C.R.M.S., dossier n° 2998.

Bibliographie :

de Moreau, E., *L'abbaye de Villers en Brabant aux XIIe et XIIIe s.*, Bruxelles, 1909, pp. XXXI-XXXIV.

Duquenne, E., *Excursions... à Villers*, dans *Documents et rapports de la société paléontologique et archéologique de l'arrondissement judiciaire de Charleroi*, t. XXVII, 1903, p. 67.

Maere, R., *Etude archéologique sur l'église abbatiale et le monastère de Villers*, dans de Moreau, *op. cit.*, p. 326.

Nimal, H., *Eglise de Villers, étude historique et archéologique avec en appendice un manuscrit du XVIIIe s. décrivant les sépultures*, Bruxelles, 1904, appendice.

Tarlier, J. et Wauters, A., *Géographie et histoire des communes belges (canton de Genappes)*, Bruxelles, 1850, p. 87.

Thibaut de Maisières, M., *La tombe de Gobert d'Aspremont au cloître de Villers*, dans *Miscellanea Leo Van Puyvelde*, Bruxelles, 1950, pp. 288-289.

Van Drival, E., *Le Bienheureux Gobert d'Espremont*, dans *Annales du Cercle Archéologique d'Enghien*, t. II, 1883, pp. 301-323.

Photos :

I.R.P.A., état avant la restauration, 111.918 A.
état actuel, 50.918 A.

Gobert d'Aspremont ([6]) naquit après 1187. Il était issu d'une maison qui remontait peut-être à l'époque carolingienne. Sa lignée lui avait transmis le sens des responsabilités militaires et chrétiennes. Son père avait remarqué ses qualités, car, bien qu'il ne fut pas l'aîné, il le constitua héritier de tous ses biens et chef, après lui, du comté d'Aspremont, tandis que son frère aîné, Jean, recevait le sacerdoce et devenait évêque de Verdun, puis de Metz.

Respectant les traditions ancestrales, le jeune Gobert se croisa avec Frédéric II Barberousse. Il eut ainsi l'occasion de visiter les Lieux Saints et, à son retour en Europe, il fit un pélerinage à Saint-Jacques de Compostelle. Nous le voyons en 1230 défendre ses domaines familiaux et ceux de son frère contre les agissements du duc de Bar.

Gobert d'Aspremont fut, vers l'âge de 50 ans, touché par la grâce divine et renonçant à son immense fortune et à un pouvoir temporel considérable, il se consacra entièrement à Dieu. C'est probablement en 1237 qu'il revêtit l'habit des Cisterciens. Il se signala vite auprès de ses frères par une grande piété et par une pratique très stricte des règles de l'ordre. Pourtant il ne devint jamais un érudit, il ne connut pas le latin et vraisemblablement ne savait pas écrire. S'il fut moine de chœur, il ne reçut cependant jamais le sacerdoce et n'exerça dans son couvent aucune fonction importante. Il décéda en 1263 ([7]).

La tombe est creusée dans le mur à l'angle nord de la galerie du cloître. A cet endroit d'intersection, nous avons à gauche du monument une porte datant du XIIIe s., à laquelle on accède par trois marches et qui mène à l'église abbatiale. Elle s'ouvrait par de puissantes voussures en arc brisé et était bordée de colonnettes. L'enfeu et son décor ont été taillés par après dans l'épaisseur du mur de l'église et leur érection a supprimé en partie un arc de décharge plus ancien.

Thibaut de Maisières ([8]) a découvert le but de cette niche murale primitive qui avait une destination rituelle. En la comparant avec celles qui existent dans d'autres cloîtres d'abbayes cisterciennes de Belgique (Orval), de France, d'Angleterre, d'Allemagne, etc., il a pu établir qu'elle devait contenir une torche permettant aux moines de s'orienter dans le cloître et éclairant l'entrée de l'église. Cette lampe, placée entre l'armarium où l'on prenait les livres de prières avant l'office, et la porte donnant accès aux stalles, s'appelait « lampas in claustro », « lampas ante armarium » ou, en termes vulgaires, « lampe de corne dou cloistre ». Le sacriste, après avoir éclairé le dortoir et l'église, allumait ce flambeau.

(6) *AA. SS. Augusti*, t. IV, pp. 570-595.
(7) E. de Moreau, *op. cit.*, pp. XXXI-XXXIV.
(8) M. Thibaut de Maisières, *op. cit.*, p. 288.

L'idée de transformer cette niche en enfeu destiné à recevoir une dépouille mortelle prit origine à l'abbaye de Citeaux, lieu où se réunissaient périodiquement tous les abbés de l'ordre. Là, en effet, on plaça dans un enfeu créé dans le mur est du cloître, non loin de la porte des moines, les corps de saint Albéric († 1109) et de saint Etienne († 1134). Ces tombes furent établies dès la construction du cloître, achevée vers 1140 (9). Elles rappelaient aux moines l'héroïcité des saints de leur ordre. Plus tard on y ajouta un autel avec la Vierge de Citeaux, dite de Miséricorde, abritant la communauté des moines sous son vaste manteau. Dès le XIIe s., l'idée d'ériger des mausolées à cet endroit se répandit parmi les monastères cisterciens. Nous retrouvons cette conception à l'abbaye de Villers.

La tombe du bienheureux Gobert a subi à la fin du XVIIIe s. les mêmes vicissitudes que l'abbaye elle-même et, lorsqu'en 1860 l'Etat Belge se décida enfin à sauver ce qui restait des bâtiments, la tombe avait été brisée et les morceaux du gisant étaient éparpillés sur le sol. Le propriétaire de Villers accepta que l'on consolidât les ruines, mais il se réservait « les fragments d'une statue en marbre noir représentant le bienheureux Gobert » (10).

Cependant Wauters se souvenait avoir vu « la magnifique rose à jour » intacte et encore murée, mais il croyait que cette tombe datait du XVIIe s. (11). L'architecte Licot, restaurateur des ruines, réunit les débris de la sculpture et estima que l'ensemble devait dater du XIIIe s. Il refit la rose en 1897. Le 31 octobre 1927, le Comte Guy d'Aspremont demanda au président de la Commission Royale des Monuments et des Sites l'autorisation d'effectuer à ses frais la reconstitution du tombeau (12). Or à cette époque, il semble que tous les débris du monument aient été à nouveau dispersés. C'est du moins ce qui résulte d'une lettre écrite le 5-X-1928 par l'architecte Herman Lemaire, du département des Travaux publics au président de la Commission Royale des Monuments et des Sites : « à ma connaissance, dit-il, il ne reste plus rien du sarcophage ».

(9) M. Thibaut de Maisières, *op. cit.*, p. 280.

(10) C.R.M.S., dossier n° 2998.

(11) J. Tarlier et A. Wauters, *op. cit.*, p. 87. Cette erreur, reprise souvent, provient de ce que Ferdinand d'Aspremont et son épouse, venus prier leur ancêtre, eurent leur vœu exaucé en 1648 par la naissance d'un héritier. Ils apposèrent en 1651 un ex-voto « monumentum » qui n'était évidemment pas la tombe elle-même.
H. Nimal, *op. cit.*, publie en appendice un manuscrit du XVIIIe s. appartenant en 1904 au baron E. Houtart. On y lit la relation de cette grâce obtenue à l'intercession du Bienheureux, ainsi qu'une épitaphe : « *B. Goberti Comitis Asperimontis qui soeculi nobilitate contemta vitam coenobiticam in Villario piissima egit et miraculorum gloria celebris sanctrissime obiit ipso die sanctissime patris nostri Bernardi anno 1265.* »

(12) C.R.M.S., dossier n° 2998.

En 1928 on avait pu retrouver une partie du tombeau, et Herman Lemaire ([13]) dressa une liste des fragments. « Il restait :

I. Une partie importante de l'« antependium » du mausolée. Très endommagé, il ne montre plus que quelques arcades en ogive avec redents formant la décoration partielle de cette partie du tombeau. Les gables et pinacles ont disparu. Des parties des palmettes sont encore visibles. Une polychromie a laissé des traces sur certains éléments.

II. Le dais protégeant le gisant en assez bon état.

III. Le gisant en plusieurs morceaux très endommagés ; le chef, le buste, le bassin, une partie constituant les deux tiers des jambes.

IV. a) Des morceaux de la dalle supportant le personnage.
b) Une partie latérale montrant des traces de la colonnette et des plis que je suppose appartenir à la coule.
c) Une partie intermédiaire montrant une retombée des plis formant vraisemblablement le bas de la coule.

V. Quelques fragments séparés, entre autres un morceau de pied chaussé d'une mule, un éclat provenant du lion... »

On reconstitua le monument en liant ces divers débris au moyen de ciment. Cette restauration est rappelée par une plaque apposée près de la tombe et sur laquelle on lit :

« Ce tombeau a été érigé en 1285 à la mémoire du bienheureux Gobert d'Aspremont, chevalier croisé par son neveu Guy de Dampierre, Comte de Flandre. Restauré en 1678 par le feld-Maréchal Ferdinand Gobert Comte d'Aspremont Lynden et sa femme Charlotte de Nassau.. Saccagé sous la révolution française. Restauré en 1932 par les soins de la famille en reconnaissance ».

Une autre plaque scellée dans le mur du cloître porte l'inscription suivante : *« † Dom Tombeau du Bienheureux Gbt d'Aspremont iadis Chevalier croisé en Terresnte Moine en cette Abbe. Y trepa l'an 1265. Ce tombeau fut recstue avec les débris retrouvés l'an 1931. »*

Ce texte est entouré de ces mots : *« Lig Ridder Kruisvaart Monnik dezer abdy graf van Glz. Ghobert d'Aspremont voorma. »*

Actuellement, la partie latérale du mausolée est garnie par une série de niches peu profondes, formées par douze arcades trilobées ([14]) avec gable à rampants ayant des crochets reposant sur deux colonnettes. Chaque arcade était séparée par un pinacle. Les extrémités se terminaient par des demi-arcades. Ces fausses niches n'étaient pas destinées à recevoir

(13) C.R.M.S., dossier n° 2908.
(14) Il en subsiste cinq.

des pleurants mais elles étaient décorées par une large feuille dont on devine le tracé. Cette partie du tombeau est ancienne, mais très abîmée.

Le gisant en haut relief est raidi dans les plis longs et droits de sa coule monastique, les mains jointes (15), le visage serein et idéalisé. Un dais en relief supporté par deux colonnes (il n'en reste qu'une) protège sa tête, et ses pieds s'appuient sur le lion emblématique.

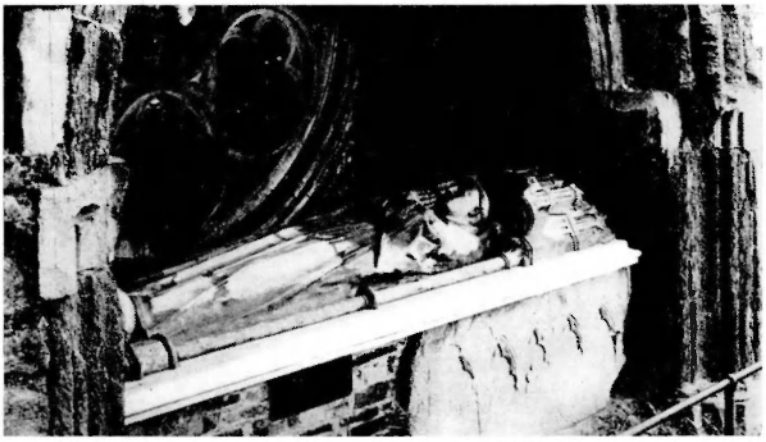


FIG. 57. — Tilly. Tombeau de Gobert d'Aspremont.
(Cop. Travaux Publics)

A l'exception des fragments dont nous avons publié la liste, tout a été refait en ciment, ce qui permet de distinguer très facilement les parties anciennes des modernes. Cette reconstitution a le mérite d'avoir sauvé et rassemblé tous les fragments de la tombe du Bienheureux Gobert d'Aspremont, mais nous lui reprochons un manque de sensibilité. L'œuvre est devenue sèche et froide.

Le fond de l'enfeu où repose Gobert d'Aspremont s'ouvre par une rosace à sept quatre-feuilles (16) sur la travée du transept de l'abbatiale, voisine de la porte des moines.

L'archivolte est formée de trois tores ; celui du milieu, plus important, a un profil en arête, les deux autres sont arrondis. Un cavet les sépare. Ces moulures reposent sur trois chapiteaux dont le médian est le plus grand. Ils ont été entièrement refaits. Ils étaient jadis taillés dans une pierre d'une autre nature que celles employées pour les arcs, et formés de crochets à peu près semblables à ceux d'aujourd'hui (17). Ils reposaient

(15) C.R.M.S., dossier n° 2908.
En 1937 les mains furent brisées par des vandales et on dut les refaire. Lettre adressée par Mr Duchaine, Président du Touring Club de Belgique à la C.R.M.S.
(16) Refaite en 1897 par l'architecte Licot, cfr. p. 253.
(17) R. MALRE, *op. cit.*, p. 526.

sur des colonnettes : celle du centre faite d'un bloc, les autres épargnées dans l'appareil.

Une ogive soutient la voûte de l'enfeu. Elle est formée par un tore encadré de deux baguettes. Le tout s'appuie sur des culs de lampe avec abaques polygonales ; les formerets sont faits d'une gorge encadrée de deux baguettes. L'enfeu était fermé par une rose à sept quatre-feuilles ([18]) dont on voit aujourd'hui une copie fidèle ([19]), car l'originale fut détruite. Cette rose est formée de sept oculi redentés et semblables, groupés symétriquement autour de l'un d'eux et dont les intrados se compénètrent. C'est à travers elle que filtrait dans l'église la lumière de la « Lampas in claustro ». Cette rose peut très certainement, bien que cette assertion ait parfois été contredite, dater de la deuxième moitié du XIIIe s.

En fait, l'architecture de l'enfeu forme un tout et, en comparant les moulures de ce monument à celles d'autres édifices (Notre-Dame-aux-Dominicains de Louvain vers 1250), on a pu établir ([20]) que l'ensemble datait de peu d'années après la mort du Bienheureux Gobert, survenue en 1263. Nous nous trouvons en présence d'une œuvre du troisième quart du XIIIe s. ([21]).

(18) Une reproduction de ce monument a été publiée dans les AA. SS., t. I, IV, Aug. 20, 21, p. 573, mais on n'y voit pas les quatre-feuilles. Cette gravure avait été exécutée d'après celle de Butkens, *Annales de la Maison d'Aspremont-Lynden*.

(19) Elle fut refaite en 1897 par l'architecte Licot.

(20) R. Maere, *op. cit.*, p. 320.

(21) Ce qui correspond à la date signalée p. 252.

TOURNAI

DALLE EN DEMI-RELIEF DE *DEUX GISANTS NON IDENTIFIÉS* (fig. 58).

Localisation :

En l'église Saint-Nicolas, dressée et encastrée dans le mur ouest du bas-côté sud.

Dimensions :

(L. × l.), 2,10 m × 1,50 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : grise et noirâtre. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : compacte et schisteuse. Dureté Mohs et couleur de la poussière : 3,5, gris-jaunâtre. Tournaisien. Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 26.

Bibliographie :

Rolland, P., *Les églises paroissiales de Tournai (Ars Belgica, t. V)*, Bruxelles, 1936, pl. 63 n° 98.
Soil de Moriamé, E.J., *Inventaire des objets d'art de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, 1924, t. III, p. 201, n° 402 ; p. 203.

Photos :

I.R.P.A., 36808 A.



Les deux défunts placés sous une arcade à cinq lobes reposent, la tête sur un coussin ; ils ont les yeux ouverts et les mains jointes. L'homme porte un bliaud et a les pieds sur un lion. Son épouse est vêtue d'une robe et d'un mantel ; son visage est encadré par une huve. Un chien est à ses pieds.

Une épitaphe, quasi effacée, était gravée sur l'encadrement. Bien qu'usée par le piétinement, on reconnaît une sculpture de qualité ; les visages réalistes, bien rendus et la manière de traiter les plis des vêtements permettent de dater cette œuvre de la deuxième moitié du XVe s. Cette dalle a été redressée contre un mur ; mais, placée derrière un escalier, elle n'est pas mise en valeur.

Fig. 58. — **Tournai.**
Dalle de deux gisants non identifés.
(Cop. I. R. P. A.)

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *JACQUES KASTANGNES* (fig. 59).

Localisation :

En l'église Saint-Quentin, placé dans un enfeu creusé dans le mur nord de la chapelle dite des fonts baptismaux.

Dimensions :

1°) de la dalle (L. × l.), 2,35 m × 0,78 m.
2°) du gisant (débris), (L.), 1,65 m.
3°) du soubassement (L. × H.), 2,35 m × 0,625 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : gris clair et bleu-noir. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : compacte, schisteuse. Dureté Mohs et couleur poussière : 3,5, gris-brun. Carbonate de calcium en %, 72,3. Tournaisien. Pierre de Tournai. Échantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 5.

Bibliographie :

Cloquet, L., *Un mausolée du XIVe s. à Tournai*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 261.

du Chastel de la Howarderie, P.A., *Crayon généalogique tournaisien*, dans *Revue Tournaisienne*, t. II, 1906, p. 52.

Hocquet, A., *Une découverte archéologique*, dans *Revue tournaisienne*, t. II, 1906, pp. 13-14.

Hocquet, A., *Le tombeau de Castagnes*, dans *Revue Tournaisienne*, t. II, 1906, pp. 35-36.

Quarré, P., *Le tombeau de Pierre de Bauffremont*, dans *Bulletin monumental*, t. CXIII, 1955, p. 110.

Rolland, P., *La sculpture tournaisienne (L'art en Belgique n° 17)*, Bruxelles, 1944, p. 25 ; pl. 23.

Rolland, P., *Les églises paroissiales de Tournai, (Ars Belgica t. V)*, Bruxelles, 1936, pl. 21.

Soil de Moriame, E.I., *Inventaire des œuvres d'art de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, 1924, t. III, p. 58, n° 371.

Soil de Moriame, E.I., *Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'exposition de 1911*, Tournai, 1912, pp. 49-50, pl. XXIV.

Soil de Moriame, E.I., *Le tombeau de Jacques Kastangnes à l'église Saint-Quentin à Tournai*, dans *R. B. A. H. A.*, t. I, 1931, pp. 3-9.

Van Puyvelde, L., *Les pleurants aux sarcophages du moyen âge et le tombeau de Jacques de Lichtervelde*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Namur, 1938, p. 426.

Photo :

I.R.P.A., 15218 B.

La tombe sous enfeu de Jacques Castagnes ou Kastangnes, décédé en 1527, a été retrouvée fortuitement en 1906 lors de l'enlèvement des boiseries d'un autel du XVIIIe s. en la chapelle des fonts baptismaux. L'édifice religieux a été réduit à peu près à l'état de ruines lors du bombardement de Tournai en 1940 mais, par une chance exceptionnelle, le mausolée n'a pas été atteint.

Lors de notre passage en cette ville, nous n'avons pu examiner en détail cette sculpture par suite de débris de matériaux qui la recouvraient (1). Nous nous sommes donc en partie basé pour cette description sur l'étude de Soil de Moriamé (2), publiée en 1931 peu de temps après la restauration du tombeau. Jacques Kastangnes était issu d'une famille

(1) L'église Saint-Quentin de Tournai est en reconstruction (1964).
(2) E.I. Soil de Moriame, *Le tombeau* ..., pp. 3-9.

patricienne qui vivait déjà à Tournai au XIIIe s. (3). Jean et Guillaume Kastangnes, grand-père et père de Jacques, appartinrent à la magistrature de la ville ; lui-même fut à différentes reprises juré, receveur et second

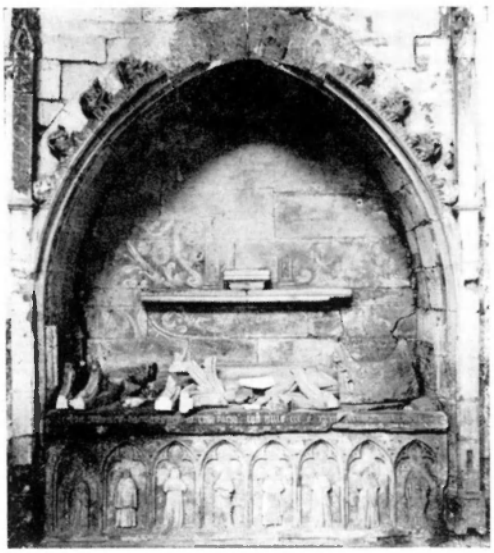


Fig. 59. — Tournai. Tombeau de Jacques Kastangnes.
(Cop. I. R. P. A.)

prévôt. Il épousa en premières noces Sarain Campion, puis, devenu veuf, il se remaria avec Méhaut de Waudripont, veuve de Diérin ou Thieri dou Porck. S'étant absenté de Tournai pendant plus d'un an et un jour, il dut racheter sa bourgeoisie pour 60 gros le 29 septembre 1321. Nous savons par un testament fait en 1327, peu de temps avant sa mort, qu'il demandait à être inhumé en l'église Saint-Quentin.

Avant sa « découverte », personne ne soupçonna l'existence de ce mausolée qui apparut de suite comme très important pour l'histoire de la sculpture à Tournai. Il s'agit d'une tombe à enfeu avec gisant en ronde bosse et dont le soubassement est orné de huit pleurants. « Si l'on considère l'ensemble du monument Kastangnes on s'aperçoit de suite, écrit Soil de Moriamé (4), que le sarcophage n'a pas été fait pour l'arcosolium dans lequel il est actuellement encastré, car pour l'y introduire on a dû rogner légèrement les deux extrémités de la plaque de devant où figurent les pleurants. De plus le style de l'arcade est postérieur de septante ans environ à celui du sarcophage et on a constaté à l'intérieur du sarcophage

(3) P.A. du Chastel de la Howarderie, *op. cit.*, p. 32.
(4) E.I. Soil de Moriamé, *Le tombeau* ..., pp. 5-6

l'existence de banquettes en maçonnerie, pour asseoir la dalle du gisant, qui ne datent pas de la construction du tombeau ancien. Enfin les caractères de l'inscription gothique gravée sur le chanfrein de la lame du gisant appartiennent à la seconde moitié du XIVe s.

Chy gist Jakesmes Kastangnes Ki trespassa l'an Mille CCC Z XXVII, pries Dieu pour s'ame.

Il est probable que l'enfeu aura été ravagé en 1566 après le passage des iconoclastes. A cette époque on l'aura reconstitué en y joignant des fragments provenant de la tombe de Jacques Kastangnes ».

D'autre part en 1906 on a constaté que la tombe avait été violée et qu'elle contenait des ossements incomplets et différents objets, bois, monnaies, gravats, fragments de statuettes de pierre blanche etc... L'enfeu s'ouvre par une arcade moulurée et redentée, ornée à l'extérieur par des fleurons et s'arcboutant sur deux contreforts ou pinacles. On y voit encore des traces de polychromie rouge et or. Une longue tablette moulurée est maçonnée sur le fond qui fut jadis entièrement polychromé et recouvert d'une autre peinture dans la deuxième moitié du XVIe s. (5).

Le défunt sculpté en ronde bosse en grandeur naturelle est protégé par un dais et gît sur la table chanfreinée d'un seul côté, les trois autres étant engagés dans le maçonnerie. Il a les pieds posés sur un chien et est vêtu d'un bliaud aux plis droits et tuyautés et d'un surcot à manches fendues. La tête, les bras et une partie des jambes et des pieds ont disparu.

La partie la plus intéressante au point de vue esthétique et archéologique est sans conteste le soubassement du mausolée. Il est composé de huit niches formées d'arcatures ornées de rosaces. Une feuille percée au centre par un bouton occupe l'espace vide des écoinçons et une frise de rosaces termine la plaque ; il subsiste quelques traces de polychromie rouge et or. Les huit figurines en demi-relief sont représentées dans des poses et des attitudes diverses, vêtues de bliaut ou de mantel. Bien que très mutilées, elles témoignent encore d'une remarquable perfection plastique.

*
**

GISANT EN HAUT RELIEF DU *CHEVALIER MOUTON* (fig. 60).

Localisation :

Au Musée Archéologique, salle n° 4.

Dimensions du débris :

(L.), 1.48 m.

(5) E.I. Sou. de Moriamé, *Le tombeau...*, p. 6 : nous n'avons pu vérifier ce point.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine : grise. Texture et structure : compacte, schisteuse. Tournaisien. Pierre de Tournai. I.R.P.A., examen visuel, lettre du 24-9-1959, n° 25.

Bibliographie :

DE LA GRANGE, A. et CLOQUET, L., *Etude sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, Tournai, 1880, t. I, p. 115.

DU MORTIER, B., *Recherches sur les principaux monuments de Tournai*, dans *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. VIII, 1862, p. 294.

MARCHAL, E., *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895, p. 165.

PIOT, C., *Essai sur le type et le caractère de la sculpture en Belgique pendant le moyen âge*, dans *A. S. E. B.*, 5e série, t. II, 1867, p. 225.

ROLLAND, P., *Les églises paroissiales de Tournai (Ars Belgica*, t. V), Bruxelles, 1956, pl. 65, n° 101.

ROLLAND, P., *La sculpture tournaisienne (L'art en Belgique*, n° 17), Bruxelles, 1944, p. 24 ; pl. 22.

SOIL de MORIAME, E.J., *Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'exposition de 1911*, Tournai, 1912, p. 50, pl. XXV.

WAAGEN, G.F., *Sur une ancienne école de sculpture à Tournai*, dans *La Renaissance*, t. XII, 1850, p. 101.

Photo :

I.R.P.A., 15466 B.

Le Musée Archéologique de Tournai possède un débris du gisant du Chevalier Mouton, ce serait celui de Watier Mouton décédé en 1290. Ce débris a été retrouvé en 1842 dans le collatéral droit de l'église Saint-Brice à Tournai, lors d'un renouvellement du pavement.

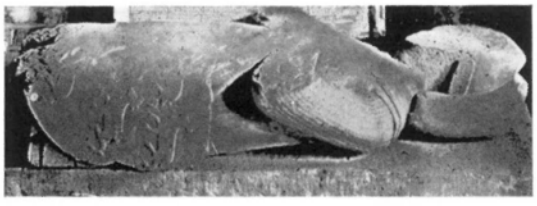


FIG. 60. — **Tournai. Gisant du chevalier Mouton.**
(Cop. I. R. P. A.)

Le chevalier en arme a la tête posée sur un coussin. Il est coiffé d'un heaume de mailles appelé cabasset et vêtu d'un haubert finement ciselé et d'une cotte d'armes ; il porte au côté senestre un écu armorié « de ... à six moutons passant d'argent ». Les traits de la face ont disparu, le visage, les mains et l'écu ayant subi une mutilation qui a eu pour effet de supprimer toute saillie. L'œuvre présente ainsi une surface égalisée et plane sur toute sa longueur. Ce qui subsiste, les jambes n'ayant jamais été retrouvées, laisse entrevoir un travail d'une finesse et d'une délicatesse remarquables.

Lors de sa découverte, cette sculpture était accompagnée d'un côté du sarcophage décoré, écrit Paul Rolland (6), de sept arcatures en plein cintre redentées en cinq lobes. Dans les écoinçons formés par les arcades se trouvaient des rosettes et des grands trilobes. Un écusson légèrement bombé était placé au milieu des sept subdivisions. Ce panneau a disparu.

(6) P. ROLLAND, *Les églises...*, pl. 65, n° 101.

VILVORDE

DALLE EN LÉGER RELIEF D'*ADAM GHEERYS* (fig. 61).

Localisation :

En l'église Notre-Dame, dressée et encastrée dans le mur du collatéral nord.

Dimensions :

(L. × l.), 2,55 m × 1,20 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire Tournaisien, « Pierre de Tournai ». Echantillon I.R.P.A., E2-1635 n° 5.

Archives :

C.R.M.S., dossier n° 4.160.

Bibliographie :

de Borchgrave d'Altena, *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Bruxelles*, dans *A. S. A. B.*, t. XLVII, 1944-1946, p. 199.
Destrée, J., *Etude sur la sculpture brabançonne du moyen âge*, dans *A. S. A. B.*, t. VIII, 1894, pp. 39-60.
Nauwelaers, J., *Histoire de la Ville de Vilvorde*, Courtrai, 1941-1950, t. I, pp. 625-630 ; t. II, pp. 51-58.
Piot, C., *Adam Gheerys*, dans *Biographie Nationale*, t. VII, 1880-1883, col. 707-708.
Piot, C., *Notice sur la pierre tombale du maître Adam Gheerys suivie de la biographie de cet architecte*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, t. I, 1862, pp. 65-81.
Thibaut de Maisières, M., *L'église de Vilvorde*, dans *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, n° 5, 1930, p. 96, pl. 3.
Wauters, A., *Etudes et anecdotes relatives à nos anciens architectes*, Bruxelles, 1885, p. 12.

Photo :

I.R.P.A., 7409 A.

L'église Notre-Dame possède la dalle funéraire d'un architecte brabançon éminent, Adam Gheerys, né probablement à Vilvorde pendant la première moitié du XIVe s. Il servit d'abord le duc Wenceslas et la duchesse Jeanne de Brabant, puis leur successeur Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne.

Il éleva de nombreuses constructions à Bruxelles et ailleurs, notamment la chapelle du palais ducal à Bruxelles disparue en 1525, le château féodal de Vilvorde, et surtout un monument aux proportions particulièrement harmonieuses, l'église du Prieuré du Rouge-Cloître à Auderghem. Il participa aussi en tant qu'architecte des ducs de Brabant à de nombreux travaux d'utilité publique, entre autres à l'écluse de la Dyle à Louvain et aux fortifications de Bruxelles (1).

Sa pierre funéraire servait de dallage et était encastrée entre la porte nord et la porte sud. Elle fut usée par le passage incessant des fidèles et reléguée à l'extérieur de l'église dans le cimetière, lors de la pose d'un nouveau pavement exécutée en 1860 (2). Le gouverneur du Brabant (3)

(1) C. Piot, *Adam Gheerys*, col. 707-708.
(2) J. Nauwelaers, *op. cit.*, t. I, pp. 625-624.
(3) C.R.M.S., dossier n° 4.160, lettre du 17-7-1861.

signala le fait à la Commission Royale des Monuments et des Sites et lui suggéra de mettre la dalle d'Adam Gheerys à l'abri. La Commission (4) demanda alors à la fabrique de la translérer à l'intérieur de l'église ou de tout autre local couvert et chargea Monsieur de Groot, sculpteur, de la restaurer (5). Acquiescant à cette demande, la fabrique plaça la dalle à l'intérieur de l'édifice.



Fig. 61. — Vilvorde. Dalle d'Adam Gheerijs.
(Photo A. De Valkeneer)

Le défunt, en léger relief, gît la tête sur un coussin imitant le velours damassé ; ses yeux sont ouverts, ses mains jointes et ses pieds s'appuient sur deux chiens dont l'un ronge un os. Il est vêtu d'un bliaud aux plis calmes habilement disposés. Le gisant apparaît sous les traits d'un homme âgé et sérieux, au front dégarni et à la barbe imposante. Cette effigie dénote un souci évident de réalisme.

Les angles de la pierre sont garnis par les attributs des Evangélistes. L'inscription, gravée en caractères gothiques sur le bord, est interrompue par deux médaillons contenant des écus : « *Hier lieghet Meester Adaem. Gheeriis. mijns. heere. ma'ts. van Brabant. en. mer. vrouwe. en mijns. heere. van Borghoegen. die. starf. in. jaer. M. CCC. LXXXXIIII en. den. tinsten. dach. van. decembre. bid Godt. over. de ziele* » (6).

Cette épitaphe spécifie bien qu'il fut tailleur de pierre de Monseigneur et de Madame de Brabant et de Monseigneur de Bourgogne.

Cette pierre sépulcrale est d'autant plus intéressante qu'elle est la seule, à notre connaissance, qui rappelle la mémoire d'un architecte du moyen âge ayant travaillé dans le Brabant. Elle a malheureusement été dégradée ; le visage, les mains, les écussons et les quadrilobes sont très usés. Sur la gravure publiée par Piot (7), le coin supérieur droit manque ; il a été reconstitué lors de la restauration faite par le sculpteur de Groot.

(4) C.R.M.S., dossier n° 4.160, lettre du 13-2-1862.
(5) C.R.M.S., dossier n° 4.160, lettre du 2-10-1863.
(6) C. Piot, *Notice sur la pierre tombale...*, p. 68, écrit que la date de décès est illisible. Il est vraisemblable que celle qui s'y trouve actuellement soit due à la restauration signalée précédemment.
(7) C. Piot, *Notice sur la pierre tombale...*, p. 68.

VORSELAAR

DALLE EN DEMI-RELIEF DE *JEAN DE ROTSELAER ET DE SON ÉPOUSE* (fig. 62).

Localisation :
En l'église Saint-Pierre, placée contre le mur intérieur ouest du bas-côté nord.

Dimensions :
(L. × l.), 2,88 m × 1,74 m.

Nature de la pierre :
Couleur de la patine et de la cassure : grise et gris-bleu. Texture et structure : très cristalline. Petit granite. Pierre de Tournai.

Bibliographie :
De Raadt, J., *Het praalgraf van Jan van Rotselaer*, dans *Kempisch museum*, t. II, 1880, pp. 122-123.
Leroy, L., *Le grand théâtre sacré du duché de Brabant*, Lahaye, 1734, t. II, 1re partie, p. 209.

Photo :
I.R.P.A., 93387 B.

Le monument funéraire de Jean de Rotselaer se trouvait jadis dans le chœur de l'église paroissiale (1). Ce mausolée fut déplacé par la suite,



Fig. 62. — Vorselaar. Dalle de Jean de Rotselaer et de son épouse.
(Cop. I. R. P. A.)

(1) L. Leroy, *op. cit.*, p. 209.

et seule la dalle supérieure fut conservée et dressée dans le fond de l'édifice.

Cette œuvre rappelle par son style et par ses motifs décoratifs les lames gravées. Les deux gisants en effet sont placés sous un arc orné de fleurons ; celui-ci est surmonté de lancettes. La partie médiane supérieure est occupée par un heaume à grille avec timbre, lambrequins et écu appendu. La dalle est encadrée de chaque grand côté par un décor composé de quatre écus maintenus par une courroie de suspension. La dernière armoirie est surmontée par un arc en accolade et un pinacle avec fleurons se terminant par un socle portant une statuette. Celle de droite, saint Jean-Baptiste et celle de gauche, saint Clément (?) sont probablement les patrons des deux défunts mais elles sont trop usées pour que l'on puisse en avoir une certitude absolue. Deux petits panneaux rectangulaires situés à la base des figures sculptées sont ornés d'un décor de feuilles de vigne et grappes de raisins.

Les deux défunts sont allongés côte à côte, la tête sur un coussin, les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds s'appuyant sur un animal emblématique. Jean de Rotselaer est vêtu d'une cotte de mailles, d'une armure avec épaulières, de coudières et de grèves complètes, cuissards, genouillères, et jambières ; il est chaussé de pieds d'ours. Sa femme est coiffée d'une huve, d'une robe à manches pendantes et d'un mantel.

La dalle est brisée en plusieurs endroits. Une cassure a coupé la tête du gisant, une deuxième traverse de part en part la dalle à mi-hauteur du corps des défunts ; enfin deux autres sont situées perpendiculairement à la hauteur. La dalle porte d'autres petits éclats et des traces d'usure. Cette œuvre relève d'un travail de série. Les visages sont idéalisés mais la taille des gisants est réduite, le lion et le chien sont médiocres. Par contre le décor est bien sculpté.

Une épitaphe en caractères gothiques est reproduite sur le chanfrein de la dalle mais elle n'en occupe que la moitié, le texte relatif à l'épouse n'ayant jamais été gravé, soit par omission soit parce qu'elle ne fut pas enterrée aux côtés de son mari.

« hier leeght begraven heer Jan van Rotselaer heer tot Peruweijs, s' lants van Duffel, van Walem, Vorsselaer, Rethy, van herlar die sterf int jaer XIIIIc XVIII daght in meerte. »

WATERVLIET

DALLE EN DEMI-RELIEF DE *JÉROME LAURIN ET DE SON ÉPOUSE* (fig. 63).

Localisation :

En l'église Notre-Dame, dressée et encastrée dans le mur du pourtour du déambulatoire.

Dimensions :

(L. × l.), 2,20 m × 1,16 m.

Nature de la pierre :

Roche calcaire de teinte noirâtre, à grains fins, à teneur élevée en matières insolubles dans l'acide chlorhydrique à 25 %. Calcaire tournaisien. « Pierre de Tournai ».

Échantillon I.R.P.A. E2-1635 n° 52.

Bibliographie :

Gilliodts-Van Severen, L., *Recueil des anciennes coutumes de la Belgique – Quartiers de Bruges, coutumes des petites villes et seigneuries enclavées*, t. V, *Sysseele, Thourout, Watervliet*, Bruxelles, 1892, p. 161.

Roersch, L., *Guido Laurin*, dans *Biographie Nationale*, t. XI, 1890-1891, col. 458.

La sépulture du seigneur Laurin à Watervliet, dans *L'émulation, revue mensuelle de la Société d'architecture*, nouvelle série, 3me année, n° 7, juillet 1893, col. 112.

Les chefs-d'œuvre conservés à l'église de Watervliet, dans *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux. Les nouvelles de l'intermédiaire*, n° 2, 20 juillet 1893, col. 15-16.

Photo :

I.R.P.A., n° 51700 B.

Jérôme Laurin ou Lauweryns, homme politique du pays flamand, fut seigneur de Waterdyck, Waterland et Watervliet. Il épousa en premières noces Jacqueline Pedaert (ou Poyaert) qui décéda le 4 mai 1502, et en secondes noces, Marie Strobant. Il mourut en 1509. Les archives de la ville de Bruges possèdent son testament daté du 21 septembre 1509 (1). Laurin y indique quelques dispositions pour ses funérailles et précise l'endroit de sa sépulture devant le maître-autel dans l'église de Watervliet, qu'il avait fondée.

En 1893, en soulevant les dalles du chœur, des ouvriers découvrirent un caveau orné de fresques. Il contenait un cercueil de plomb qui avait été violé précédemment et dans lequel il y avait un squelette qui fut identifié comme celui du seigneur Laurin.

Sur la dalle funéraire étudiée ici, deux gisants sont allongés côte à côte, la tête sur un coussin, les yeux ouverts, les mains jointes et les pieds posés sur un chien. Jérôme Laurin, tête nue, le visage encadré de cheveux bouclés, est revêtu d'un haubergeon, d'une armure de plates et d'un tabard armorié. Une épée, tenue par un baudrier, pend à sa gauche et une dague est accrochée à sa droite. On remarque également à gauche un gantelet. Un heaume avec écu appendu et des lambrequins sont sculptés au-dessus de lui. Sa femme est coiffée d'une huve et porte un

(1) L. Gilliodts-Van Severen, *op. cit.*, p. 161.

surcot, une houppelande avec manches languettées et aux plis peu saillants, ainsi qu'un mantel. Un ange aux ailes éployées tient un écu au-dessus de la défunte. Un phylactère, dont le texte est devenu illisible, est sculpté entre les écus des gisants.

Cette lame funéraire a été fort dégradée lors des bombardements de décembre 1944. Elle a été cassée en de nombreux morceaux qui n'ont pas



FIG. 63. — Watervliet. Dalle de Jérôme Laurin et de son épouse.
(Cop. I. R. P. A.)

tous été retrouvés lors de la restauration. Les pieds et les animaux emblématiques des gisants, le visage et les mains de la femme ont disparu. De plus, des traces d'éclats se remarquent un peu partout.

WERVICQ

TOMBEAU EN DEMI-RELIEF (?) DU CHEVALIER *HENRY DE MÉRIADEC ET DE SON ÉPOUSE JEANNE DE CROIX* (fig. 64).

Localisation :

En l'église Saint-Médard ; placé dans un enfeu situé dans le mur sud de la chapelle Sainte-Marguerite.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,00 m × 1,22 m × 0,90 m.

Nature de la pierre :

Pierre compacte, schisteuse. Tournaisien. Pierre de Tournai. I.R.P.A., lettre du 24-9-1959.

Bibliographie :

Béthune, J., *Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe siècle*, Bruges, 1900, pp. 265-266.

de la Grange, A. et Cloquet, L., *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, Tournai, 1889, t. I, p. 116.

de Saint-Genois, J., *Tombeau du chevalier Hector de Méliadec à Werwick*, dans *M. S. H.*, t. X, 1842, pp. 67-68.

F. V., *Epitaphes copiées en 1629 par Christophe Van Huerne, Seigneur de Schiervelde*, dans *A. S. E. B.*, 3me série, t. VI, 1871, pp. 284-285.

X., *Werwicq*, dans *B. G. T. L.*, t. XXIII, 1887-1889, pp. 455-456.

Henry de Mériadec fut, dans sa jeunesse, attaché au duc de Bretagne. Il entra ensuite au service des ducs de Bourgogne, Philippe le Bon et Charles-le-Téméraire. Il occupa diverses fonctions dont celles de conseiller et d'écuyer d'écurie. Il épousa Jeanne de Croix. Ils moururent respectivement en 1478 et 1460. Le défunt avait demandé d'être inhumé en la chapelle Sainte-Marguerite greffée sur le pourtour du chœur de l'église Saint-Médard à Wervicq. Il avait créé de son vivant une fondation afin que l'on célèbre en cette chapelle trois messes par semaine, l'une de requiem le mardi, une deuxième le jeudi en l'honneur du Saint-Esprit et une troisième le samedi en l'honneur de Notre-Dame (1).

Le monument funéraire d'Henry de Mériadec et de sa femme fut placé sous un enfeu. S'il subsiste en partie, il est néanmoins très abîmé. Vers 1870, les gisants furent sciés et égalisés afin que l'on puisse placer une planche sur la dalle et transformer l'enfeu en armoire de sacristie. Aussi est-il impossible de décrire les vêtements et l'attitude des défunts. Les traces permettent seulement d'affirmer que les gisants, orientés vers le Levant, avaient la tête reposant sur un coussin et les pieds sur un animal. Henri de Mériadec était probablement revêtu d'une cotte de mailles, d'un heaume avec visière haute. Une masse d'armes devait être posée près de lui (2).

(1) J. de Saint-Genois, *op. cit.*, p. 68.
(2) J. de Saint-Genois, *op. cit.*, p. 67.

La dalle ne porte aucune épitaphe ; celle-ci était gravée sur une plaque en cuivre qui disparut lors de la révolution française (3). En voici le texte, tel qu'il fut recopié au XVIIe s. par Christophe Van Huerne (4). « *Cy gist noble homme Henry de Mériadec, escuyer, natif de Bretaigne et sa femme madame Jenne de Croix, fille de Monseigneur de Croix et de Flers, lequel Henry trespassa en Jerusalem l'an 1478 le 10 dapvril et elle l'an 1460 et fondèrent laditte chapelle et chapellenye.* »



FIG. 64. — Wervicq. Tombeau du chevalier Henry de Meriadec et de son épouse Jeanne de Croix (détail). *(Photo A. De Valkeneer)*

Un écu avec les armes de Mériadec et de Croix est placé au côté droit de l'enfeu. Les armoiries sont d'argent fretté d'azur, au lambel de gueules de trois pendants, en chef ; cimier : un cygne d'azur essorant d'un tortil d'azur et d'argent ; et écu losangé, parti de Mériadec et de Croix (d'argent à la croix d'azur) (5). Les quartiers de noblesse des défunts étaient indiqués sur la sépulture, Flandres, Wervick, Nevele (d'argent à la croix de gueules) et parti d'Antoing, brisé d'un lambel d'azur, de trois pendants, et de Ghistelles, brisé d'un écu de Luxembourg au premier quartier (6).

Quatre figurines, représentant des personnages encapuchonnés tenant un chapelet, étaient sculptées sur le soubassement du monument. Au XIXe s. il n'y en avait plus que trois. Deux autres disparurent pendant la guerre 1914-1918 lorsque l'église de Wervicq servit d'entrepôt à l'armée allemande.

Ce monument qui devait être un important témoin de notre art funéraire n'est plus aujourd'hui qu'un document ayant perdu presque toute sa valeur.

(3) J. de SAINT-GENOIS, *op. cit.*, p. 67.
(4) F. V., *op. cit.*, pp. 284-285.
(5) J. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 266.
(6) J. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 266.

YPRES

GISANT EN DEMI-RELIEF D'UN *ECCLÉSIASTIQUE NON IDENTIFIÉ* (fig. 65).

Localisation :

Au cloître de la cathédrale Saint-Martin.

Dimensions :

1° gisant (débris), (L. × l.), 1,55 m × 0,50 m.
2° dais (débris), (L. × l.), 0,42 m × 0,47 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : grise et bleu-noir. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : compacte et schisteuse. Dureté Mohs et couleur de la poussière, 3,5 et gris jaunâtre. Viséen. Pierre de Basècles. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 24.

Il ne subsiste de cette dalle funéraire que le gisant très mutilé et une partie du dais surmontant ce dernier. Aucune épitaphe ne permet d'identifier ce prêtre. Ces débris de sculpture ont été placés sur une dalle en mortier (1). Ce travail fut exécuté après la guerre de 1914-1918. Le gisant



Fig. 65. — Ypres. Gisant d'un ecclésiastique non identifié (détail).
(Photo A. De Valkeneer)

n'a plus de visage, de bras, de mains ni de pieds. Le défunt est revêtu de vêtements sacerdotaux, c'est-à-dire aube, amict et chasuble. Il repose sous un dais à fenestrages dont une partie a disparu. La manière de traiter les plis qui animent la chasuble et de sculpter le dais indique une œuvre du XVe s.

⁂

(1) (L. × l.), 1,80 m × 0,70 m.

TOMBEAU EN HAUT RELIEF DE *LOUISE DE LAYE* (fig. 66).

Localisation :

En la cathédrale Saint-Martin, encastré dans le mur nord du chœur.

Dimensions :

(L. × l. × H.), 2,54 m × 1,05 m (-) × 1,10 m.

Nature de la pierre :

Couleur de la patine et de la cassure : grise, bleu-noir. Forme de la cassure : esquilleux. Texture et structure : compacte et schisteuse. Dureté Mohs, 3,5. Tournaisien. Pierre de Tournai. Echantillon I.R.P.A., lettre du 24-9-1959, n° 12.

Bibliographie :

B. J., *Cathédrale Saint-Martin d'Ypres*, dans *B. G. L. T.*, t. VII, 1887-1889, pp. 470-471.

Béthune, J., *Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe siècle*. Bruges, 1900, p. 105.

Couvey, A., *Inventaire des objets d'art de la Flandre occidentale*, Bruges, 1852, pp. 581-582.

Martene, E. et Durand, U., *Voyage littéraire de deux bénédictins*. Paris, 1717, t. I, partie II, p. 189.

Varenbergh, E., *Guillaume Hugonet*, dans *Biographie Nationale*, t. IX, 1886-1887, col. 639-646.

X., *Le tombeau de la femme de Hugonet, chancelier de Bourgogne, vicomte d'Ypres*, dans *Annales de la société historique, archéologique et littéraire de la ville d'Ypres et de l'ancienne West-Flandre*, t. III, 1865, pp. 1-19.

Photo :

I.R.P.A., 19037 A.

Louise de Laye, fille de Pierre Seigneur de Meximeux et d'Arrenburge de Saint-Amour était l'épouse de Guillaume Hugonet d'origine bourguignonne, né au 1er quart du XVe s. Ce dernier obtint la confiance du duc Charles-le-Téméraire et de sa fille Marie de Bourgogne. Il fut comblé d'honneur et reçut les titres de Chevalier, Comte de Saillant, sire d'Epoisse de Lys, de Middelbourg, Vicomte d'Ypres etc... Ayant trahi ses souverains, il fut jugé par un tribunal gantois et exécuté le 5 avril 1477 (n.s.) à 12 heures.

Sa veuve prit le titre de vicomtesse et douairière de la ville d'Ypres et jouit jusqu'à sa mort des revenus et prérogatives attachés à ce titre. Louise de Laye décéda le 7 octobre 1506. Cette date n'est pas celle gravée sur l'épitaphe de son tombeau et est, à une année près, celle rapportée par les auteurs du XVIIIe s. (3). Au XIXe s. on écrit quasi toujours 1506. L'origine de cette erreur de date semble due à une restauration erronnée. L'année 1553 ne peut être retenue en égard au fait que son mari était né au 1er quart du XVe s.

La gisante est allongée sur une dalle posée sur un haut socle dont les deux petits côtés sont refaits et dont la face avant est décorée par deux anges tenant en main un écu aux armes de la défunte. Celles-ci sont pour Hugonet, de vair à la bande de gueules et pour de Laye, d'argent à la

(2) Mesure minimum, une partie étant encastrée dans le mur.
(3) E. Martene et U. Durand, *op. cit.*, p. 189 : ils donnent la date de 1552.

croix de sable (1). La tête de la gisante repose sur un coussin terminé aux angles par un gland, elle a les yeux ouverts, les deux mains ont disparu mais on peut distinguer grâce aux traces qui subsistent qu'elles étaient jointes. Chaque pied repose sur une levrette. Le menton de la défunte est



Fig. 66. — Ypres. Tombeau de Louise de Laye.
(Cop. I. R. P. A.)

refait, le côté gauche du visage et la partie gauche du corps n'existent plus. Les mutilations rendent difficile la description exacte des vêtements portés par la défunte. Elle est coiffée d'une guimpe et est vêtue d'une cotte, d'un surcot à larges manches et d'un mantel retenu par une cordelière.

Une épitaphe en partie effacée est gravée en caractères gothiques sur le chanfrein de la dalle supérieure :

« ... *Dame... de feu Messire Guillaume Hugonet Chevalier Seigneur de Saillant et Viconte des ville et chastellenie d'Ypre et chancellier de Bourgoigne et laquelle trespassa le VII jour doctobre mil V^c et L III pries Dieu pour son ame.* »

Ce mausolée fut restauré à diverses reprises, notamment en 1858 et après la guerre de 1914-1918.

Cette œuvre encore gothique par l'esprit et le style est une bonne sculpture de la fin du moyen âge. L'ovale du visage de la gisante est bien sculpté. Les plis des vêtements, bien que creusés, sont droits et calmes. Les anges sculptés sur le grand côté du soubassement ont une belle attitude. Ils sont revêtus d'un drap souple et ample aux plis légers. De longs cheveux encadrent leur visage. Ce monument d'une plastique très pure fut sculpté par un grand artiste.

(1) J. Béthune, *op. cit.*, p. 195.

INDEX ONOMASTIQUE DES GISANTS

Abbeville (Jeanne d'). 108-110.

Adelaïde, duchesse de Brabant,
voir : Alix.

Adornes (Anselme). 120-123.

Ailly (Englebert d'), 205-206.

Alix, duchesse de Brabant, 178-186.

Aspremont (Gobert d'), 231-236.

Banck (Marguerite van der). 120-123.

Barbançon (Euxtasse de), 167-168.

Barre (Cornille de la), 198-199.

Barre (Othon de la), 196-198.

Baves (Barbara), 123-124.

Berlaymont (Gilles de),
voir : Chin (Gilles de).

Beverse (Catherine van der), 134-135.

Biausart (Bétarice de), 106-108.

Biausart (Guillaume de), 106-108.

Bierlo (Jeanne de), Cambron-Casteau, 132-133.

Bierlo (Jeanne de) (?), Mons, 192-195.

Blamostier (Gérard), 136.

Boheme, duc,
voir : Wenceslas, duc de Brabant.

Brabant, duc,
voir : Henri Ier.
Henri III.
Wenceslas.

Brabant, duchesse,
voir : Alix.
Marie.
Mathilde.

Catthem (Jean de). 101-103.

Chin (Gilles de), 190-192.

Cleves (Jean de), 147-148.

Croix (Jeanne de) 248-249.

Dadizeele (Jean de), 134-135.

Dales (Philippe), 125-126.

Desponts (Isabelle), 116-118.

Dollehing (Philippe), 137-138.

France, prince,
voir : Joachim.

Gand (Hugo II, châtelain de), 143-145.

Gavre (Guillaume de), Cambron-Casteau, 132-133.

Gavre (Guillaume de) (?), Mons, 192-195.

Gavre (Jean de),
voir : Gavre (Guillaume de) (?), Mons.

Gericus. 153-154.

Gheerijs (Adam). 242-243.

Ghistelles (Marguerite de), 141-113.

Ghistelles (Marguerite de),

Gilles de Chin,
voir : Chin.

Glymes (Jacqueline de), 113-115.

Guillaume de Perwez,
voir : Perwez.

Halewyn (Guillaume van), 119-120.

Heemstede (Hedwige van), 224-226.

Henri Ier, duc de Brabant, 169-174.

Henri III, duc de Brabant, 178-186.

Hierges (Mélisinde de), 200-202.

Houffalize (Thiery d'), 154-155.

Hugo II, châtelain de Gand,
voir : Gand.

Jacoris (Colars). 203-204.

Jean, évêque de Liège, 164-166.

Joachim, prince de France, 149-150.

Kastangnes (Jacques), 238-240.

Ketels, 145-147.

Lahamaide (Marie de). 214-215.

Laurin (Jérôme), 246-247.

Lauweryns (Jérôme),
voir : Laurin (Jérôme).

Laye (Louise de), 251-252.

Lefevre (Roland), 224-226.

Lichtervelde (Jacques de), 159-163.

Lichtervelde (Jeanne de), 147-148.

Lichtervelde (Louis de), 156-159.

Lievin (saint), 221-223.
Ligne (Jean de), 167-168.
Luxembourg (Jeanne de), Antoing, 108-110.
Luxembourg (Jeanne de), Oisquercq, 205-206.
Marie, duchesse de Brabant, 174-177.
Mathilde, duchesse de Brabant, 174-177.
Meldert (Libert de), 187-189.
Melisinde de Hierges,
voir : Hierges.
Melun (Jean de), 108-110.
Meriadec (Henry de), 248-249.
Mourkercke (Cécile de), 196-198.
Mouton (chevalier), 240-241.
Munte (Egide de), 145-147.
Ognies (Catherine d'), 216-218.
Ongnies (Antoine d'), 111-112.
Perwez (Guillaume, sire de), 227-231.
Rodes (seigneur de), 210-211.
Rotselaer (Jean de), 244-245.
Scatille (Matheus van), 123-124.
Suweels (Elisabeth), 101-103.
Suweels (Jean), 103-105.
Suweels (Pierre), 103-105.
Thienes (Jacques de), 216-218.
Thiery d'Houffalize,
voir : Houffalize.
Tollenaere (Béatrice), 156-159.
Triest (Gérard), 219-220.
Ville (Gérard de), 214-215.
Walcourt (Jean de), 99-101.
Wavrin (N. de),
voir : Bierlo (Jeanne de) (?), Mons.
Wenceslas, duc de Brabant et de Bohême, 207-209.
Witthem (Henri II de), 113-115.
Witthem (Henri III de), 116-118.

GISANTS NON IDENTIFIÉS

Cambron-Casteau, ancienne abbatiale, 1er enfeu, 128-129.
Cambron-Casteau, ancienne abbatiale, 3me enfeu, 129-130.
Cambron-Casteau, ancienne abbatiale, 4me enfeu, 130-131.
Cambron-Casteau, ancienne abbatiale, 5me enfeu, 131-132.
Forest, église Saint-Denis, 139-140.
Horion-Hozemont, église Saint-Sauveur, 151-152.
Pecq, église Saint-Martin, 211-212.
Pommereul, église Notre-Dame, 213-214.
Tournai, église Saint-Nicolas, 237.
Ypres, cathédrale Saint-Martin, cloître, 250.

TABLE DES MATIÈRES

Abréviations 91
Bibliographie 93
Avant-Propos 94
Anderlecht, collégiale des Saints-Pierre-et-Guidon : Jean de Walcourt 99
Anderlecht, collégiale des Saints-Pierre-et-Guidon : Jean de Catthem et Elisabeth Suweels 101
Anderlecht, collégiale des Saints-Pierre-et-Guidon : Jean Suweels et Pierre Suweels . 103
Antoing, chapelle castrale : Béatrice de Biausart et son fils Guillaume 106
Antoing, chapelle castrale : Jean de Melun, Jeanne de Luxembourg et Jeanne d'Abbeville 108
Anvers, Musée d'archéologie à la Vleeshuis : Antoine d'Ongnies 111
Beersel, église Saint-Lambert : Henri II de Witthem et Jacqueline de Glymes . . . 113
Beersel, église Saint-Lambert : Henri III de Witthem et Isabelle Desponts 116
Bruges, cathédrale Saint-Sauveur : Guillaume van Halewijn 119
Bruges, église de Jérusalem : Anselme Adornes et Marguerite van der Banck . . . 120
Bruges, Musée Gruthuuse : Matheus van Scatille et Barbara Baves 123
Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire : Philippe Dales 125
Cambron-Casteau, ancienne abbaye 127
Cambron-Casteau, ancienne abbaye, 1er enfeu, chevalier et dame non identifiés . . . 128
Cambron-Casteau, ancienne abbaye, 3e enfeu, chevalier non identifié 129
Cambron-Casteau, ancienne abbaye, 4e enfeu, dame non identifiée 130
Cambron-Casteau, ancienne abbaye, 5e enfeu, chevalier non identifié 131
Cambron-Casteau, ancienne abbaye : Guillaume de Gavre et Jeanne de Bierlo . . . 132
Dadizele, basilique Notre-Dame : Jean de Dadizeele et Catherine van der Beurse . . 134
Dinant, collégiale Notre-Dame : Gérard Blamostier 136
Estaimbourg, église des Saints-Denis-et-Ghislain : Philippe d'Ollehing 137
Forest, église Saint-Denis : clerc non identifié 139
Gand, cathédrale Saint-Bavon : Marguerite de Ghistelles 141
Gand, Musée de la Bylocke : Hugo II, châtelain de Gand 143
Gand, Musée de l'abbaye Saint-Bavon : de Munte et Ketels 145
Gand, Musée de l'abbaye Saint-Bavon : Jean de Clèves et Jeanne de Lichtervelde . . 147
Hal, basilique Saint-Martin : Joachim de France 149
Horion-Hozemont, église Saint-Sauveur : prélat non identifié 151
Houffalize, église Sainte-Catherine : Gericus 153
Houffalize, église Sainte-Catherine : Thiery d'Houffalize 154
Koolskamp, église Saint-Martin : Louis de Lichtervelde et Béatrice Tollenaere . . . 156
Koolskamp, église Saint-Martin : Jacques de Lichtervelde 159
Liège, Musée de la Cathédrale : évêque Jean 164
Ligne, église Notre-Dame-de-la-Visitation : Jean de Ligne et Euxtasse de Barbançon . 167
Louvain, collégiale Saint-Pierre : Henri Ier, duc de Brabant 169

Louvain, collégiale Saint-Pierre : Mathilde et Marie, duchesses de Brabant 174
Louvain, église Notre-Dame-aux-Dominicains : Henri III, duc de Brabant et Alix de Bourgogne 178
Meldert, église Sainte-Ermelinde : Libert de Meldert 187
Mons, chapelle Saint-Calixte : Gilles de Chin 190
Mons, chapelle Saint-Calixte : Guillaume de Gavre ? 192
Mons, chapelle Saint-Calixte : Jeanne de Bierlo ? 192
Mouscron, église Saint-Barthélemy : Othon de la Barre et Cécile de Mourkercke . . 196
Mouscron, église Saint-Barthélemy : Cornille de la Barre 198
Namèche, église Notre-Dame : Mélisinde de Hierges 200
Namur, hospice Saint-Gilles : Colard Jacoris 203
Oisquercq, église Saint-Martin : Englebert d'Ailly et Jeanne de Luxembourg . . . 205
Orval, Musée lapidaire : Wenceslas, duc de Brabant et de Bohême 207
Pecq, église Saint-Martin : seigneur de Rodes 210
Pecq, église Saint-Martin : seigneur non identifié 211
Pommerœul, église Notre-Dame : gisants non identifiés 213
Pommerœul, église Notre-Dame : Gérard de Ville et Marie de Lahamaide 214
Rumbeke, église Saints-Pierre-et-Paul : Jacques de Thienes et Catherine d'Ognies . . 216
Saint-Nicolas-Waes, Musée archéologique : Gérard Triest 219
Sint-Lievens-Houtem, église Saint-Liévin : saint Liévin 221
Tamise, église Notre-Dame : Roland Lefèvre et Hedwige van Heemstede 221
Tilly, ancienne abbaye de Villers-la-Ville : Guillaume, sire de Perwez 227
Tilly, ancienne abbaye de Villers-la-Ville : Gobert d'Aspremont 231
Tournai, église Saint-Nicolas : gisants non identifiés 237
Tournai, église Saint-Quentin : Jacques Kastangnes 238
Tournai, Musée archéologique : chevalier Mouton 240
Vilvorde, église Notre-Dame : Adam Gheerijs 242
Vorselaar, église Saint-Pierre : Jean de Rotselaer 244
Watervliet, église Notre-Dame : Jérôme Laurin 246
Wervicq, église Saint-Médard : Henry de Meriadec et Jeanne de Croix 248
Ypres, cathédrale Saint-Martin : ecclésiastique non identifié 250
Ypres, cathédrale Saint-Martin : Louise de Lave 251
Table onomastique des gisants 253
Table des matières 255

ROBERT BRANNER

ST. LEONARDUS AT ZOUTLEEUW AND THE RHEIN VALLEY IN THE EARLY THIRTEENTH CENTURY

The thirteenth-century church of St. Leonardus at Zoutleeuw, in Brabant, provides an interesting example of two distinct influences at work in one and the same building. One of these, as one might expect from the place and the date alone, was French. But the other, quite surprisingly, was Italian and indicates that the old and traditional link between Italy and the Lowlands was still alive as late as the second quarter of the thirteenth century. The presence of Italian forms at Zoutleeuw and at certain sites in Germany in turn casts light on the socalled transition from the Romanesque to the Gothic styles in the Rhein Valley *grosso modo*.

Some years ago, Professor R.M. Lemaire published a careful study of the church of St. Leonardus, and therefore only the briefest summary

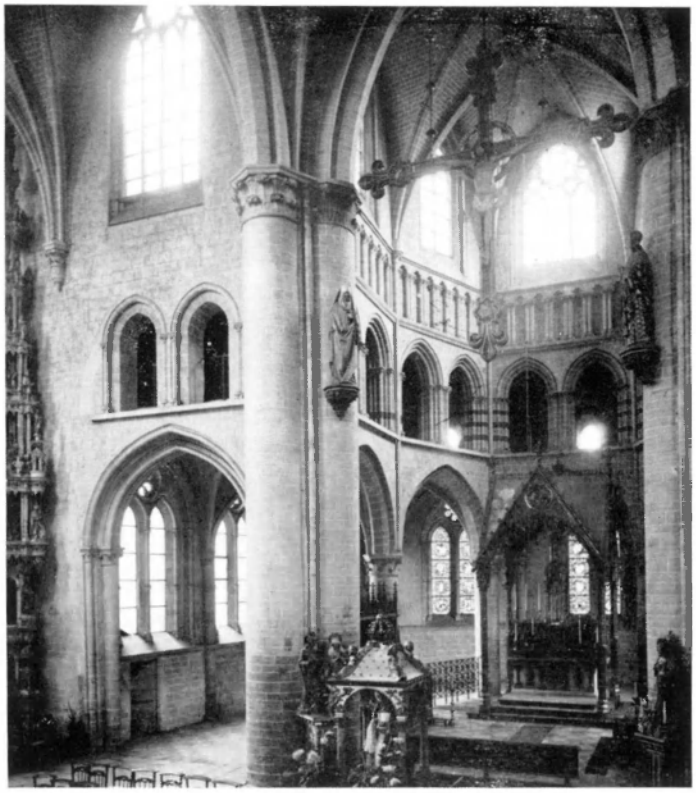


Fig. 1. — Zoutleeuw, St. Leonardus, choir. *(A. C. L., Brussels)*

of the monument need be made here (1). Located near the center of Zoutleeuw, the church had been a chapel until 1231, when the parish was transferred to it. The eastern end of the present building must have been undertaken almost at once, but it was not until 1293 that another campaign of construction was organized to complete the transept and erect the nave. The clearstory of the choir may have been built or only altered at that time, but much of the evidence has been lost through the extensive renovations of the later nineteenth century. The choir, alone, is of interest here.

The French elements at Zoutleeuw are principally to be found in the elevation of four stories (Fig. 1). Similar elevations were known at the same date on the extreme periphery of the Gothic homeland, for example at Limburg an der Lahn (ded. 1235) and Mouzon (about 1231). Zoutleeuw also reveals a close relationship with the Cathedrals of Cambrai and Noyon, as well as with St.-Nicolas at Gent, all of which seem to have had some bays with twin openings in the tribunes, as I have pointed out elsewhere (2). The appearance of the same design at Magdeburg places Zoutleeuw clearly and incontrovertibly on an axis running from northeastern France to Saxony, almost in a line with one of the major trade routes of the Middle Ages.

But in a way Zoutleeuw is anti-Gothic and anti-French. The tribunes were originally unvaulted, and neither triforium nor clearstory has a wall-passage (3). There is also some question as to whether the original design called for a vault over the choir, or whether, as in the small churches at Tournai, Gent and Doullens, it was to be roofed in wood. Local tradition explains some of these features, and St. Leonardus is in many ways a self-consciously regional building. The original structure, for example, was probably very close to that of the nave of Soignies; even the nave of Tournai and the choir of St. Donaas at Bruges had wall-passages, the one in the clearstory and the other in the triforium. The striped masonry in the tribune piers at St. Leonardus was used at nearby St. Truiden, among many other places (4); the ribs in the ambulatory vaults are not French but derive from Cologne and Westfalia, as their rings prove, and

(1) R.M. Lemaire, Les origines du style gothique en Brabant, II. La formation du style gothique Brabançon, 1. Les églises de l'ancien quartier de Louvain, Antwerp, 1949, 198-214.

(2) R. Branner, The Transept of Cambrai Cathedral, to appear in the *Gedenkschrift Ernst Gall*. Fr. Graff Wolff Metternich (Die Anfange der Gotik in Brabant und die Baukunst des 12. bis 15. Jahrhunderts am Niederrhein, *Annalen, Historisches Verein für den Niederrhein*, 151-152, 1952, 347-350) sees French Cathedral Gothic moving to Germany via Brabant and thinks Zoutleeuw was based upon Limburg.

(3) Lemaire, 203. The opening between transept and chevet, at clearstory level, does not necessarily indicate there was a double wall planned there: similar openings can be seen at Basel (K. Stehlin, Die Baugeschichte des Basler Munsters, Basel, 1895, 20-21 and figs. 14-15) and at Lissewege, on the west faces of the transepts, which were undoubtedly intended to give access to the roofs of the nave aisles.

(4) V. Mortet-P. Deschamps, Recueil de textes, Paris, 1929, 12.

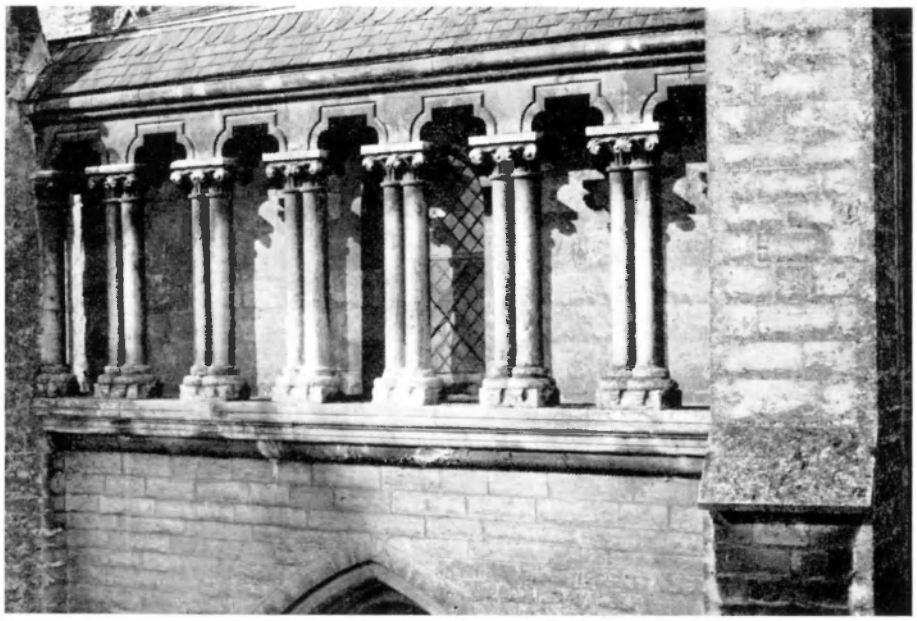


FIG. 2. — Zoutleeuw, St. Leonardus, chevet tribune.
(A. C. L., Brussels)

the trefoil arch with a rectangular central section came to Zoutleeuw from Flanders (5).

The Italian element at St. Leonardus, however, is much more striking. It consists of a wall-passage that runs like a loggia around the exterior of the tribunes (Fig. 2). Such a loggia must not be confused with the dwarf-gallery of the Rhein, which, as Ernst Gall pointed out (6), is located in the wall *above* the windows; at Zoutleeuw the windows are in the rear wall of the passage itself, in the Italian manner (7). Nor must it be con-

(5) L. DEVLIEGHER, De Opkomst van de kerkelijke Gotische bouwkunst in West-Vlaanderen gedurende de XIIIde eeuw, pt. 2, *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen*, 7, 1956, 7-121, esp. 33.

(6) E. GALL, Sankt Georg in Limburg an der Lahn und die nordfranzösische Frühgotik, *Festschrift für A. Goldschmidt*, Leipzig, 1925, 7-24, esp. 16. See also G. KAHL, Die Zwerggalerie *(Beiträge zur Kunstgeschichte und Archaologie*, 3, Würzburg, 1939) for a general survey of the subject in Romanesque architecture; the author unfortunately does not distinguish between the passage with blind rear walls, and the one with windows. The latter, only, is under consideration here.

(7) The passages at Speyer Cathedral, both in the nave, transepts and apse, and in the east crossing tower, also open into windows, but they seem to have been an early and isolated Italian loan, undoubtedly from Como. The most recent dating of these parts at Speyer is 1097 before 1106 (H. CHRIST, Das Mittelschiff des Domes zu Speyer. Das Werk Kaiser Heinrichs IV. und seines Hofkaplans Otto, *900 Jahre Speyerer Dom*, Speyer, 1961, 110-122; cf. H.E. KUBACH, Zur Baugeschichte des Domes, *ibid.*, 71-109; *id.*, La tour de croisée de la cathédrale de Spire, *Cahiers techniques de l'art*, 4, 1962, 27-33) and San Giacomo at Como about 1095 (M.C. MAGNI, Architettura romanica comasca, Milan, 1960, 95-100). The latter, moreover, had a distinct local following, whereas on the Rhein, the loggia generally was dissociated from the windows after Speyer (except for the eastern lantern at Worms, before 1181). G. URBAN, Der Vierungsturm, Frankfurt, 1953, has not been available to me. See Kautzsch in note 13 for other late eleventh-century Italianisms at Speyer; foreign artisans are specifically mentioned as being at Speyer in the *Vita Ottonis* (Christ, 115).

fused with the French "double wall," which, as Jean Bony has noted (8), was a method of strengthening the structure and which ultimately came to replace the tribune altogether. The Zoutleeuw design stems directly from the first plan for the nave of Piacenza Cathedral (1122-c. 1150) (9), where a similar passage was placed in the exterior wall of the tribune.

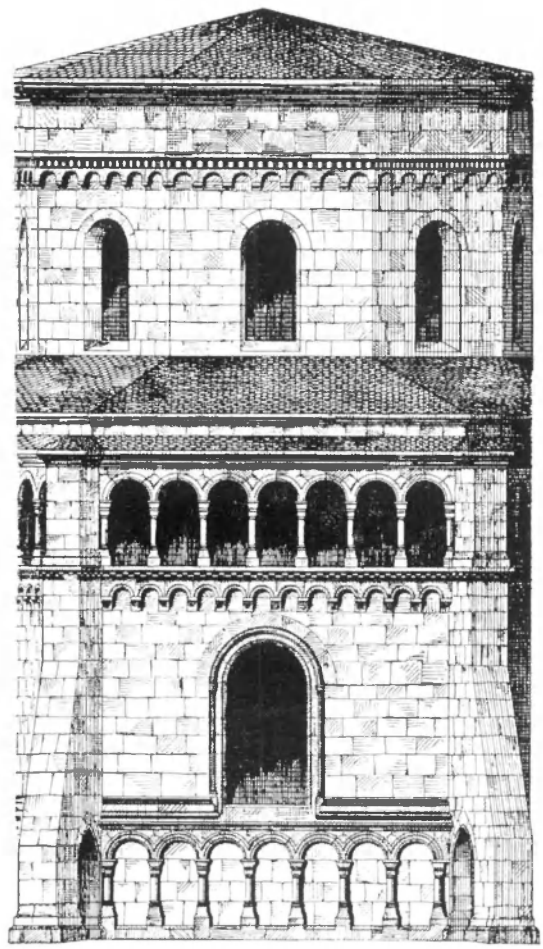


FIG. 3. — Basel, Munster, chevet exterior as reconstituted by Stehlin.

(8) J. BONY, La technique normande du mur-épais à l'époque romane, *Bulletin monumental*, 98, 1939, 133-188.

(9) A.M. ROMANINI, Die Kathedrale von Piacenza, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 17, 1954, 129-162, esp. figs. 8-9.

This was repeated at nearby Fidenza (Borgo San Donnino) (c. 1180) ([10]) and then at Basel (1186 ff.) ([11]) (Fig. 3). A still closer example in place and time was St. John's at Worms, probably built about 1220-1250 ([12]) (Fig. 4). There the "tribune" was low and dark, but that was undoubtedly not its original form. The peaked roof and the windows, although they resembled the arrangement of a Gothic glazed triforium, probably were first intended to be united under a single lean-to roof, just as at Basel. Lastly, it must be noted that a related design occurs at Limburg (Fig. 5). There the passage has always been considered a dwarf-gallery since it is

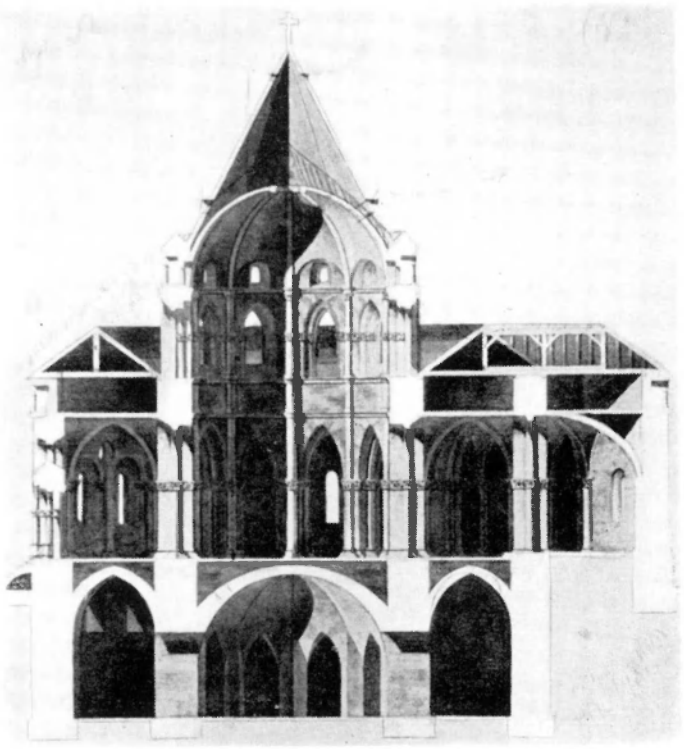


FIG. 4. — Worms, St. John, section.

(10) R. WAGNER-RIEGLER, Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, I (*Publikationen des Österreiches Kulturinstituts in Rom, Abt. Hist. St.* I, *Abh.* 2.1), Graz-Köln, 1956, 135 and pl. XXIV. See also E. KLUCKHOHN, Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 16, 1955, 1-120, esp. 73. I am indebted to Dr. W. Sauerländer for this reference. Kluckhohn adds Lucca, Bari and Bitonto to the list of Italian examples, but does not examine them. For Bari, see R. KRAUTHEIMER, San Nicola in Bari und die Apulische Architektur des 12. Jahrhunderts, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n. F. 9, 1934, 5-42, esp. 36-40.

(11) STEHLIN, 55-56 and 52-53; H. REINHARDT, Die spätromanische Bauperiode des Basler Munsters, Basel, 1926, 47.

(12) E. KRANZBÜHLER, Verschwundene Wormser Bauten, Worms, 1905, 16-33; cf. H. BIEHN, Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Zentralbaues bis zum Jahre 1500, Worms, 1933, 55-59.

located above the tribune windows. But it is also at the level of the triforium, of which it is like a duplication on the exterior of the monument, and in this sense it may be thought of as a cross between the dwarf-gallery and the Piacenza-Zoutleeuw pattern. It is almost as if each decade carried the design from the Po River Valley a few miles further to the north!

There is nothing unusual about this exchange between south and north, except perhaps its late date. The connection itself was of long standing and was particularly active in the late eleventh and twelfth centuries. For example, Goldschmidt noted Italian influences in Saxony and Kautzsch discovered similar ones at Mainz and Speyer (15). Gall found Italianisms at Utrecht, and Verdier uncovered more, in the form



FIG. 5. – Limburg an der Lahn, Dom.

(Foto Marburg)

(15) A. GOLDSCHMIDT, Die Bauornamentik in Sachsen im 12. Jahrhundert, *Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, 3, 1910, 299-314; R. KAUTZSCH, Oberitalien und der Mittelrhein in 12. Jahrhundert, *Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma* (1912), Rome, 1922, 125-130; *id.*, Der Dom zu Speyer, *Städeljahrbuch*, 1, 1921, 75-108. See also Kluckhohn, 1955 (1943).

of "transepts de nef," at both Utrecht and Maastricht (14). According to Rolland, Italian designs were sometimes clearly understood by contemporaries to be foreign: the phase, "scema longobardino," was used to refer to what is now called the *gebündenes System* at Rolduc, and there are records of Italian masters called to the north, like the Comasco who went to Regensburg in 1138/9 (15). The list is of course much longer and includes both details and *partis*, as if to indicate that, in modern parlance, architects as well as masons made the trip from south to north.

The connection did not remain active into the fourteenth century; at least it has not been traced so far. But around 1200 it was by no means as yet a thing of the past. The Italianate Galluspforte at Basel is an excellent case in point, as Reinhardt has shown (16), and both Worms and Limburg provide us with additional examples.

The rotunda at Worms was in many respects like a twelfth-century Italian baptistery with an added ambulatory. This is particularly noticeable from the vault. An Italian origin for the St. John's vault seems certain in view of the lunettes in the topmost story, each of which has a window giving into an exterior loggia. This design is distinct from the one without lunettes, in which each web descends to a real or imaginary springing line, even though windows may be present, as in the eastern towers of Speyer and Worms Cathedrals (and Sant' Ambrogio at Milan, c. 1200). The design of St. John's at Worms is particularly close to the towers at Piacenza (c. 1202-15/before 1235) and Vercelli (1219-122.4) and to the baptistery at Parma (1196 ff.) (17). Similar but cruder forms are found in the west tower at Mainz Cathedral (1200-1239).

At Limburg it is the exterior clearstory passage that may turn out to be of Italian inspiration. It cannot simply be called the transformation of a French Gothic passage into the heavier, less articulate forms used by the Second Limburg Master, as has usually been the case (18). At first glance the triplet would indeed seem to be related to the transept at Cambrai and the choir at Lyon, where somewhat similar forms occur in combination with an exterior passage, and which were the sources for

(14) E. Gall, Die Marienkirche in Utrecht und Klosterneuburg, *Jahrbuch fur Kunstwissenschaft*, 1, 1923, 34-41; P. Verdier, Les transepts de nef, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 64, 1952, 170-213; cf. also P. Rolland, Les influences italiques dans l'architecture romane de la Belgique, *Italia e Belgio*, 4, 1950, 205-231.

(15) P. Rolland, Scemate longobardino, *Cahiers techniques de l'art*, 3, 1954, 21-38; the Regensburg document is cited by Goldschmidt, 312.

(16) Reinhardt, 16.

(17) Romanini, fig. 16; Wagner-Rieger, figs. 24 and 27.

(18) The first Gothic exterior clearstory passage, in the transept of Noyon, is clearly Rhenish in derivation (C. Seymour, Jr., Notre Dame of Noyon, New Haven, 1939, 128-129), and in fact all the twelfth-century Gothic clearstory loggie were to be found in nearby eastern and northeastern France. A reverse movement in the thirteenth century, from France to the Rhein, is by no means the only or necessary interpretation of Limburg.

the later Flemish series of this type (Ypres, Oudenaarde and so on) ([19]). At Limburg, however, all the arches have the same height and the triplet rhythm is not maintained throughout, odd bays being only wide enough to admit a doublet. If the forms seem heavy, it is probably because there was a strong desire for voids, even greater than at Lyon : the Limburg Master was obsessed by deep, cavernous spaces and he introduced them wherever he could, inside the monument as well as out. This is a far cry from the light, skeletal passages at Cambrai and Noyon, or even Ypres, but it is in keeping with the vast loggie of the Italians, particularly San Giacomo and San Fedele at Como (Fig. 6). Moreover in the French and Flemish series the number of loggia openings and of windows is always the same, but at Limburg there is *only one window per bay*, as in the Italian type ([20]). Thus despite its different aspect, the clearstory passage

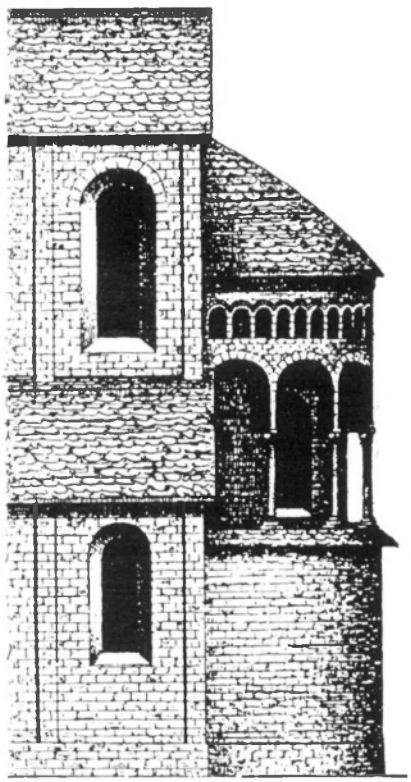


FIG. 6. — Como, San Giacomo, apse.

(19) GALL, Limburg, 16-17; J. BONY, The Resistance to Chartres in early thirteenth-century architecture, *Journal, British Archaeological Association*, s. 3, 20-21, 1957-1958, 35-52. See also DEVLIEGHER, 1956, *passim*.

(20) A triplet screen on a loggia with a single window behind can be found in the transepts of Lausanne and Geneva, and in their Parisian derivatives such as Ferrières-en-Brie (see BONY, Resistance, *passim*), but in these examples the loggia is turned inward, toward the interior of the monument.

at Limburg undoubtedly ought to be considered a variant of the tribune loggia at Zoutleeuw, one perhaps only contaminated by other models. Finally, the presence of two stories of passages in the transept façades, as well as their compartmentalized quality, also suggests Italian prototypes, as does the lintel covering the dwarf gallery of the chevet ([21]).

There is a certain distinction to be drawn between the Zoutleeuw tribune passage and the Limburg clearstory one, however. St. Leonardus stands at the end of a continuous, living line studded with examples reaching back to the early twelfth century, whereas between Limburg and its probable source at Como, more than a century earlier, all the intermediaries seem to have vanished. The Second Limburg Master may simply have revived a form he knew and liked, something like the French masters of the 1160's, who turned to much older English Romanesque monuments for inspiration. The architect of St. Walburga at Veurne in Flanders may have done the same thing when he designed an elevation with proportions strikingly like those of Parma Cathedral ([22]). The Limburg Master may, on the other hand, have been led by the sort of thing that was taking place at Basel, Worms and Zoutleeuw, to employ another form of the same general type.

A final point remains to be mentioned, concerning the so-called transition from Romanesque to Gothic in the Lowlands and Germany, which Panofsky has recently suggested should be understood as "a superimposition of the French Gothic style upon the indigenous Romanesque" ([23]). The Rhein Valley and the Lowlands were already in possession of some of the "French" elements before the movement began. At Zoutleeuw, the plan of the ambulatory, with twice as many bays on the periphery as in the hemicycle and with alternating three and fourpart vaults, derived directly from local Carolingian rotundae, of which there was virtually a regular series reaching from Aachen through Nijmegen, Wimpfen and the transept tribunes at Tournai ([24]). There is therefore no need to see the influence of the alternating vaults from the ambulatory at Le Mans (1217 ff.), even though a Gothic workshop, perhaps from Normandy,

(21) BRANNER, Gothic Architecture, 1160-1180, and its Romanesque Sources, *Studies in Western Art*, 1, Princeton, 1963, 92-104, esp. 96. The rectangular turrets of the Limburg transept look English and may have been transmitted via such a monument as St. Donaas at Bruges, which was also much older: see Br. FIRMIN, *De Romaansche Kerkelijke Bouwkunst in West-Vlaanderen*, Gent, 1940, fig. p. 34.

(22) See S. LEURS, Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, 1, Antwerp, n.d., fig. 85, and P. FRANKL, Die Baukunst des Mittelalters, Berlin, 1918, fig. 252. The alternative source, St. Pierre at Bar-sur-Aube, has neither a passage nor a gallery in the central story, but merely a blind arcade on solid masonry.

(23) E. PANOFSKY, comment on the Early Gothic section of the XX International Congress of the History of Art (*Studies in Western Art*, 1, 81; the phrasing is Bony's).

(24) The transept of San Fedele at Como undoubtedly stands for a northern design of c. 1090. See also L. GRODECKI, L'architecture ottonienne, Paris, 1958, 165-176.

went to work only a very few years later at Tongeren (1240) ([25]) and then at Liège ([26]). A similar parallel of Gothic and pre-Gothic forms can be made between the interior wall-passages of northeastern France and of Cologne, for while both may have been Anglo-Norman in origin, there seems to have been no real connection from one to the other in the twelfth century ([27]). The same can be said of such details as color contrasts in the masonry — the placing of shafts of dark stone against light cores — which characterized both the Scheldt Valley (and Canterbury) and the region around Cologne in the later twelfth century ([28]). And the exterior clearstory passage at Limburg may, as I have suggested, have been of Italian rather than French origin. Such elements, far from making ideas from France more acceptable, seem only to have created a resistance that delayed the geographic diffusion of Gothic along the Rhein, creating an artistic frontier anchored at one end in Italy and at the other in Brabant. Moreover the early presence of these elements on the Rhein meant that the "edge" of newness had already worn off before the arrival of Gothic, and it is therefore to be expected that the foreign devices and designs would, for a time, at least, fail to stimulate new and creative ideas. Panofsky's "indigenous Romanesque" must also be understood, not as being a monolithic, homogeneous style, but as one having various components, of which one, still active and strong in the early thirteenth century, was unquestionably Italian. The architect of Zoutleeuw could, in fact, scarcely have rendered a greater service to modern historians than to embody an Italian element in his design, for he thereby bore witness to the vitality of this distant connection.

(25) E. Gall, Die Liebfrauenkirche in Tongeren : eine normännische Kirche an der Maas, *Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, 13, 1920, 220-224.

(26) J. Lejeune, Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale, Liège, 1956, 44 ff., esp. fig. 24.

(27) E. Gall, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, I, Die niederrheinische Apsidengliederungen nach normännischen Vorbilder, Berlin, 1915. See also W. Meyer-Barkhausen, Das grosse Jahrhundert Kölnischer Baukunst, Cologne, 1952.

(28) J. Bony, French influences on the Origin of English Gothic Architecture, *Journal, Warburg and Courtauld Institutes*, 12, 1949, 1-15.

PIERRE HÉLIOT

LES TRIFORIUMS-GRILLES DES ANCIENS PAYS-BAS

Quoique son succès ait beaucoup varié d'une région à l'autre, le triforium constitue l'un des éléments caractéristiques des architectures romane et gothique. Certains pays l'ont boudé, sans néanmoins le proscrire absolument. D'autres en firent un usage constant. Pourtant il offrit assez vite plusieurs variantes susceptibles de séduire les constructeurs et de se plier à de nouvelles transformations, comme l'événement le prouva. Je n'envisage pas de retracer ici son évolution, fût-elle réduite à ses lignes-maîtresses, mais seulement d'examiner les fluctuations d'une de ces variantes à la fin du Moyen Age. Il s'agit en l'occurrence d'un thème propre au triforium complet, c'est-à-dire associant l'arcature à un couloir mural intercalé entre les grandes arcades et les fenêtres hautes. En d'autres termes, le passage s'ouvre à travers un rideau d'arcades sur le vaisseau central et, le cas échéant, sur les bras de transept. Réalisée pour la première fois en Angleterre dès la fin du XIe siècle, la formule passa ensuite sur le continent et obtint une rare popularité chez les premiers maîtres d'œuvres gothiques. D'abord réservée aux croisillons en vertu de sa mission primitive, qui consistait à relier les tribunes du chœur à celles de la nef, elle s'étendit durant les années 1160-1180 au chœur et à la nef eux-mêmes, pour des motifs qui découlaient beaucoup plus des effets à produire que de considérations utilitaires. Je suis, je l'avoue, très sceptique sur la valeur pratique de ces organes difficiles d'accès et bien trop étroits pour se prêter, tant à la circulation qu'au travail sédentaire (1).

L'initiative de cette extension revint peut-être au maître qui commença la cathédrale de Laon vers 1160. L'artiste déploya autour du sanctuaire de l'édifice une arcature, dont les piles recevant la retombée des grandes voûtes interrompt périodiquement le cours. Les arcades y sont toutes égales en dimensions et semblables entre elles. Groupées à raison de trois dans chaque travée, elles superposent des arceaux en plein-cintre à une file de colonnettes. Le canevas se modernisa progressivement, épousant l'évolution générale du style. Les arcades se firent plus hautes, plus étroites et donc plus nombreuses par suite de leur brisure à la clé, de l'allongement et de l'amincissement des colonnettes. Ce schéma se diffusa tel quel sur un territoire fort étendu. Immédiatement adopté dans la région, il régna longtemps sur les provinces frontalières au nord-est du royaume capétien, de la Flandre à la Bourgogne : c'est-à-dire sur une

(1) Cf. P. Héliot, *Du carolingien au gothique : l'évolution de la plastique murale dans l'archit. religieuse du N. O. de l'Europe, IXe-XIIIe s.*, dans les *Mém. présentés... à l'Acad. des inscriptions et belles-lettres* (à paraître).

bonne partie de la zone que parcourait la masse des négociants fréquentant les foires de Champagne. Propagé jusqu'outre Manche et jusqu'aux contrées riveraines du Rhône moyen, il se perpétuait encore en plein XVe siècle, malgré la sévère concurrence que lui faisait un autre type : celui-là d'origine normande, popularisé dans l'architecture gothique par les cathédrales de Sens et d'Amiens.

En Flandre où le gothique devait tant à celui de l'Artois, de la Picardie, du Laonnais, du Soissonnais et du Rémois, on adopta le type de Laon, tantôt reproduit exactement sauf différences secondaires engendrées par l'évolution du style, tantôt légèrement alourdi par la substitution de pilettes aux colonnettes sous l'inspiration des croisillons de la cathédrale tournaisienne. Les spécimens des deux manières, étroitement apparentés par les effets produits, se multiplièrent tout au long du XIIIe siècle : à Sainte-Walburge de Furnes, Saint-Martin d'Ypres, Notre-Dame de Courtrai, Notre-Dame de Pamele à Audenarde, à Saint-Nicolas de Gand à l'église de Lisseweghe, à Notre-Dame de Bruges et Saint-Bavon d'Aardenburg (2). Les contrées limitrophes de la frontière méridionale du grand comté scaldien avaient déjà donné l'exemple en recueillant la formule laonnaise sur les deux collégiales de Valenciennes et Saint-Omer, en attendant Saint-Jacques de Tournai. Quoique situé en terre d'Empire, le reste des Pays-Bas méridionaux emboîta le pas çà et là, au profit de Notre-Dame à Tongres, de Saint-Paul à Liège et de Notre-Dame à Dinant.

Les deux courants issus de Laon et de Tournai allaient bientôt confluer à la faveur du resserrement des arcades et de l'amincissement de leurs supports. La chose se fit à la fin du XIIIe siècle sur le chœur des deux grandes églises paroissiales de Bruges : Saint-Sauveur et Notre-Dame. On adopta dans ces édifices un type de triforium conforme aux habitudes régionales, mais visiblement touché par le gothique rayonnant de France. L'arcature juxtapose d'étroites lancettes, dont les arceaux brisés à la clé emboîtent un trilobe et sont assis sur de grêles pilettes, dessinant un quatrefeuille en plan. Des motifs sculptés meublent les écoinçons pleins. Les divisions, au nombre de six dans les travées droites, ne correspondent guère à celles des fenêtres hautes où l'on n'en compte pas plus de quatre. Quant aux trilobes, c'est encore un héritage du gothique français, acclimaté sur les triforiums flamands depuis plusieurs dizaines d'années déjà (3). On fit un petit pas de plus en construisant vers 1300 les croisillons de Saint-Rombaud de Malines. Ici l'on respecta

(2) Voir L. Devliegher, *De opkomst van de kerkelijke gotische bouwkunst in West-Vlaanderen gedurende de XIIIe eeuw*, dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, VII (1956), 67-72.

(3) Ibid., 1re partie (dans le *Bull.* cit., V, 1954), 199-200 et 210-211 ; 2e partie (dans le *Bull.* cit., VII, 1956), 56, 70 et 71.

le canevas brugeois, mais, en amaigrissant davantage les supports, l'on imposa à l'ensemble une sécheresse qui devait se maintenir dans la suite (4), notamment sur les copies de Malines dispersées à travers les Pays-Bas : à la Nouvelle Eglise de Delft par exemple.

Ces initiatives devaient engendrer presque simultanément deux schémas diffèrent beaucoup plus dans leurs effets que dans leur essence, car l'un et l'autre inscrivaient une armature rigide dans un panneau rectangulaire, étroitement cerné par les colonnes verticales recevant les grandes voûtes et par les cordons horizontaux délimitant les étages. A ce cadre aux lignes droites et par conséquent dénué lui-même de toute fantaisie, voire de toute souplesse, s'adapta une composition devenue simplement linéaire et détachant en clair une figure sur l'arrière-plan sombre du couloir mural. Pratiquement abolie, la plastique se réduisit à des moulures filiformes et presque invisibles pour le spectateur placé au rez-de-chaussée. Les écoinçons eux-mêmes disparurent ou perdirent toute consistance en s'ajourant. Il ne resta plus qu'une géométrie au terme de cette épuration graduelle. Il suffit dès lors à l'ouvrier de transposer sur la pierre, sans se soucier de lui donner du relief, un dessin tracé sur le parchemin à la règle et au compas.

A vrai dire la région colonaise et la Champagne avaient largement devancé les Pays-Bas dans cette voie. Ainsi du maître Walter qui, selon toute apparence, dressa les plans de l'abbatiale d'Altenberg. Cet édifice, sis aux environs de Cologne, vit le jour en 1255 ; on en acheva le chœur vers 1287, le transept vers 1300 et la nef au siècle suivant, sans doute pour la consécration de 1379. Conçu d'après les données propres à une famille d'églises cisterciennes inaugurées à Longpont en Soissonnais, il ressortit néanmoins à un style plus avancé et trahit la profonde influence de la fameuse cathédrale du diocèse, commencée quelques années plus tôt. Altenberg est une œuvre belle, quoique froide et sèche. Ses caractères dominants s'appliquent particulièrement au triforium, dont le dessin initial fut scrupuleusement respecté jusqu'au bout. Dans chaque travée s'alignent quatre divisions correspondant précisément à celles des fenêtres hautes : chacune encadrée par deux montants verticaux, réunis à leur sommet par un trilobe (5). On réédita presque sans changements cette formule sur le chœur de la cathédrale d'Utrecht, étroitement rattachée

(4) St. Leurs, dans R. Lemaire, D. Roggen et St. Leurs, *Bij het ontstaan der brabantsche hooggotiek*, dans les *Verhandelingen van de Konink. vlaamse Acad... van België*, kl. der schoone kunsten, t. VI, fasc. III (1944), 50.

(5) E. Gall, *Dome und Klosterkirchen am Rhein* (Munich, 1956), 122 ss. ; P. Héliot, *Le chœur gothique de l'abbatiale d'Ourscamp et le groupe de Longpont dans l'archit. cistercienne*, dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France* (1957), 156 ss. ; M. Geimer, *Der Kölner Domchor und die rheinische Hochgotik* (Bonn, 1937), 97 ss.

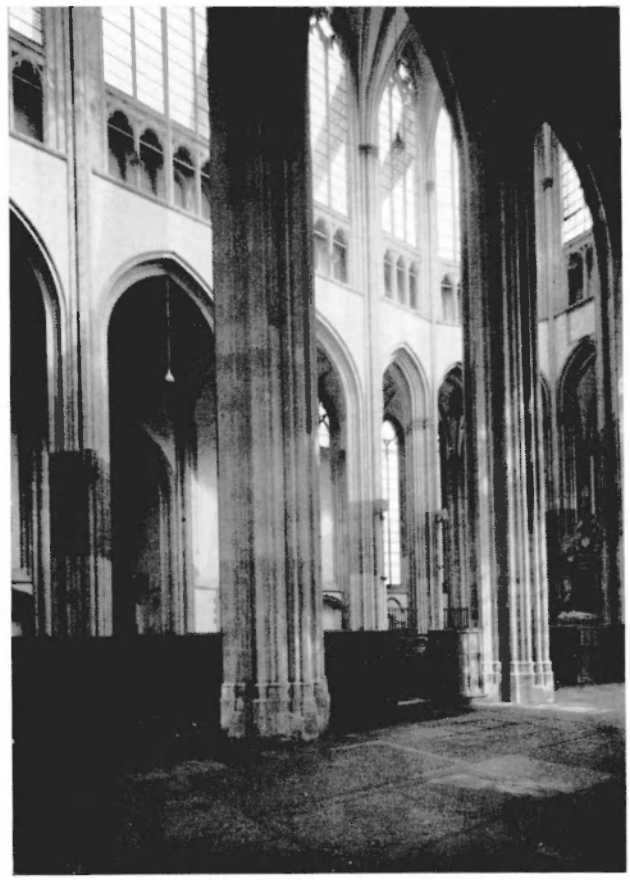


FIG. 1. — Utrecht, Cathédrale, chœur.
(Cl. Bildarchiv Foto, Marburg)

à l'art colonais et dont on éleva les étages supérieurs au début du XIVe siècle, à compter d'environ 1300 (6).

C'est à d'autres sources que puisa le maître de Notre-Dame d'Huy, construite de 1311 à 1377 (7). Nous retrouvons ici les six arcades des prototypes flamands, en désaccord également avec l'armature des grandes fenêtres, mais on ajouta au canevas primitif une balustrade ajourée courant sur l'appui de ces dernières. Tandis qu'à Utrecht comme dans le gothique rayonnant du nord de la France le triforium et la fenêtre, étroitement conjugués, tendent à s'unir intimement et à se confondre dans

(6) M.D. OZINGA, *De schoonheid van ons land : de gothische kerkelijke bouwkunst* (Amsterdam, 1933), 15 ss. ; GLIMER, op. cit., 88 ss. : FR. VERMEULEN, *Handboek tot de geschiedenis der nederlandsche bouwkunst*. I (La Haye, 1928), 410 ss. Pour la date E.H. ter KUILE, dans le *Kunstreisboek voor Nederland*, III (2e éd., Amsterdam, 1954), 115.

(7) S. BRIGODE, *Les églises gothiques de Belgique* (Bruxelles, 1944), p. 18 et pl. 18 ; P. ROLLAND, dans P. FIERENS, *L'art en Belgique du Moyen Age à nos jours* (Bruxelles, 1947), 59-60.



Fig. 2. — Huy, Notre-Dame, nef et chœur.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

une seule composition, le maître de la collégiale hutoise les a carrément dissociés, tant en leur imposant un dessin différent qu'en les montant sur deux plans distincts. L'arcature de presque tous les triforiums étudiés dans ce mémoire se tient en effet sur le même plan que la fenêtre, alors qu'à Huy celle-ci s'assied sur le mur de fond du couloir mural, de sorte qu'on eut la possibilité de reporter à l'intérieur du vaisseau la coursière extérieure établie sur l'appui. Cette structure est manifestement héritée de la Bourgogne comme le prouvent les deux galeries superposées, tournées l'une et l'autre vers le dedans de la bâtisse ; les arcatures de la galerie basse, parmi lesquelles nul arc de décharge n'introduit un groupement subsidiaire en jumelant les baies ou en les répartissant par triplets ; enfin la balustrade passant sur l'appui des fenêtres (8). On pourrait chercher la liliation de ce parapet ajouré dans quelques basiliques normandes du XIIIe siècle, telles que la cathédrale de Coutances et l'abbatiale d'Ardenne aux alentours de Caen, voire à Saint-Victor de Xanten dont on posa la première pierre en 1263. La collégiale bas-rhénane fournirait un modèle d'autant plus acceptable qu'elle devait faire école dans les Pays-Bas hollandais, mais elle ne comporte que deux étages, le triforium y faisant défaut. Mieux vaut donc nous tourner ici encore vers l'architecture bourguignonne, puisqu'elle nous offre des élévations semblables dans leurs lignes-maîtresses à celle d'Huy : aux étages supérieurs du chœur de la cathédrale à Nevers — 1291 environ - 1331 (9) — et de Saint-Vincent à Chalon-sur-Saône, ceux-ci renouvelés à compter de 1310 (10). L'hypothèse sort fortifiée d'une comparaison entre les triforiums de ces trois monuments, qu'on croirait quasi calqués l'un sur l'autre.

Les triforiums d'Altenberg et d'Utrecht avouaient une tendance marquée à transformer l'arcature en un simple grillage. La composition s'en inscrivait effectivement dans un panneau rectangulaire entièrement ajouré, dont trois grêles montants qu'on n'ose pas qualifier de colonnettes, portent le linteau. C'est sur ces montants que se greffent d'inutiles arceaux qui ont l'air de pièces rapportées. Il en est de même à Nevers, à Chalon et en d'autres églises bourguignonnes contemporaines (11), mais ici le resserrement des arcades et l'accroissement du nombre des baies, augmenté d'une unité, accentue la ressemblance avec une grille. Tel est aussi le cas à la collégiale hutoise, sauf qu'il n'y a pas moins de six divisions et que

(8) Cf. R. Branner, *Burgundian Gothic archit.* (Londres, 1960), *passim*.

(9) Ibid., 157-158, et L. Serbat, *Nevers*, dans le *Congrès archéol.* de Moulins-Nevers (1913), 525.

(10) Branner, op. cit., 64 et 124-125. L'abside de cet édifice, rebâtie entre 1250 et 1251, répond à la même ordonnance, mais la balustrade de sa coursière haute ne semble pas avoir été montée avant le XIVe siècle.

(11) Exemples à l'abside de St-Thibault en Auxois (vers 1300) et au chœur de St-Germain d'Auxerre (vers 1300-1334) ; cf. ibid., pl. 51 et 52.



FIG. 3. — Nevers. Cathédrale, chœur.

(Cl. E. Lefèvre-Pontalis)

cette fois les montants, au lieu de dépasser les lignes d'impostes, bifurquent et s'incurvent pour former les arceaux. Nous sommes donc en présence d'une véritable arcature aux écoinçons totalement évidés, suivant une mode lancée dans la France septentrionale vers 1240, et d'abord réservée aux arcatures subdivisées par paires sous des arcs de décharge, comme à l'abbatiale de Saint-Denis et au chœur de Cologne, outre quelques basiliques flamandes de la fin du siècle et du début du suivant : le chœur de Saint-Jean — actuellement Saint-Bavon — à Gand et le croisillon sud à Saint-Martin d'Ypres. Mais la formule d'Huy ne résulte somme toute que d'un allègement de celle de Bruges et de Malines, et c'est là que nous devons en chercher la filiation.

Cependant les Pays-Bas élaboraient un autre schéma, plus compliqué, plus caractéristique aussi. Il semble s'être fait jour sur la défunte abbatiale Saint-Bertin à Saint-Omer : plus précisément sur le chœur, commencé entre 1311 et 1326, presque achevé l'an 1350. Ce grandiose édifice se rattachait étroitement à l'art français contemporain ([12]). Son triforium s'ouvrait à travers une légère grille en pierre à cinq divisions, occupant un panneau rectangulaire : quatre montants reliés dans leur partie supérieure par une rangée d'arceaux trilobés qui portaient une série de triangles curvilignes emboîtant chacun un trilobe ([13]). Nous reconnaissons ici le thème d'Altenberg, Utrecht, Nevers et Chalon, mais enrichi par l'addition d'un motif relativement volumineux et courant sous le linteau. La gracilité des prototypes, leur élégance discrète et leur sécheresse d'épure s'atténuaient sous ce renfort d'ornements qui transformait complètement les effets. On avait auparavant l'air de s'acheminer vers l'effacement du triforium. Voici qu'au contraire on l'accentuait et qu'on lui rendait la dignité perdue. Si l'amorce de cette réaction est sans doute imputable aux tendances propres à certains architectes néerlandais, comme l'événement devait bientôt le prouver, l'innovation bertinienne s'explique par des précédents du domaine royal et, selon toute apparence, résultait d'un emprunt à quelque modèle choisi dans les pays de la Seine ou de la Loire moyenne.

On retrouve effectivement ici, à défaut du dessin, l'esprit même de la conception de l'arcature dans les triforiums de l'abside à Saint-Urbain de Troyes — 1262-1266 ([14]) — et du chœur à Saint-Ouen de Rouen, construit de 1318 à 1339 ([15]). Je sais bien qu'à Troyes et Rouen ce fragile

(12) P. Héliot, *Les églises du Moyen Age dans le Pas-de-Calais*, dans les *Mém. de la Commission départ. des monum. hist. du Pas-de-Calais*, VII (1951-1953), 294 et 422.

(13) E. Wallet, *Description de l'ancienne abbaye de St Bertin* (Paris - St-Omer - Douai, 1854), atlas, pl. 5-7.

(14) Fr. Salet, *St-Urbain de Troyes*, dans le *Congrès archéol.* de Troyes (1953), 102-104.

(15) A. Masson, *L'église abbatiale St Ouen de Rouen* (Paris, 1927), 33-34. Je préfère ne pas tenir compte des couloirs translucides de l'abside à St-Sulpice-de-Favières en Hurepoix et à St-Thibault en Auxois, sur lesquels on appliqua le principe des formes jumelées sous un arc de décharge.

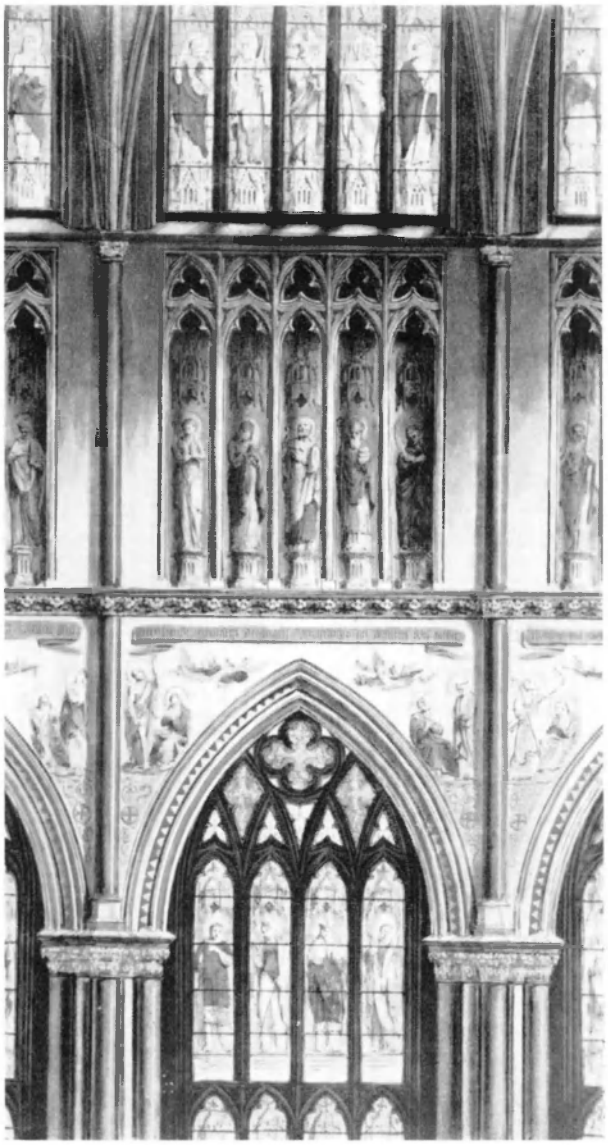


Fig. 4. — St-Omer. St-Bertin, travée du chœur.
(Dessin d'E. Wallet)

grillage se détache sur un champ totalement vitré, alors qu'à Saint-Omer et dans tous les Pays-Bas on restait obstinément fidèle au mur de fond plein, mais on appliquait dans tous les cas le principe consistant à superposer, à l'intérieur de cadres étroits, des motifs tirés du répertoire des fenestrages : arceaux, triangles curvilignes et cercles enserrant des figures à trois ou quatre lobes. Cependant feue l'abbatiale de Marmoutier en

Touraine ([16]) préfigurait déjà le schéma de Saint-Bertin, cette fois associé à une cloison opaque, dans ses dernières travées de nef et dans ses croisillons : œuvres du milieu ou troisième quart du XIIIe siècle sans doute ([17]), où les différences à l'égard de la basilique artésienne résidaient essentiellement dans l'assiette de chaque triangle curviligne, non pas sur un seul arceau, mais sur deux.

Tandis que l'on conduisait à son terme le sanctuaire audomarois, celui de la collégiale Saint-Rombaud, actuellement cathédrale de Malines, sortait de terre. Les travaux de ce dernier, probablement entrepris vers 1335-1340 ([18]), furent achevés avant 1393. L'architecte anonyme qui fournit les plans ([19]) proposa une nouvelle version du thème, en superposant deux arceaux trilobés au sommet du grillage et en ajoutant une balustrade, dont la main-courante repose sur de petites arcades également trilobées. Somme toute, il répartissait le décor entre les parties supérieures et inférieures du panneau, en laissant libre la zone moyenne que meublaient seulement les montants filiformes servant d'armature. Il incorporait en outre le triforium à une composition plus vaste et s étendant à la moitié de l'élévation intérieure : des grandes arcades aux formerets des voûtes hautes. Les montants graciles du couloir mural correspondaient en effet exactement aux meneaux des fenêtres et aux lignes-maîtresses d'un second grillage, au dessin non moins géométrique, mais appliqué cette fois sur les écoinçons pleins des grandes arcades. Tout cela constituait un ensemble homogène, divisé en étages par des cordons horizontaux, sévèrement contenu sur ses flancs par les faisceaux de colonnes qui recevaient la retombée des voûtes, et se répétant fidèlement d'une travée à l'autre.

Une telle composition portait bien la marque du gothique rayonnant, c'est-à-dire d'un style qui, né dans la France du nord, s'était internationalisé entre temps et, en se diffusant, se pliait aux goûts et à la sensibilité des territoires conquis. Se distinguant déjà des réalisations de France et d'Allemagne, elle reflétait les tendances alors propres aux Pays-Bas, qui

(16) Indre-et-Loire. Voir A. Mussat, *Le style gothique de l'O. de la France, XIIe-XIIIe* s. (2e éd., 1963), p. 166-167 et pl. 15.

(17) L'histoire de la construction de l'édifice n'est connue que par quelques indications fournies par Dom E. Martène : *Hist. de l'abbaye de Marmoutier*, éd. C. Chevalier dans les *Mém. de la Soc. archéol. de Touraine*, XXV (1875), 200, 238, 257 et 264. L'abbé Hugue de Rochecorbon (1210-1227) bâtit la façade et les quatre premières travées de nef. L'abbé Geoffroi de Conan (1236-1262) continua l'ouvrage et le « poussa jusqu'aux gros piliers qui sont devant le *repos de saint Martin* » (les deux piles orientales de la croisée ?). L'abbé Robert de Flandre (1285-1296) « acheva le chœur et conduisit l'édifice jusqu'à la chapelle de saint Louis ». Enfin l'on termina l'église entre 1296 et 1312. Dans le croisillon nord les grandes arcades, dénotant un style moins évolué que les étages supérieurs, résultaient probablement d'une campagne de travaux plus ancienne.

(18) R.M. Lemaire, *Les origines du style gothique en Brabant, 2e partie : la formation du style gothique brabançon*, I (Anvers, 1949), 20.

(19) On a mis en avant le nom de Jean d'Oisy ; cf. D. Roggen et J. Withof, *Grondleggers en grootmeesters der brabantsche gotiek*, dans les *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, X (1944), 99 ss. Il semble pourtant que d'Oisy succéda sur le chantier de Malines à un premier maître resté anonyme (J. Duverger, *De bouwmeester Jehan d'Oisy*, ibid., XII, 1949-1950, p. 238 ss.).



Fig. 5. — Malines. Cathédrale, chœur.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

visaient à adoucir ce que le style à la mode avait de sec, à humaniser ce qu'il avait de trop intellectuel. En d'autres termes, elle représentait une version régionale et une sorte de synthèse d'éléments empruntés à l'étranger. Créée sous la double impulsion d'une clientèle éprise de luxe et de somptuosité — riches communautés religieuses et patriciens opulents —, elle affirmait la prise de conscience des Pays-Bas dans le domaine artistique ; elle annonçait leur prochaine émancipation à l'égard des nations-mères, en attendant leur unification et leur accès à l'indépendance globale sous le sceptre des ducs de Bourgogne.

Malines a fait école. C'est en effet à Saint-Rombaud que furent pour la première fois rassemblés les éléments caractéristiques du gothique brabançon : l'une des écoles d'architecture les plus originales et les plus remarquables à la fin du Moyen Age (20). Les données du chœur s'appliquèrent à la nef de l'édifice, renouvelée probablement en même temps, au moins dans ses étages supérieurs (21), mais on y simplifia quelque peu les choses en supprimant le décor pariétal sur les écoinçons des grandes arcades. Le type monumental réalisé dans la future métropole ecclésiastique de la Belgique rayonna très vite, avec armes et bagages, sur l'ensemble du Brabant et franchit à plusieurs reprises les frontières du duché. Emporté par le courant, le triforium très caractéristique bénéficia d'une faveur équivalente. Il se perpétua jusqu'au XVIe siècle sans ressentir profondément les fluctuations de la mode et, sauf exceptions, en gardant jusqu'au bout la marque de son style d'origine.

Entre temps on renonçait aux arceaux superposés pour revenir au schéma de Saint-Bertin, sauf à le doter de quelques menues variantes et à l'agrémenter d'une balustrade selon l'exemple malinois. Tel fut le schéma qu'on adopta durant les décades 1380 et 1390 pour Saint-Sulpice de Diest, Notre-Dame de Bréda (22) et probablement Saint-Jean, actuellement cathédrale de Bois-le-Duc (23). On attribue non sans vraisemblance les plans de la première de ces trois églises à Henri de Gobertange ou van Tienen (24) et de la dernière à Guillaume van Kessel, avec ou sans la collaboration de Gobertange (25). Ainsi revu et corrigé le thème obtint un très vif succès auprès des constructeurs des grandes basiliques brabançonnes — de celles du moins qui virent le jour au XVe siècle —, non sans

(20) LEMAIRE, loc. cit.
(21) ST. LEURS, *Geschiedenis van de vlaamsche kunst* (Anvers, 1937), I, 158.
(22) J. KALF, dans *De monum. van geschiedenis en kunst in de provincie Noordbrabant*, I (Utrecht, 1912), 72 ss. ; OZINGA, *Got. kerk. bouwkunst*, 62-63.
(23) J. MOSMANS, *De St. Janskerk te 's Hertogenbosch* (Bois-le-Duc, 1931), notamment 121, 123 et 239.
(24) ROGGEN et WITHOF, *Grondleggers*, 121-132. Il est probable que les fondations du chœur à St-Sulpice de Diest remontent seules à 1321 (LEMAIRE, *Origines*, 123).
(25) ROGGEN et WITHOF, 125 ss. et 181 ss. ; OZINGA, op. cit., 61. Il n'est quand même pas certain que le chœur de Bois-le-Duc ait été commencé avant l'incendie de 1419. Mlle GEIMER (*Kölner Domchor*, 113) a eu tort, je crois, de faire dériver le triforium de Bois-le-Duc de celui de la cathédrale de Cologne.

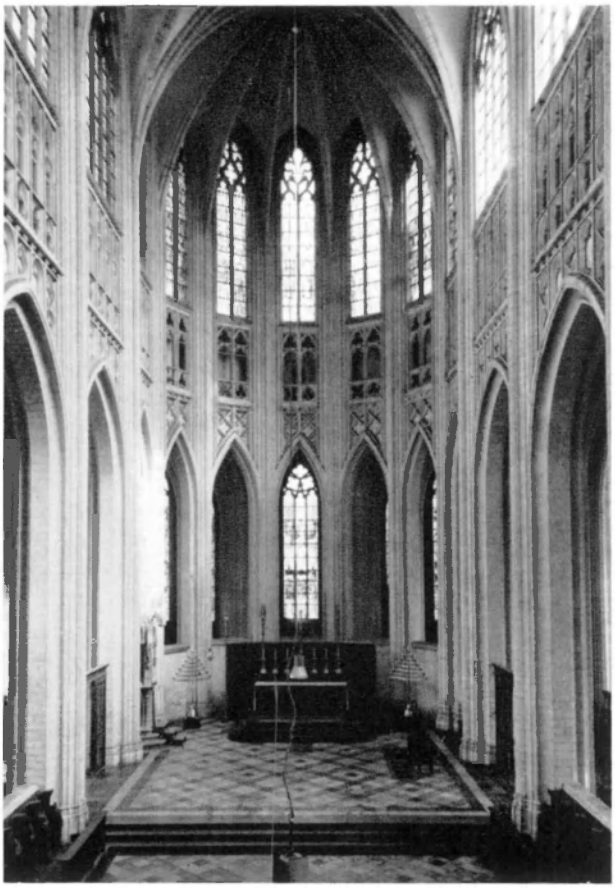


Fig. 6. — Louvain, St-Pierre, chœur.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

se prêter toutefois à de menues variantes ([26]). On l'appliqua successivement sur Saint-Pierre de Louvain, Saint-Gommaire de Lierre ([27]), Notre-Dame-au-delà-de-la-Dyle à Malines et Notre-Dame-du-Sablon à Bruxelles. A la même époque on l'exporta hors des frontières du duché : ce que firent Jean Spijsken ou Spickin au profit de Sainte-Waudru à Mons ([28]) et Antoine Ier Keldermans pour Notre-Dame de Veere en Zélande ([29]).

(26) D'une façon générale voir Rolland, dans Fierens, *L'art en Belgique*, 67-70 ; Leurs, *Geschiedenis*, 205, 206, 310-316 et 321 ; Roggen et Withof, 133-143.
(27) L.-A. Goris, *Lierre* (Bruxelles, 1953), pl. 10-15.
(28) S. Brigode, *L'archit. religieuse dans le S. O. de la Belgique*, I (Bruxelles, 1950), 240 ss. ; Roggen et Withof, 185 ss.
(29) St-Geert de Berg-op-Zoom avait aussi un triforium de type brabançon, mais inscrit en des baies cintrées et non en des cadres rectangulaires (Leurs, op. cit., p. 317-318 et fig. 200). Le triforium de la nef à Ste-Gudule de Bruxelles répondait peut-être dans son état primitif au type brabançon : cf. Mgr R. Maere, *L'église Ste Gudule de Bruxelles*... (extr. de la *Rev. d'art*, 1925), 54.

Comme ses prototypes le triforium brabançon s'inscrit dans un panneau rectangulaire complètement ajouré, divisé en plusieurs compartiments — quatre à six — par des montants verticaux. Ceux-ci sont entretoisés : dans le bas au moyen d'une barre d'appui horizontale, en haut par des arceaux dont la courbe, évoluant avec le temps, s'aplatit progressivement jusqu'à épouser le tracé de l'anse de panier. Les arceaux sont habituellement trilobés. Chacun d'eux porte un triangle curviligne ou un cercle, tandis que la barre d'appui surmonte une figure du même ordre. Triangles et cercles emboîtent, qui des trilobes, qui des quatrefeuilles. Au milieu du XVe siècle ce dessin purement géométrique commença de se modifier par l'introduction de contrecourbes, qui imposèrent au réseau le style flamboyant ; mais cette altération du canevas traditionnel ne se trouve qu'au croisillon nord de Bois-le-Duc, à la nef de Notre-Dame-du-Sablon et à Mons. En définitive une composition serrée qui suggéra de justes comparaisons avec une résille ou un treillis. Elle s'accorde avec le remplage des fenêtres hautes, sans s'y relier pourtant car l'appui maçonné de celles-ci, abondamment mouluré, s'intercale entre les deux organismes et affirme l'autonomie des étages supérieurs, l'un vis-à-vis de l'autre. Quant au décor pariétal jeté sur les écoinçons des grandes arcades, on le réserva au chœur, sauf à l'étendre par exception à la nef de Bois-le-Duc, de Louvain et de Mons.

Il est entendu que Saint-Jacques de Liège relève du flamboyant allemand et que les excès de sa parure positivement baroque sont imputables à ce patronage. Tout n'est quand même pas originaire d'outre Meuse dans cet édifice, bâti pour l'essentiel entre 1513 et 1533 sous la direction d'Arnold van Mulken ([30]). J'ai noté ailleurs ([31]) les ressemblances que présentent les chœur et croisillons avec le sanctuaire de Saint-Martin-Notre-Dame de Hal dans certains éléments de leur structure et de leur décor. Les fenêtres hautes surmontent des sortes de loges établies à l'air libre, en avant desquelles on tendit le rideau d'une balustrade ajourée, bien plus volumineuse que celles du reste des Pays-Bas, surtout dans la nef où sa hauteur équivaut à celle de l'homme. Des niches cintrées, inégales en dimensions, entaillent le mur de fond des travées droites ; elles sont assez amples pour occuper toute la largeur de la travée dans le chœur, alors qu'elles se rétrécissent assez dans la nef pour se jumeler. Il s'agit donc d'un type de triforium caractérisé par la dissociation de l'arcade — c'est-à-dire de la niche — et de la balustrade, distribuées sur deux plans distincts. Je n'entreprends pas de rechercher sa genèse, mais je constate qu'il fut apparemment hérité des provinces maritimes des

(30) Cf. l'abbé L. Hendrix, *L'église St Jacques à Liège* (Liège, 1928).

(31) P. Heliot, *Statues sous les retombées de doubleaux et d'ogives*, dans le *Bull. monumental*, CXX (1962), 160.



FIG. 7. — Liège. St-Jacques, chœur.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)



Fig. 8. — **Toulouse. Cathédrale, chœur.**

(Cl. Arch. phot.)

Pays-Bas, où on l'appliqua sur plusieurs églises des XVe et XVIe siècles (32). Tout cela diffère beaucoup de la famille brabançonne que je viens d'étudier. Pourtant certains traits me semblent l'y rattacher par des liens de filiation. L'association de statues adossées aux piles et d'une haute balustrade ajourée fut sans doute empruntée à la basilique de Hal, d'autant que les similitudes entre les deux édifices sont très sensibles dans leurs absides, mais la dentelle aérienne du modèle probable s'alourdit dans l'abbatiale liégeoise, et c'est là que l'emprise des collégiales du Brabant me paraît s'être exercée. En dessinant les balustrades de Saint-Jacques, van Mulken superposa deux rangs de soufflets à une arcature basse : l'une et les autres redentés. Il obtint ainsi une résille aux mailles étroites, fort proche, par l'esprit et par ses dimensions insolites plus que par son tracé, des compositions de Mons, Louvain, Bois-le-Duc et d'ailleurs.

Je me demande enfin si le triforium brabançon ne fit pas école en Languedoc. L'Europe méridionale n'avait pas accueilli chaleureusement le triforium gothique et commença de s'en débarrasser dès le XIIIe siècle. On est donc fort surpris en considérant le chœur de la cathédrale de Toulouse. Ici le triforium, vraisemblablement bâti entre 1452 et 1474, s'inscrit également dans un panneau rectangulaire dont les six divisions s'ajustent à celles des fenêtres hautes. Dans l'étroit cadre fourni par deux montants verticaux consécutifs deux cercles emboîtant des quatrefeuilles se superposent à un arc en anse de panier (33). Conception archaïque par son style, étrange dans la région à pareille époque, mais qu'aucun historien ne s'est efforcé d'expliquer. Je ne lui connais nul précédent, nulle réplique dans le Midi, en Espagne pas plus qu'en France. Comment ne pas évoquer alors les monuments néerlandais, ne pas imaginer que le maître d'œuvre anonyme avait voyagé entre Escaut et Meuse ? A moins qu'il en fût originaire. Car c'est, sauf menues variantes, le réseau serré et treillissé du Brabant. Le problème est peut-être insoluble, mais il mérite qu'on le pose.

(32) Une seule niche par travée, mais large, à Ste-Marie-Madeleine de Goes en Zélande ; deux niches plus étroites à St-Pancrace de Leyde et St-Laurent de Rotterdam. Cf. VERMEULEN, *Handboek*, I, pl. 122 et 135, et OZINGA, *Got. kerk. bouwkunst*, pl. 95.

(33) R. REY, *La cathédrale de Toulouse* (Paris, 1929), 59-60 ; J. de LAHONDÈS, *Toulouse chrétienne : l'église St-Étienne, cathédrale de Toulouse* (Toulouse, 1890), 105, 196 et 215.

PIERRE HÉLIOT

LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

La nef de la cathédrale Notre-Dame de Tournai constitue un passionnant sujet d'étude pour les historiens d'art. Cela tient d'abord à sa valeur esthétique et à la place hors de pair qu'elle occupe parmi les églises de la région. Ne fut-elle d'ailleurs pas un des principaux chefs d'œuvre de l'architecture romane dans les provinces septentrionales de la France capétienne ? Son analyse en outre continue de soulever des problèmes d'une solution parfois malaisée. On se flatte de temps à autre d'avoir résolu toutes ces énigmes, mais, lorsqu'on essaie de vérifier et de coordonner les idées généralement admises, on cesse d'approuver certaines hypothèses jugées auparavant satisfaisantes et l'on découvre des choses encore inexpliquées. La façade originelle, les transformations qu'elle subit au Moyen Age et la tribune établie à son revers réclament ainsi un supplément d'enquête, dont voici les résultats.

Rappelons pour commencer quelques données indispensables. Notre nef, bâtie à mon avis environ les années 1125 à 1145, est encadrée par deux bas-côtés et deux séries de tribunes. Quatre étages se superposent sur ses flancs : les deux derniers dessinés par un triforium et des fenêtres hautes. Au dehors les fenêtres des tribunes alternent avec des baies aveugles et forment de concert avec elles une arcature continue, tandis qu'une étroite coursière extérieure, passant sur l'appui des fenêtres hautes, se dissimule derrière un rideau de colonnettes portant une architrave. Le monument représenterait fidèlement l'architecture romane propre à la France septentrionale, si des apports britanniques considérables, interprétés pourtant avec beaucoup d'aisance et de personnalité, n'en avaient altéré le caractère national (1).

Si la nef et ses collatéraux nous sont parvenus sans avoir souffert de graves altérations, si nous pouvons en évaluer la qualité, dénombrer les libertés que le maître tournaisien prit à l'égard des modèles concurremment offerts par sa patrie et par l'étranger, nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'établir un diagnostic précis sur la façade qu'il planta devant son chef-d'œuvre, car l'ouvrage fut à tel point remanié qu'il en devint presque méconnaissable. L'architecte Bruno Renard, qui

(1) Voir la description de l'édifice publiée par le chanoine J. Warichez : *La cathédrale de Tournai* (Bruxelles, 1934-1935, coll. *Ars belgica*). M. St. Leurs a donné une version de cet ouvrage en langue néerlandaise : chan. J. Warichez et St. Leurs, *De kathedraal van Doornik* (Bruxelles, mêmes dates, même collection). Il faut compléter ces livres par les mémoires suivants : P. Rolland, *Chronologie de la cathédrale de Tournai*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, IV (1934), 108 ss., et *La cathédrale romane de Tournai et les courants architecturaux*, ibid., VII (1937), 229 ss. ; P. Héliot, *Les parties romanes de la cathédrale de Tournai : problèmes de date et de filiation*, ibid., XXV (1956), 5 ss.

avait eu le loisir d'analyser l'édilice avant les restaurations abusives commises au milieu du siècle dernier, a présenté une restitution conjecturale sur bien des points ([2]). Paul Rolland a supposé ensuite qu'on avait projeté d'ériger deux tours jumelles sur les premières travées de bas-côtés ([3]) : hypothèse actuellement abandonnée puisqu'aucun texte, que nul indice archéologique ne la justifie ([4]). Quoi qu'il en soit, on établit dès l'origine des tribunes au revers de la façade et on les étendit sur toute la largeur de la bâtisse, de sorte qu'elles fournissent un trait d'union entre celles qui surmontent les bas-côtés. Servant au Moyen Age de chapelle sous le vocable de saint Michel ([5]), complètement renouvelée vers 1620, dévolue en même temps aux chapelains de la cathédrale, enfin aménagée pour accueillir les grandes orgues en 1807, la tribune de la nef coiffe un narthex. Elle présente une intéressante particularité, car elle a pour couverture depuis le XIIe siècle celle même du grand vaisseau, dont on put de la sorte prolonger sans interruption l'élévation latérale jusqu'au mur du frontispice : les lenêtres hautes et le triforium comme les arcades donnant sur les galeries supérieures des flancs. Cette tribune s'incorporait par conséquent à l'espace intérieur de l'église, au lieu de s'en retrancher

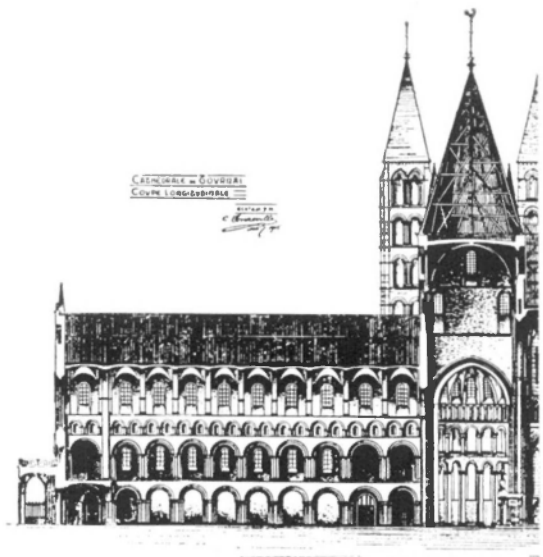


Fig. 1. — Tournai. Cathédrale, coupe longitudinale de la nef.
(C. Sonneville del.)

(2) B. Renard, *Monographie de N. D. de Tournai : plans, coupes, élévations et détails* (Tournai, 1852), pl. 3, 4 et 16-18.
(3) P. Rolland, *La cath. romane*, 254-255.
(4) E. Dhuicqui *La restauration de la cathédrale de Tournai et les méthodes de conservation des monum. hist. en Belgique* (Tournai, 1941), 36-40.
(5) P. Rolland, *La peinture murale à Tournai* (Bruxelles, 1946), 10.

à demi comme d'habitude. Une grande arche, peut-être semblable à celle qui enjambe le débouché de la nef sur le transept, marquait seule la césure entre les deux tronçons du vaisseau (6).

Arrêtons-nous un moment sur cette tribune insolite. J'y verrais volontiers un aboutissement des altérations successives imposées à l'église-porche carolingienne. Ici la tribune centrale, également montée sur un vestibule et convertie en chapelle, était encadrée çà et là de hauts murs laissant place à un ou plusieurs étages de baies, qui d'ailleurs ne correspondaient nullement à l'ordonnance bien plus simple de la nef : exemple à Corvey en Westphalie, sinon à Saint-Riquier en Ponthieu. D'abord distincte de la nef, la tribune s'y ouvrit largement dans la suite, tout en continuant de s'enchâsser dans un bloc de façade encore très imparfaitement lié au reste de l'église et formant souvent un véritable complexe monumental. Les terres d'Empire présentaient de nombreuses solutions intermédiaires entre les prototypes du haut Moyen Age et le parti tournaisien, mais en associant de façon presque constante les deux thèmes de la tribune et de la tour (7).

Quelques-unes de ces églises, toutes dotées de tribunes latérales, offraient d'intéressantes ressemblances avec Tournai. Je n'ose y inscrire Sainte-Marie-du-Munzenberg à Quedlimbourg, dont nous ne pouvons restituer avec certitude l'élévation primitive (8), et je me borne à retenir trois édifices très dissemblables, mais où la tribune de nef, adossée à une tour, s'élevait aussi haut que le grand vaisseau et reproduisait sa propre ordonnance par le truchement de baies ouvertes sur les galeries latérales et de fenêtres hautes. Voici d'abord Saint-Cyriaque de Gernrode dans le Harz, bâtie vers 961-975 et où la tribune ne se rattachait à la nef que par deux arcades jumelles (9). Plus tard on supprima cette clôture pourtant très ajourée et l'on incorpora carrément la tribune à l'espace de la nef : ainsi de Saint-Vincent à Soignies en Hainaut, vers la fin du XIe siècle ou les premières années du suivant (10), et à Sainte-Ursule de Cologne environ le second quart du XIIe (11). A Gernrode et Cologne le narthex débouche dans la nef sous deux arcades géminées à droite et à gauche d'un pilier central. Il en fut sans doute de même à Soignies et Tournai,

(6) Dhuicque, op. cit., 36. J'imagine que cet arc, au lieu de se greller sur les pilastres actuellement existants, s'asseyait sur de hautes demi-colonnes, similaires de celles de la croisée. Les pilastres sont assurément le fruit d'une réfection accomplie au XVIIe ou XVIIIe siècle.

(7) Cf. R. Klessmann, *Die Baugeschichte der Stiftskirche zu Möllenbeck an der Weser und die Entwicklung der westlichen Dreiturmgruppe* (Goettingue, 1952), 76 ss., et E. Fels, *La cathédrale de l'évêque Wernher : nouv. recherches sur la façade*, dans le *Bull. de la Soc. des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2e série, VII (1960), 37 ss.

(8) Voir E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau* (2e éd., Berlin, 1949), 82 et 118 ; L. Grodecki, *Au seuil de l'art roman : l'archit. ottonienne* (Paris, 1958), 144, 201 et 206.

(9) Grodecki, op. cit., 23, 24, 199, 200, 205 et 206.

(10) S. Brigode, *L'archit. religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, I (Bruxelles, 1950), 67-68.

(11) A. Verbeek, *Kölner Kirchen* (Cologne, 1959), 62 ; H. Rathgens, dans *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln*, fasc. II, 3e partie (Düsseldorf, 1934, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*), 34 ss.

tant en raison de la largeur du vaisseau que pour assurer la continuité rythmique et la parité avec les flancs : disposition qui expliquerait d'ailleurs le double portail, assez inattendu, de la cathédrale scaldienne.

Cependant la France capétienne et l'Angleterre mettaient au point des solutions différentes. Avec l'avant-nef des pays bourguignons on aboutit aux mêmes résultats qu'en Allemagne et Lotharingie, mais sur le tard car la formule définitive, à peine ébauchée entre 1100 et 1150 sur Saint-Julien de Brioude et sur la priorale auvergnate de Châtel-Montagne, ne s'accomplit peut-être pas avant le milieu du siècle suivant : à Notre-Dame de Dijon ([12]). Encore Dijon me semble-t-elle sur ce point tributaire du royaume anglo-normand, où deux thèmes se firent jour à la fin du XIe siècle : celui de la nef prolongée jusqu'au mur de façade, entre deux tours jumelles, grâce à la suppression de la tribune comme à Saint-Etienne de Caen et à la cathédrale de Lincoln ; et celui des croisillons enveloppés par des tribunes, lesquelles abandonnent leur couverture propre dans leur branche transversale — celle qui longe le revers du frontispice —, comme à la cathédrale de Winchester ([13]). A Winchester la tribune du fond est encadrée par deux étages de baies semblables, aux

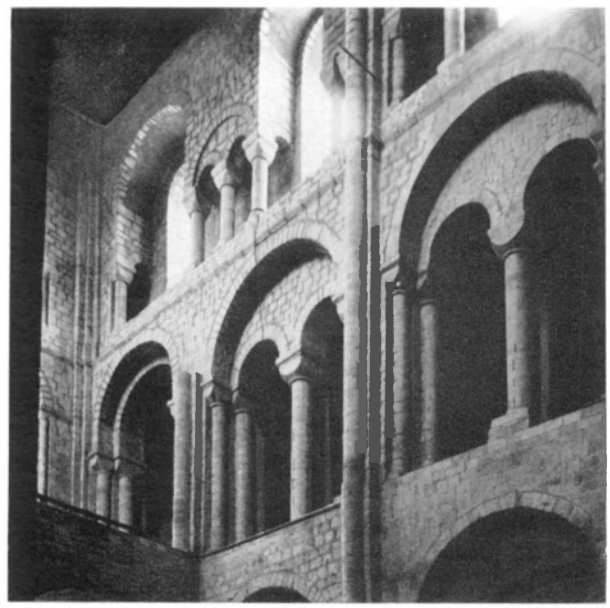


Fig. 2. — Winchester. Cathédrale, tribunes et coursière haute au flanc E. du croisillon N.
(Cl. E. Lefèvre-Pontalis)

(12) P. Héliot, *Les variantes d'un thème de façade de la cathédrale de Lincoln à N. D. de Dijon*, dans la *Gazette des beaux-arts*, 6e période, t. VI (1963), 270 ss.

(13) Ibid., 267 ss., et P. Héliot, *Remarques sur l'abbatiale de St-Germer et sur les blocs de façade du XIIe s.*, dans le *Bull. monumental*, CXIV (1956), 103-105.

détails près, à celles des travées voisines : les arcades des tribunes latérales et les fenêtres hautes combinées avec une coursière inférieure (14). Ainsi, à l'exception du rez-de-chaussée, l'ordonnance du vaisseau central du transept se poursuit sans changement notable jusqu'au mur de façade. Elaborée vers 1090 ou 1100, cette formule devait être rééditée quelque quatre-vingt dix ans plus tard à Notre-Dame de Laon et peut-être à la cathédrale d'Arras. Il est fort possible qu'on l'ait également répétée au début du XIIe siècle en tête de la nef même de Winchester.

Reste à choisir entre les trois filiations qui me paraissent acceptables. Soignies se recommande par sa proximité. Caen et Lincoln ne nous retiendraient guère si l'hypothèse de leur combinaison avec la collégiale artésienne de Lillers n'était admissible. Ici la nef d'environ 1120-1130 (15) est précédée d'un narthex et d'une tribune du type courant, c'est-à-dire dissemblable du grand vaisseau, tandis que le mur de façade offrait avec celui de Tournai de remarquables similitudes que j'exposerai tout à l'heure (16). Mais les données de Lillers pouvaient plus aisément encore s'amalgamer avec celles de Winchester. Or celle-ci rappelle avec insistance notre adhésion à la faveur de certains traits caractéristiques : l'absence de tour, la couple d'arcades portant la tribune et la division verticale bipartite du corps central de la façade. Je crois en définitive que le thème de Lillers fut revu et corrigé à l'imitation de Winchester. Entendons-nous bien cependant. Le nom de ces édifices n'est avancé que faute de mieux. Qui sait si le maître tournaisien ne s'est pas inspiré en réalité d'églises du même type, actuellement disparues et dont l'ordonnance nous échappe ? Quoi qu'il en soit, c'est au nord de la France et à l'Angleterre qu'il dut limiter son enquête, puisque c'est dans le capital monumental de ces deux pays qu'il me paraît avoir exclusivement puisé. Il est vrai qu'on n'en saurait dire autant de la sculpture de sa cathédrale, où des influences issues des terres d'Empire se greffèrent sur le fonds régional.

La façade, ai-je dit, ne saurait être restituée dans son état primitif. Nous pouvons quand même nous en faire une idée générale. Elle épousait fidèlement la coupe transversale de l'édifice auquel elle s'adossait : corps central coiffé d'un pignon qu'encadraient deux tourelles, ailes moins élevées dont le couronnement oblique suivait la pente des combles laté-

(14) R.N. Quirk, *Walkelin's transept*, dans le *Winchester cathedral record*, XXVIII (1959), 4 ss. On parvint au même résultat en construisant au XIIe siècle la nef de l'église d'Orcival en Auvergne, par ailleurs fort différents de celles du Nord.

(15) P. Héliot, *La filiation du chevet de la collégiale de Lillers*, dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France* (1955), 166-167.

(16) P. Héliot, *Lillers*, dans le *Congrès archéol.* d'Amiens (1936), 578-581. Voir la coupe longitudinale de l'édifice dans C. Enlart, *Monum. religieux de l'archit. romane et de transition dans la région picarde* (Amiens-Paris, 1895), 233. Les bas-côtés de l'édifice sont directement surmontés, non pas de véritables tribunes, mais de combles formant fausses tribunes.

raux. Très épais au rez-de-chaussée, pour englober les deux escaliers à vis ménagés aux angles de l'ouvrage et conduisant aux galeries du premier étage ([17]), le mur s'amincit dans ses parties hautes, de sorte que la tribune de nef est plus profonde que le narthex. Sauf en ses contours la composition reflétait imparfaitement la structure interne. Les contreforts, tous

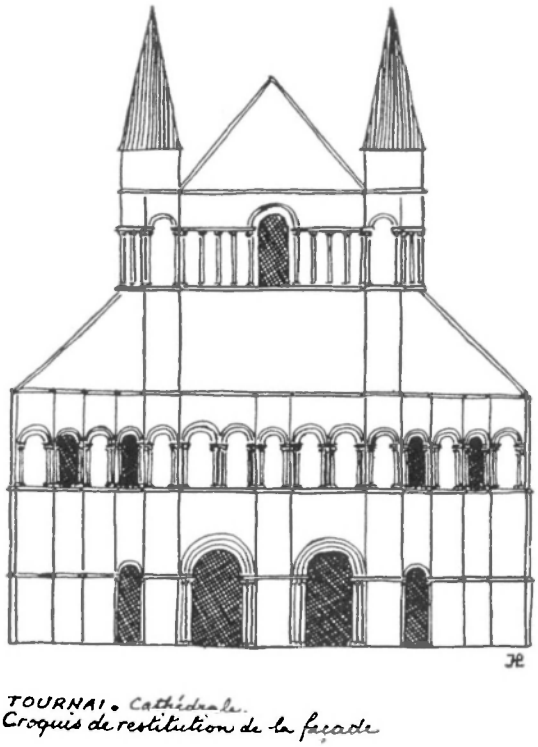


FIG. 3. — Tournai, Cathédrale, croquis de restitution de la façade.
(P. Héliot del.)

plats, se faisaient remarquer par leur nombre insolite : deux plantés aux angles, deux autres dans l'axe des murs de la nef — ce qui est normal —, plus trois fixés au milieu de la nef et de ses bas-côtés, mais que l'équilibre de la bâtisse ne réclamait nullement. On comptait au moins trois séries de baies disposées par registres horizontaux : à commencer par quatre ou six portes dans le bas, dont deux pour la nef seule ([18]). Peu après leur construction les portes jumelles de la nef, tracées en plein-cintre, furent englobées sous une grande voussure sculptée — sorte d'accolade emboî-

(17) Les escaliers à volée droite qui, occupant la première travée des bas-côtés, permettent aujourd'hui d'accéder aux tribunes, ne datent que du XVIIIe siècle ; leur construction fut décidée en 1754.
(18) Je ne suis pas sur que les baies extrêmes, correspondant aux escaliers à vis, fussent ouvertes.

tant une statue du Christ ou de la Vierge dans sa gloire — et, de concert avec les voussures originelles, dessinant un trilobe (19). A mi-hauteur dix arcades aveugles — deux cernant des fenêtres —, réparties en deux groupes, se juxtaposaient en avant des tribunes latérales (20) ; puisqu'elles occupaient le même niveau que celles des flancs de l'édifice on peut croire, à la suite de Renard et de Rolland, qu'elles se poursuivaient aussi devant la nef afin de dessiner une ceinture continue autour de la cathédrale romane. En tous cas elles s'adossaient aux contreforts comme aux murs proprement dits. Suivant les mêmes auteurs une étroite coursière extérieure, semblable ou non à celle de la nef dont elle eût raccordé les deux branches, soulignait la base du pignon. Selon toute vraisemblance il y eut en cet endroit : soit une arcature aveugle, soit un passage dissimulé derrière un rideau de colonnettes, l'un ou l'autre contournant la souche des tourelles. Quoi qu'il en soit, les vestiges conservés au niveau des tribunes et de l'étage supérieur suffisent à prouver que le maître d'œuvre s'était efforcé de transplanter sur la façade le système décoratif imposé aux flancs, de réaliser l'unité organique et ornementale de la bâtisse entière. Ainsi les horizontales prédominaient sur le front occidental comme sur les deux autres.

Qu'on ne s'étonne pas de ce qu'un monument aussi considérable ait été dépourvu de tour à l'ouest. On connaît en effet, en Angleterre et Normandie comme dans le nord de la France, des grandes basiliques romanes dont les tours furent, ou bien plantées sur la croisée, ou bien érigées sur les croisillons. La tour unique et centrale caractérisait Saint-Georges-de-Boscherville, Saint-Lucien de Beauvais, Saint-Omer de Lillers, Notre-Dame de Boulogne, Saint-Donatien de Bruges, les cathédrales de Winchester, Londres, Rochester et Norwich. La multiplication des contreforts ou du moins la division bipartite du corps central n'équivaut peut-être pas à un certificat d'origine (21), mais les arcatures tendues en travers de la façade accusent en termes clairs une filiation anglo-normande, normande plutôt qu'anglaise. Or c'est au second quart du XIIe siècle qu'elles s'implantèrent dans la zone scaldienne et sur ses confins, où elles s'appliquèrent sur plusieurs églises dispersées à la surface de la Flandre, de

(19) ROLLAND, *La cath. romane de Tournai*, 256 ss.

(20) Ces baies alternativement ouvertes et aveugles évoquent celles dont les vestiges subsistent sur la façade de l'évêché, près de la chapelle épiscopale, mais ces dernières, œuvres aussi du XIIe siècle, sont assez frustes de facture.

(21) Le chanoine Warichez considérait comme un indice d'influence normande le contrefort médian qui, selon lui, se prolongeait jusqu'au sommet du pignon central, ce dont je doute fort. Et de citer les façades de croisillons à Cerisy-la-Forêt et à St-Nicolas de Caen à l'appui de sa thèse. L'observation paraît juste à l'égard des transepts où cette disposition, nulle part affirmée avec plus d'autorité qu'à la cathédrale de Winchester, fut peut-être appliquée en Normandie avant de se diffuser outre Manche et dans le nord de la France (HELIOT, *Remarques sur St-Germer*, 98 ss.). Mais je reste perplexe au sujet des façades occidentales.

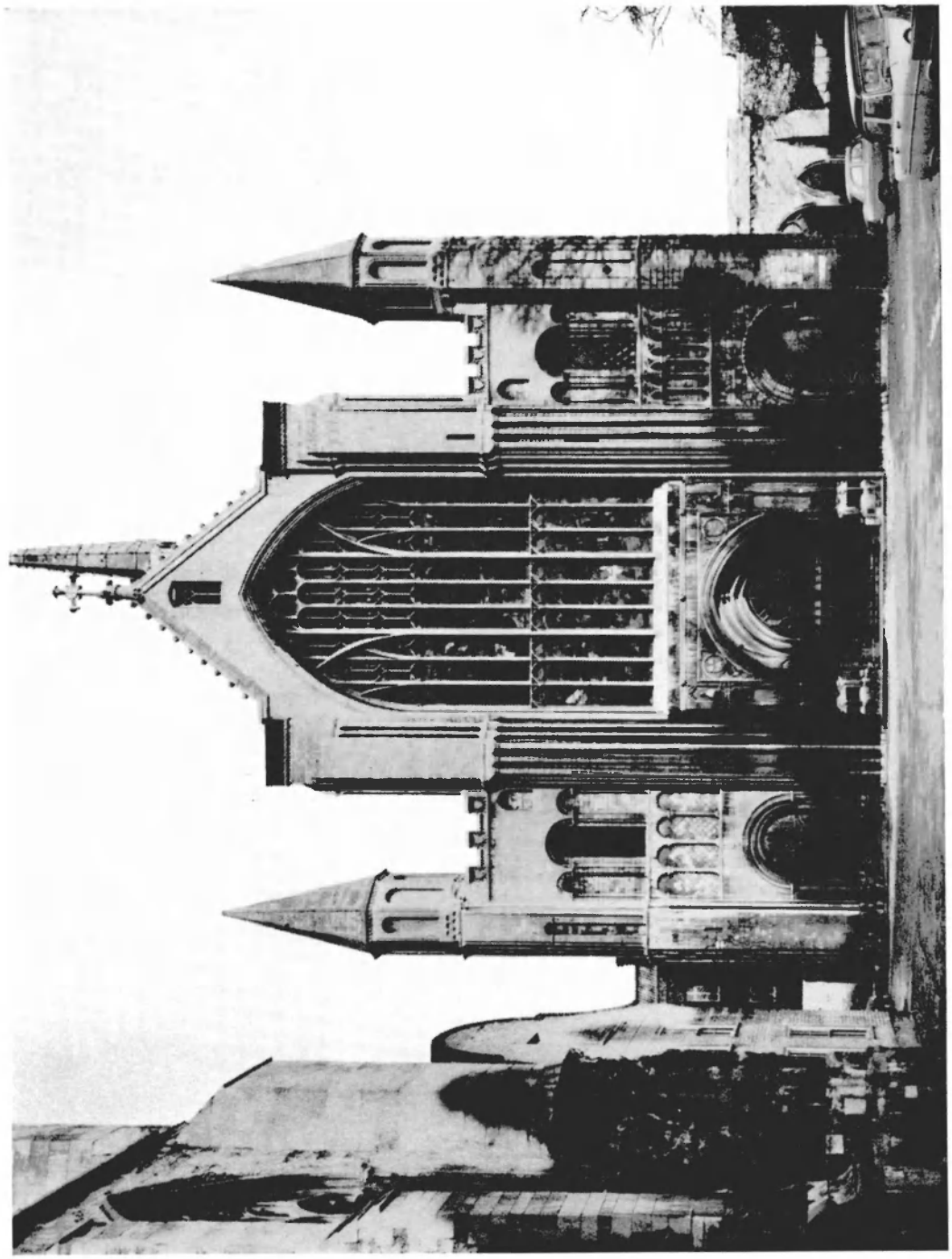


FIG. 4. — Norwich, Cathédrale, façade. (Cl. National Buildings Record)

l'Artois, du Cambrésis et du Brabant occidental (22). Mais la substitution des galeries abritées derrière un rideau de colonnettes aux arcatures aveugles des modèles s'est-elle faite pour la première fois à Tournai ? La question se poserait si l'on était sûr que l'arcature passant sous le pignon fût ajourée, ce qui n'est que fort probable. S'il en fut bien ainsi, notre cathédrale aurait fait école, de façon directe ou détournée, sur quelques frontispices romans et gothiques par ailleurs très différents du sien — ceux de l'abbatiale brabançonne d'Afflighem et de Notre-Dame à Laon, sinon de Saint-Sauveur d'Anchin près de Douai —, tandis que ses coursières latérales, attirant vite la sympathie des constructeurs de la région, obtenaient un succès assez sensationnel. Parmi les façades françaises et britanniques que j'ai eu l'occasion d'examiner, deux s'apparentaient initialement de fort près à la nôtre grâce à leur silhouette, à leurs escaliers d'angle et à leur parure d'arceaux dessinant une délicate broderie sur les parois : celles de la cathédrale de Norwich, érigée entre 1119 et 1145, et de la collégiale de Lillers bâtie vers 1120-1130 (23), quoique dans l'une et l'autre, suivant l'usage habituel, on eût donné la prépondérance aux lignes verticales et non aux horizontales. Moins luxueuse, la seconde a peut-être toujours dissimulé des escaliers que rien aujourd'hui ne décèle au dehors, comme à Tournai, mais arbore aussi un grillage d'arcades à la base de son pignon. Or ses sources me paraissent normandes.

*
**

Cette façade romane, ai-je dit, subit à plusieurs reprises de prétendus embellissements qui l'ont dénaturée. On s'avisa pour la première fois de l'accommoder au goût du jour sous une date assez voisine de 1300. Les textes connus ne font nulle mention de l'affaire qu'en égard au style tout le monde s'accorde pour assigner à la fin du XIIIe siècle ou au début du suivant. Peut-être faut-il attribuer l'initiative à l'évêque Gui de Boulogne, qui occupa le siège épiscopal de 1301 à 1326. Un historien local qui négligea d'indiquer ses sources, Le Maistre d'Anstaing, a effectivement écrit, voici déjà cent vingt ans, que le prélat « fit faire de grands ouvrages à la cathédrale et sut exciter le zèle de ses bienfaiteurs » (24). Il paraît en tous cas logique de rendre responsable de l'opération ce grand seigneur, familier de la Cour de France, plutôt que son prédécesseur immédiat Jean de Vasonne, détenteur du siège de 1292 à 1300, du moins si nous en jugeons d'après le style archaïsant et très provincial de la chapelle

(22) Héliot, *Variantes d'un thème de façade*, 257 ss. ; du même, *Quelques monum. disparus de la Flandre Wallonne : l'abbaye d'Anchin, les collégiales St-Pierre et St-Amé de Douai*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XXVIII (1959), 149-153 ; du même, *Observations sur les façades décorées d'arcades aveugles dans les églises romanes*, dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de l'Ouest*, 4e série, IV (1958), 377, 378, 388, 389, 451 et 452.

(23) C.H.B. Quennell, *The cathedral church of Norwich* (Londres, 1900), 28-31, et Héliot, *Lillers*, 585-586.

(24) J. Le Maistre d'Anstaing, *Recherches sur l'hist. et l'archit. de... N.-D. de Tournai* (Tournai, 1842-1845), II, 67-68.

Saint-Louis, qu'il fit ériger au flanc sud de la nef en 1299. Quoi qu'il en soit, on résolut de revêtir de sculptures les parties basses de la bâtisse et de les abriter sous un porche transversal, s'étendant sur toute la largeur de l'édifice.



Fig. 5. — Tournai. Cathédrale, façade avant 1940.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Voûté sur croisées d'ogives et couvert actuellement d'une terrasse, le porche aligne ses travées derrière un léger rideau de neuf arcades inégalement larges (25), les plus étroites s'ouvrant en regard du trumeau et des

(25) Fr. Hoeber attribuait cette inégalité aux transformations apportées aux porches durant le XVIe siècle ; voir son mémoire *Die Kathedrale N. D. in Tournai*, dans P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler* (Munich, 1923), I, 29. En fait, l'inégalité est originelle puisque les voûtes, dont le tracé correspond nécessairement à leurs supports et par conséquent aux arcades, ne paraissent pas avoir été remaniées depuis leur construction.

montants du grand portail. Ne nous arrêtons pas à ces différences que justifie la structure même du mur de fond, et notons que les nervures offrent des profils caractéristiques du gothique rayonnant, tandis que les grêles pilettes qui soutiennent tout l'échafaudage de maçonnerie, furent certainement reprises en sous-œuvre et renouvelées à l'époque flamboyante. Ces modifications eurent lieu sous l'épiscopat de Charles de Croy, l'an 1526. Elles s'accompagnèrent de la réfection du couronnement et du montage d'une balustrade ajourée, contournant la terrasse ([26]). Malgré ces retouches le porche a sans doute peu changé d'aspect depuis sa construction.

Le mur de fond disparut complètement, jusqu'au niveau des retombées de voûtes, derrière trois registres de sculptures qui se déroulèrent d'un bout à l'autre de la façade, sans s'interrompre autrement que pour laisser place aux portes jumelles de la nef. En revanche on rhabilla du même coup le trumeau et l'ébrasement de ces dernières. Sur cette large surface on superposa trois séries de motifs, chacun divisé en trente et un panneaux : en bas des figures emboîtées dans des arcades aveugles, au milieu des scènes en bas-relief, en haut des statues logées en des niches qu'enjambaient de petits gâbles. Quoique taillés dans le dur calcaire tournaisien, les Prophètes, les Adam et les Eve de la rangée inférieure répondent parfaitement au style proprement français des environs de 1300. Le reste, sauvagement martelé par les protestants en 1566, fut presque totalement remplacé dans la suite. Avant sa désastreuse mutilation, l'ouvrage constituait assurément l'un des ensembles les plus considérables de la sculpture gothique en Europe et, si la qualité des effigies préservées s'appliquait aussi aux éléments disparus, l'un des chefs-d'œuvre de la plastique aux environs de 1300 ([27]).

L'historien se sent de prime abord désorienté devant une façade littéralement travestie dès le Moyen Age, et particulièrement devant des conceptions ornementales étrangères à nos habitudes. L'étalage de la sculpture en surface, à la base des murs, et sa répartition par tranches horizontales qui se développent chacune sur une vingtaine de mètres de longueur, contreviennent carrément aux traditions du gothique septentrional. Je ne connais rien de pareil au nord de la Loire, sur le continent du moins, même dans les œuvres de la période flamboyante. Il y a là discordance complète entre les lignes de la bâtisse et une parure qui échappe aux servitudes imposées ailleurs par un cadre fortement marqué. Le divorce entre l'architecture et le décor est donc patent. Au reste le thème choisi —

(26) Chanoine J. Warichez, *La cathédrale de Tournai et son chapitre* (Wetteren, 1934), 223-224. Les sculptures gothiques de la façade et le porche ont été soigneusement analysés par M.A. Dutour : *Le porche de la cathédrale de Tournai*, dans le *Bull. des Commissions royales d'art et d'archéol.*, LXXI (1932), 430 ss.

(27) P. Rolland, *La sculpture tournaisienne* (Bruxelles, 1944), 21-22.



Fig. 6. — Tournai. Cathédrale, sculpture du porche.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

celui de la frise indépendante par définition — exclut en principe toute idée de sujétion à un canevas préétabli. Pour expliquer une pareille anomalie on est tenté d'invoquer les rangées de statues, ordinairement reléguées dans la zone supérieure, qui peuplent certaines façades romanes et gothiques : les fameuses galeries de rois de nos grandes cathédrales — Paris, Amiens, Reims — ou bien, révélées par un pèlerinage à Compostelle, les théories similaires qu'arborent la collégiale tourangelle de Candes ([28]) et Saint-Jacques à Carrion de los Condes en Vieille Castille ([29]).

(28) A. Rhein, *Candes*, dans le *Congrès archéol.* d'Angers-Saumur (1910), I, 45-46. Il s'agit ici du frontispice du porche très monumental adossé au flanc N. de la nef.

(29) J. Gudiol Ricart et J.A. Gaya Nuño, *Ars Hispaniae*, V : *arquit. y escultura románicas* (Madrid, 1948), 252-253.

Mais le rapprochement ne me paraît guère convaincant car la formule tournaisienne, par sa densité, par le foisonnement de ses motifs, s'oppose à ces compositions malgré tout aérées.

Faut-il introduire dans le débat ces façades où le décor sculpté, au lieu de se cantonner dans les limites du portail, déborde sur les surfaces murales voisines ou même, désertant le portail, s'étale à sa droite et à sa gauche ? Ainsi de monuments fort dispersés, principalement dans les pays méridionaux, et dont la date de construction s'échelonne entre le XIIe siècle et le XIVe : l'église briarde de Rampillon ([30]), celle de Candes déjà nommée ([31]), Saint-Trophime d'Arles, l'abbatiale languedocienne de Saint-Gilles, Saint-Zénon de Vérone, Saint-Michel d'Estella ([32]) et Sainte-Marie-la-Royale d'Olite ([33]) en Navarre, enfin la cathédrale de Munster en Westphalie ([34]). Mais, en dépit de tendances inégalement avouées à l'horizontalité, la composition y demeure partout centrée ou du moins hiérarchisée ; et le portail reste l'élément prépondérant, toujours mis en évidence, alors qu'à Tournai il se confond presque avec son entourage.

Poursuivons notre enquête outre Manche. Ici le type de façade romane caractérisé par la superposition d'arcatures aveugles s'enrichit au XIIIe siècle par l'addition de statues plus ou moins nombreuses, meublant les arcades et distribuées à l'occasion par registres. On aboutit de la sorte à des conceptions très voisines de celles des retables. Citons de préférence les frontispices des cathédrales de Wells, de Salisbury et de Lichfield. Ce dernier, qui est aussi le plus récent — il date d'environ 1300 —, est un écran dissimulant plus complètement que les autres la structure interne de la bâtisse ; il est entièrement habillé d'arcatures superposées, emboîtant pour la plupart des statues ([35]). On atteignit le terme final du développement de la formule à la cathédrale d'Exeter, dotée d'une façade ressemblant à une châsse environ le troisième quart du XIVe siècle. Le rez-de-chaussée en a pris des allures de jubé avec son triple étage d'arcades peuplées de statues, avec une exubérante richesse plastique qui étouffe trois portes auxquelles on semble avoir consenti, non sans regrets, une place étroitement mesurée ([36]). On reconnaît ici l'esprit qui avait auparavant commandé à Tournai.

(30) A. Carlier, *L'église de Rampillon* (Paris, 1950), 30 ss.

(31) Dont le grand portail s'ouvre sous le porche latéral précité ; cf. Rhein, op. cit., 47.

(32) Gudiol Ricart et Gaya Nuño, op. cit., 169 et 171. Ici encore le grand portail se tourne vers le N.

(33) L. Torres Balbás, *Ars Hispaniae*, VII : *arquit. gótica* (Madrid, 1952), 176.

(34) W. Hege et W. Bursiefer, *Die westfalischen Dome* (Munich-Berlin, 1931), pl. 60.

(35) L'œuvre du XIXe siècle, ce décor correspond néanmoins et de façon presque certaine au projet initial.

(36) Cf. G. Webb, *Archit. in Britain : the Middle Ages* (Harmondsworth, 1956), 104 ss., 130 et 131 ; Fr. Bond, *Gothic archit. in England* (Londres, 1905), 75. Sur Exeter voir aussi L. Stone, *Sculpture in Britain : the Middle Ages* (Harmondsworth, 1955), 174, 175 et 225.

L'ensemble de Tournai fut assurément conçu par un sculpteur. Un homme qui n'eût été que constructeur l'aurait imaginé de toute autre façon. Or, à l'instar de leurs confrères du Hainaut, de l'Artois et de la Picardie, les sculpteurs tournaisiens — l'élite en tous cas — pratiquaient depuis le milieu du XIIIe siècle le style proprement français : celui de Paris, d'Amiens et de Reims — c'est-à-dire celui du domaine royal du nord —, intégralement appliqué sur ce qui nous reste des figures de notre cathédrale ([37]). L'un d'entre eux, celui-là même dont l'œuvre fait l'objet de ce mémoire, avait peut-être eu l'occasion, avant de diriger le chantier de la basilique Notre-Dame, de travailler outre Manche, dans un de ces ateliers de tombiers français qui exécutaient de somptueux mausolées pour les membres de la dynastie royale et de la haute aristocratie britanniques ([38]). Ainsi aurait-il pu s'initier à l'architecture anglaise et en retenir certaines particularités, frappantes pour un artiste de sa spécialité.

Mais les imagiers de la vieille cité scaldienne exportaient aussi notre style national en Catalogne : témoins ce Jean et ce Nicolas qui besognèrent durant le premier tiers du XIVe siècle à Gérone, Barcelone et Tarragone ([39]). Si inféodés qu'ils fussent au style de leur pays, ces artistes voyageurs n'étaient sans doute pas exclusifs au point de refuser toute attention aux monuments qui s'offraient à leurs yeux en terre lointaine. Or les Pyrénées catalanes recèlent encore une page surprenante, conçue de même façon que celle de Tournai. Je veux parler du fameux portail de l'abbatiale de Ripoll, érigé vers le second quart ou le milieu du XIIe siècle d'après un modèle fourni par une Bible illustrée, probablement conservée dans la bibliothèque du couvent. C'est une sorte d'arc de triomphe — la comparaison n'est pas de moi — où l'ample baie centrale, elle aussi dénuée de tympan, s'ouvre dans un mur entièrement tapissé de sculptures, réparties sur plusieurs registres et formant un cadre d'une rare somptuosité autour de la porte elle-même : personnages isolés, logés sous des arcatures, et surtout scènes se déroulant comme des frises superposées ([40]). La ressemblance entre ces deux ensembles de même nature,

(37) Voir notamment R. Koechlin, *La sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe s.*, dans la *Gazette des beaux-arts* (1903), 2e partie, surtout p. 18, 336 et 342. On sait qu'un imagier tournaisien nommé Jean Aloul, travaillait en Artois en 1323 et 1327 pour les familiers de la comtesse Mahaut, sinon pour la comtesse elle-même ; cf. L.M. Richard, *Une petite nièce de s. Louis : Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne* (Paris, 1887), 310 ss. Or Mahaut, princesse de la maison de France, et son entourage suivaient les modes de la Cour de Paris, en art comme ailleurs. Mais, dès le règne de saint Louis, des tailleurs de pierre tournaisiens collaboraient au mobilier de la Sainte-Chapelle : voir P. Rolland, *La sculpture funéraire tournaisienne et les origines de l'école de Dijon*, dans la *Rev. d'art*, XLVI (1929), 14.

(38) L'activité de ces ateliers se situe aux dernières années du XIIIe siècle et au début du XIVe ; cf. P. Pradel, *Les tombiers français en Angleterre au XIVe s.*, dans les *Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, 9e série, III (1954), 235 ss.

(39) M. Durliat, *Sculptures françaises en Catalogne dans la 1re moitié du XIVe s.*, dans *Pallas : ann. pub. par la faculté des lettres de Toulouse*, VIII (1959), 96-98.

(40) G. Gaillard, *Ripoll*, dans le *Congrès archéol.* de Catalogne (1959), 151 ss.

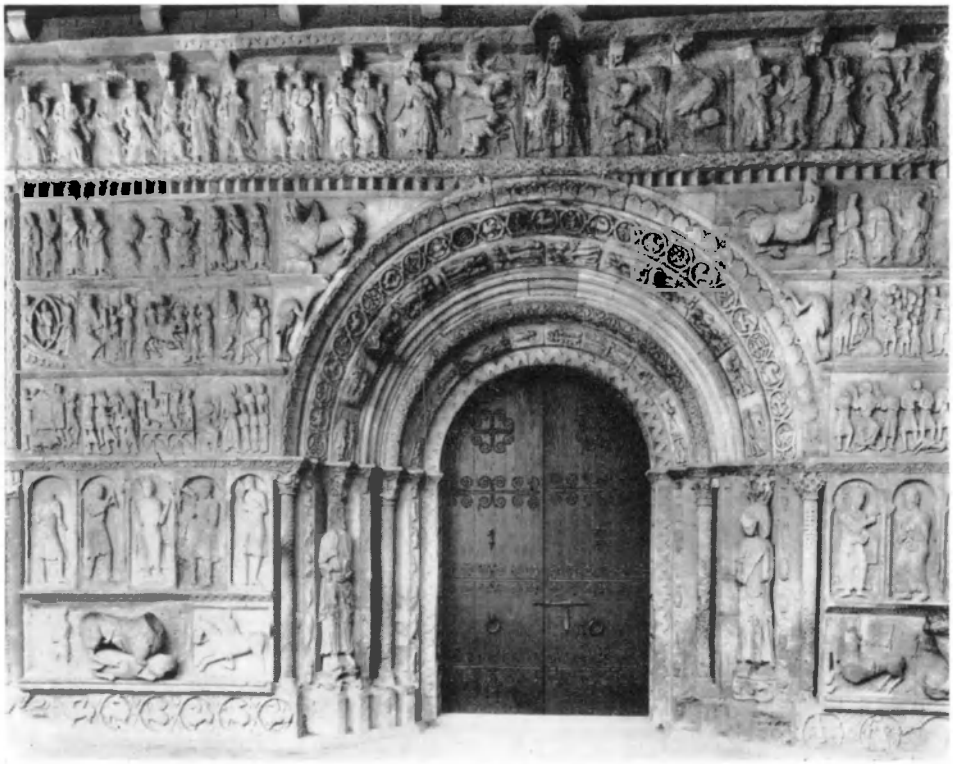


Fig. 7. — Ripoll. Eglise abbatiale, portail.
(Cl. E. Lefèvre-Pontalis)

celui des Pays-Bas et celui d'Espagne, est saisissante en dépit d'une iconographie différente, d'autant qu'à Ripoll comme à Tournai un porche transversal protégeait les reliefs contre la morsure des intempéries (41). On est donc tenté de conclure que l'artiste scaldien se contenta, pour la composition, de traduire du roman en gothique l'œuvre magnifique de son devancier ibérique.

Le porche ne nous oriente-t-il pourtant pas vers une autre filiation ? Inséparable des panneaux sculptés, sans doute conçu et monté en même temps qu'eux, le porche tournaisien se distingue profondément des porches tendus aux XIIe et XIIIe siècles en travers des façades d'églises du nord de la France et des Pays-Bas, aussi bien devant les frontispices du transept que devant celui de la nef. Ces porches romans et gothiques du Nord, bien plus spacieux qu'à Tournai, s'ouvrent par de larges arcades, proportionnées aux portails auxquels elles correspondent ou bien refendues par une colonnette médiane. Tels sont ceux de la cathédrale de

(41) Le porche remonte au XIIe ou XIIIe siècle ; cf. J. Puig y Cadafalch, *A propos du portail de Ripoll*, dans le *Bull. monumental*, LXXXIV (1925), 303-304.

Noyon, des abbatiales cisterciennes ([42]) et des églises champenoises. Seuls à ma connaissance ressemblent au nôtre ceux des croisillons à la collégiale de Saint-Julien-du-Sault au diocèse de Sens, qui remontent aux environs de 1300 ([43]). Tous sont des annexes organiquement liées au corps principal de la bâtisse, et non une sorte de déguisement comme à Tournai. Ici le vestibule peu profond, aux membres grêles et aux arcades parfois étriquées, ne reflète pas un véritable sens monumental. Il a l'air d'un objet d'importation tiré d'un art autre que l'architecture, ce dont on se persuade encore plus aisément lorsqu'on examine un type bien connu de jubés.

Quoique presque tous nos jubés du Moyen Age aient disparu et quoique on ne leur ait consacré aucune étude globale tant soit peu détaillée ([44]), les grandes lignes de leur évolution se laissent deviner. A l'origine de ceux qui m'intéressent aujourd'hui s'inscrivait certainement le type appliqué à la cathédrale d'Ely au second quart du XIIe siècle : c'était un mur habillé sur sa face occidentale par deux arcatures aveugles qui alternaient avec les portes latérales et la niche d'autel centrale, et surmonté d'une galerie que contournait une balustrade ([45]). Dans la suite on élargit la galerie aux dimensions d'une tribune, ce qui conduisit : soit à l'épaissir ou dédoubler le mur, soit à le relier par l'intermédiaire d'une voûte insérée sous la plateforme à un rideau d'arcades planté en avant. Les Anglais préférèrent la formule massive, sauf à couvrir la paroi tournée vers la nef de statues grandes ou petites, alignées par registres et logées en des niches ou des panneaux. Ainsi à la cathédrale de Salisbury dès 1260 environ — semble-t-il —, et où l'une des rangées d'arcades abritait certainement des figures en pied ([46]). La tradition s'en poursuivit jusqu'au XVIe siècle : aux cathédrales de Canterbury — vers 1304 ([47]), puis vers 1400 —, de Lincoln et d'York, à la collégiale de Ripon et ailleurs. La seconde solution s'implanta néanmoins outre Manche au début du XIVe siècle et devait y rester en usage jusqu'à la fin du Moyen Age. Les deux plus anciens spécimens connus n'ont que trois arcades

(42) Même à l'abbatiale des Dunes en Flandre Maritime, quoique le porche transversal ajouté entre 1317 et 1334 y précédât deux portails jumeaux comme à Tournai. Cf. L. Devliegher, *De Duinenabdij te Koksijde*, dans *Biekorf*, LXI (1960), 193, 208 et 212 ss. (tiré à part dans *Archaeologia belgica*, fasc. I.).

(43) J. Vallery-Radot, *St Julien du Sault*, dans le *Congrès archéol. d'Auxerre* (1958), 364 ; C. Enlart, *Manuel d'archéol. française*, I, 2e partie (3e éd., Paris, 1929), fig. de la p. 330. Les porches légers de St-Nicaise à Reims et de St-Urbain à Troyes, très apparentés les uns aux autres, différaient beaucoup de celui de Tournai par leur structure et leurs gables.

(44) Voir cependant Enlart, loc. cit., 863-870 ; R. De Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique* (Paris, 1926-1927), II, 485-497 ; G. Servières, *Les jubés...*, dans la *Gazette des beaux arts* (1918), 333 ss., et (1919), 77 ss. ; H. Bunjes, *Der gotische Lettner der Kathedrale von Chartres*, dans le *Wallraf Richartz Jhb.*, XII-XIII (1943), 90-102.

(45) Sir W.St.J. Hope, *Quire screens in English churches with special reference to the... quire screen formerly in the cathedral... of Ely*, dans *Archaeologia*, LXVIII (1917), 43 et 85 ; A. Vallance, *Greater English church screens...* (Londres, 1947), 41-42.

(46) Vallance, op. cit., 79-80 ; Hope, op. cit., 55-56.

(47) Vallance, 27 ss.

assez amples : celui de la cathédrale d'Exeter, qui date de 1317-1325 ([48]), et son contemporain de la collégiale de Southwell ([49]). En France et dans les territoires où pénétrait l'influence de notre gothique septentrional, les premiers exemplaires remontaient au milieu du siècle précédent et offraient une variante remarquable : le resserrement des arcades, portées au nombre de cinq, sept et même neuf, subdivisées à l'occasion, et leur

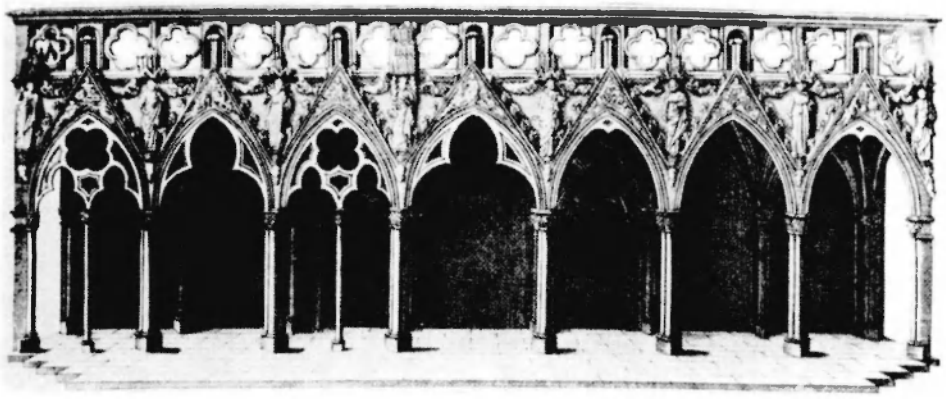


Fig. 8. — Strasbourg, Cathédrale, l'ancien jubé.
(Dessin de J. Arhardt, v. 1670)

assiette sur de minces colonnettes. Ainsi lit-on aux cathédrales de Strasbourg ([50]) et de Chartres ([51]) vers 1230, d'Amiens ([52]) et de Bourges ([53]) dans la seconde moitié du siècle, enfin de Paris ([54]) au commencement du XIVe.

Comment ne pas être frappé des intimes similitudes qui rapprochent ces ouvrages — ceux de la France surtout — du porche tournaisien ? L'étroite galerie voûtée qui porte une tribune bordée d'une balustrade, les arcades serrées et posées sur de grêles colonnettes sont communes aux deux catégories de monuments. L'emplacement des sculptures est différent : le mur de fond dans la basilique scaldienne, le mur de façade et les écoinçons d'arcades sur les jubés, mais on retrouve sur les uns et

(48) Ibid., 63 ss., et Hope, 30-37.
(49) Vallance, 170-71, et Hope, 61.
(50) H. Reinhardt, *Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et ses origines rémoises*, dans le *Bull. de la Soc. des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2e série, VI (1951), 19 ss. ; H. Haug, *Les œuvres de miséricorde du jubé de la cathédrale de Strasbourg*, dans les *Arch. alsaciennes d'hist. de l'art*, X (1951), 99 ss. ; *Cathédrales* : [catalogue des] *sculptures..., objets d'art... des XIIe et XIIIe s.* [exposés au] *musée du Louvre...* 1962 (Paris, 1962), p. 97-99.
(51) Bunjes, op. cit., 73 ss. ; *Cathédrales*, p. 85-89.
(52) G. Durand, *Monographie de l'église N. D., cathédrale d'Amiens* (Amiens-Paris, 1901-1903), II, 1 ss.
(53) P. Gauchery, *Restes de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges : découvertes nouvelles*, dans les *Mém. de la Soc. des antiquaires du Centre*, XXXVIII (1917-1918), 63 ss. ; *Cathédrales*, p. 105-111.
(54) M. Aubert, *Les trois jubés de N. D. de Paris*, dans la *Rev. de l'art ancien et moderne*, XLIII (1923), 106 ss. ; *Cathédrales*, p. 127. Voir un dessin schématique de ce jubé dans J. Pelerin, (Viator), *De artificiali perspectiva* (rééd. de Paris, 1800), fol. 52.

l'autre l'association des statues individuelles, alignées sur un même rang, et les scènes réparties en panneaux qui dessinent des frises. L'iconographie est également dissemblable. Faut-il s'y arrêter ? J'en doute fort.

Il est temps de conclure. Le sculpteur chargé de mettre le frontispice de Tournai au goût du jour, avait peut-être contribué à la construction ou à la parure d'un jubé français. Quoi qu'il soit de l'hypothèse, c'est assurément un de nos jubés qu'il choisit pour modèle, quitte à en interpréter les données à sa manière et surtout à cantonner le décor plastique sur le mur de fond, seul digne de l'accueillir en raison de son emplacement et de sa large surface. Conforme aux habitudes d'une époque où l'on réservait le principal de la sculpture monumentale au portail et à son entourage, c'est-à-dire à l'entrée même de la maison du Seigneur, ce transfert se fit — j'imagine — automatiquement, sous la simple pression de règles couramment respectées. Mais l'association de statues individuellement emboîtées sous arcades ou sous niches et des scènes en bas-relief, comme la répartition des unes et des autres en registres horizontaux ne ressortissent pas à des conceptions vraiment architecturales. Elles relèvent d'arts tenus pour mineurs : de l'enluminure ou plutôt du mobilier liturgique, en l'espèce des jubés ou retables. Reste à se demander si l'adaptation s'accomplit par voie directe — ce qui me paraît le plus vraisemblable — ou d'après un prototype tel que Ripoll : c'est ce que nous ne saurons jamais. Il est néanmoins inutile à mon sens d'admettre l'intervention de façades anglaises telles que Lichfield ou Exeter. Ici les ressemblances s'expliquent tout naturellement par des sources voisines, sinon communes. De même qu'Exeter, Tournai s'inscrit sur la liste des façades et portails inspirés d'œuvres picturales ou de meubles d'église, à la suite de Sainte-Marie à Ripoll, de Saint-Jacques-des-Ecossais à Ratisbonne et de Saint-Pierre à Spolète.

LUC DEVLIEGHER

HET KOOR VAN DE ROMAANSE SINT-DONAASKERK TE BRUGGE

Voor het opmaken van de bouwgeschiedenis van de romaans-gotische Sint-Donaaskerk te Brugge (in 1800 afgebroken), heeft men zich tot nog toe haast uitsluitend gesteund op een reeds lang gekende reeks tekeningen, gravures en schilderijen (1). Over het buitenaanzicht van de kerk zijn we vrij goed ingelicht ; dit geldt bijzonderlijk voor de zuidzijde (afb. 1 en 2), want enkel op het stadsplan van Brugge van Marcus Gerards (1561-1562) komt de noordzijde van de kerk (afb. 3) voor. Het interieur van het gebouw is ons bekend door de gravure van Wijdts (1725 ; afb. 10) (2) en enkele tekeningen uit het handschrift van de Brugse kanunnik P. de Molo (1785-1791 ; Brugge, Stadsbibliotheek). Als aanvulling op dit ikonografisch bronnenmateriaal heeft men de laatste jaren gepoogd een drietal kerkinterieurs op schilderijen van Vlaamse Primitieven, met de Brugse kerk te vereenzelvigen.

De rechter zijvleugel van het Jan Floreinstriptiek (Brugge, Sint-Janshospitaal) — naar het opschrift te oordelen in 1479 door H. Memlinc geschilderd — vertoont de *Opdracht in de Tempel* ; met de kerk waarin het gebeuren plaats grijpt, heeft prof. dr. J. Steppe de Sint-Donaaskerk vereenzelvigt (3), alhoewel hij wel aanneemt dat Memlinc zich enkele vrijheden veroorloofd heeft (4). We komen verder nog op deze identifikatie terug (afb. 5).

Minder gelukkig is de vereenzelviging met de Sint-Donaaskerk van het kerkinterieur op Jan van Eyck's *Madonna met kanunnik van der Paele* (1434-1436 ; Brugge, Groeningemuseum). G. Kern (5) en W. Körte (6) waren tot het besluit gekomen dat J. van Eyck het gebeuren in een centraalbouw had gesitueerd. Daar men het anderzijds niet uitgesloten achtte dat de romaanse koorabsis van Sint-Donaas gedeeltelijk gebouwd

(1) Zie M. Engelen, Romaansche bouwkunst in Westvlaanderen, Brugge, 1930, blz. 26-30 ; Br. Erasmus, De Romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen, Gent, 1940, blz. 17-58.

(2) A. Wijdts, Chronyke van Vlaenderen, I, Brugge [1726], blz. 153.

(3) J. Steppe, Een binnenzicht van de voormalige Sint-Donaaskerk te Brugge op een schilderij van Memling, in *Bul. Kon. Com. Mon. en Lands.*, 4 (1953), blz. 185-200.

(4) C. Gurlitt had reeds vroeger het vermoeden uitgesproken dat de Sint-Donaaskerk op dit schilderij afgebeeld was : « Es sei auch noch auf eine zweite Darstellung hingewiesen, auf das Bild Memlings der Darstellung Christi im Tempel im Johanneshospital, das die Nordwestecke des Chores mit dem gothischen Lettner und den Einblick in das Seitenschiff zu behandeln scheint ». (Historische Stadtebilder, Band XII : Brügge, Berlijn, 1912, blz. 10).

(5) G. Kern, Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule, Leipzig, 1904, blz. 11.

(6) W. Körte, Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Wolfenbüttel, 1930, blz. 19.

was op de grondvesten van de voorromaanse rondbouw — een kopie van de Dom van Aken van omstreeks 900 — waarbij mogelijks de romaanse askapel de almetingen van het oudere koor weergaf (7), heeft S. Leurs opnieuw de tesis verdedigd dat van Eyck zich naar alle waarschijnlijkheid geïnspireerd heeft op het koor van de Sint-Donaaskerk (8). Daar echter de maandenlange opgraving, in 1953 door J. Mertens en L. Devliegher ondernomen, uitgewezen heeft dat de romaanse koorabsis niet gebouwd is op de fundering van de voorromaanse centraalbouw, vervalt echter deze tesis. Het is nochtans niet uitgesloten dat de architek-



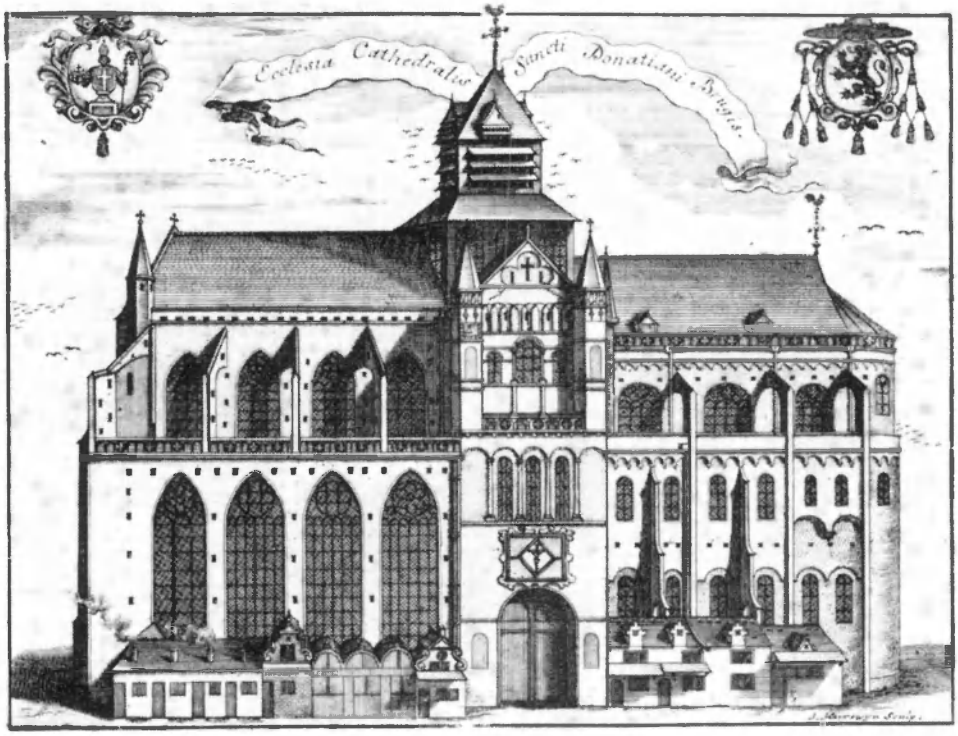
AFB. 1. — Sint-Donaaskerk (detail uit een miniatuur in het *Sforzabook of hours*, f° 257 v°. British Museum te Londen ; begin 16de eeuw).

(7) S. LEURS, Geschiedenis van de Vlaamsche kunst, I, Antwerpen, s.d., blz. 18, 77 ; BR. FIRMIN, o.c., blz. 37-38.

(8) S. LEURS, Het koor van de Sint-Donatianuskerk te Brugge geschilderd door Jan van Eyck en Albert van Ouwater, in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 15 (1954), blz. 211-214.

tuur van Sint-Donaas J. van Eyck geïnspireerd heeft (9) ; het schilderij was trouwens ook voor de Sint-Donaaskerk bestemd.

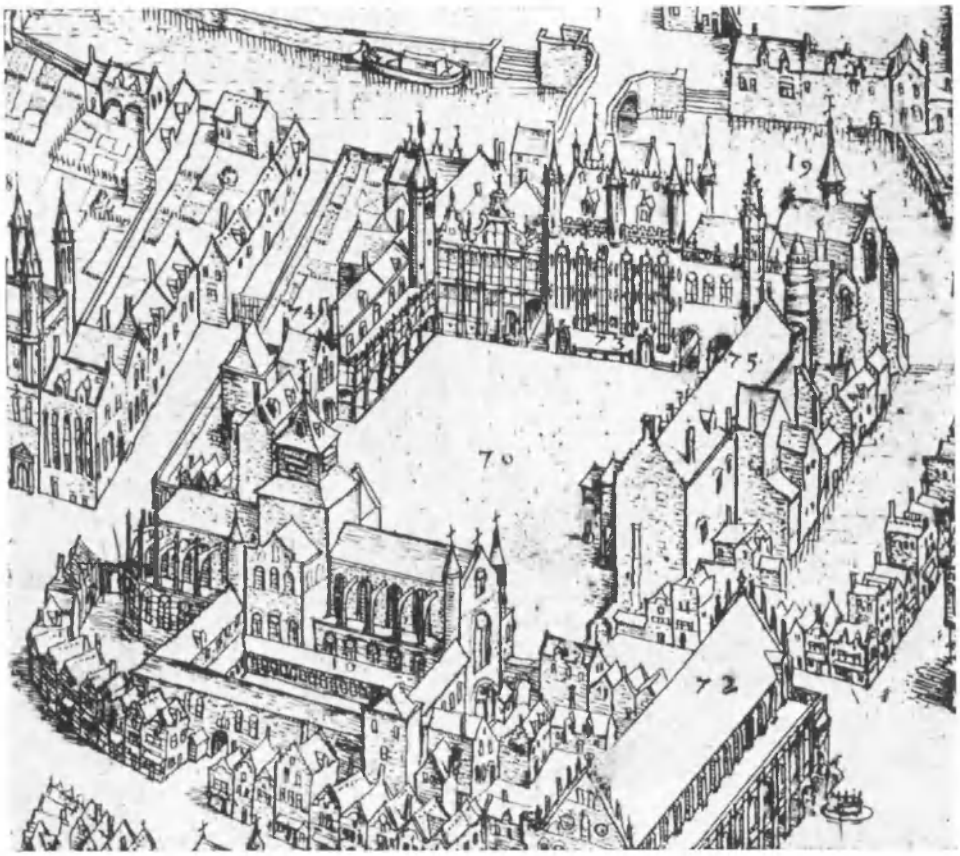
Zich baserend op zekere punten van verwantschap tussen van Eyck's *van der Paele Madonna* en A. van Ouwater's *Opwekking van Lazarus* (Berlijn, Kaiser-Friedrich Museum), meent Leurs dat ook de architektuur van dit schilderij zeer waarschijnlijk geïnspireerd is op de Brugse Sint-Donaaskerk (10). Aangezien dit, in zijn geheel gezien, niet juist is voor het werk van van Eyck, vervalt die stelling ook voor het schilderij van de Noord-Nederlandse meester. Er zijn trouwens ook duidelijke verschillen



Afb. 2. — Sint-Donaaskerk (gravure van J. Harrewyn, naar Sanderus).

in beide schilderijen voor wat het grondplan van het voorgestelde kerkgebouw betreft. Bij van Eyck staat een zuil in de as van de koorronding, terwijl dit bij van Ouwater (gewone koorabsis of centraalbouw ?) niet het geval is. Bij de Brugse meester stemmen twee boogopeningen van de

(9) A. Janssens de Bisthoven, Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden, 1. Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum) Brugge, Antwerpen, 1957, blz. 62-63.
(10) S. Leurs, Het koor..., blz. 214-220.

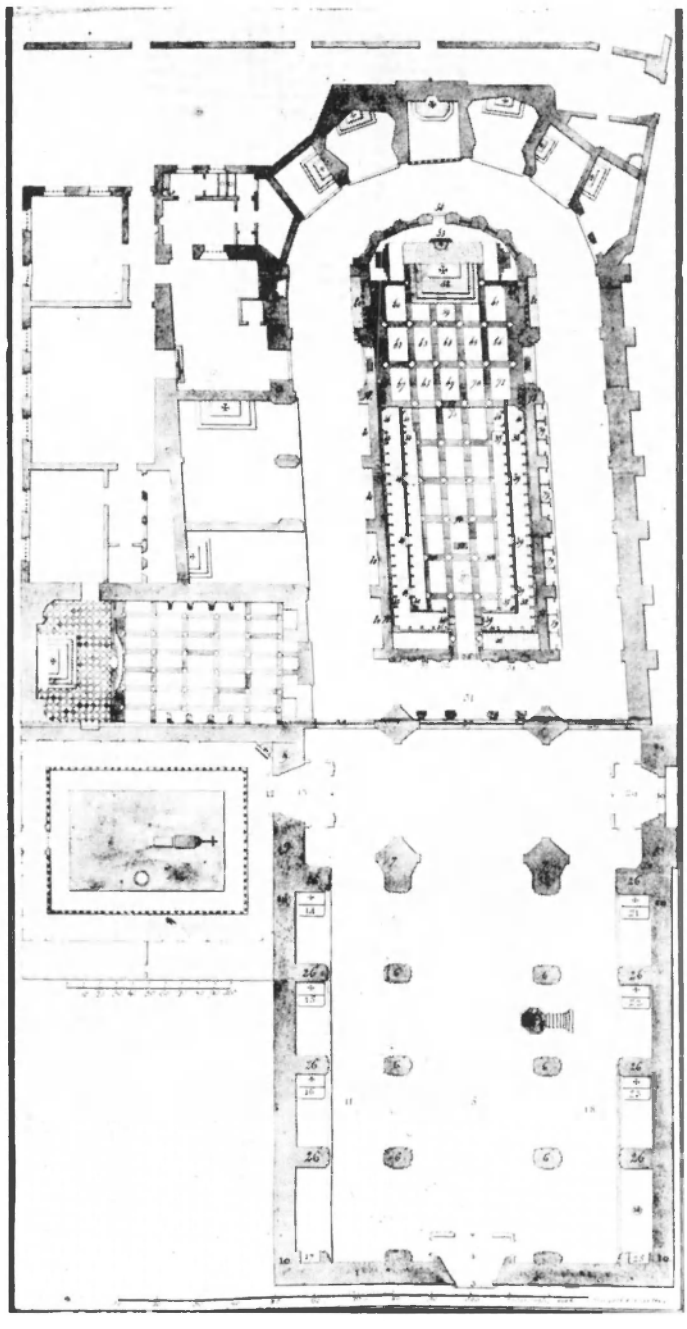


Afb. 3. — De Burg te Brugge (detail uit het gegraveerde stadsplan van M. Gerards, 1561-2).

middenkern overeen met één zijde van de buitenmuur, terwijl bij de Noord-Nederlandse schilder een doorgangsboog overeenkomt met één travee van de omgang.

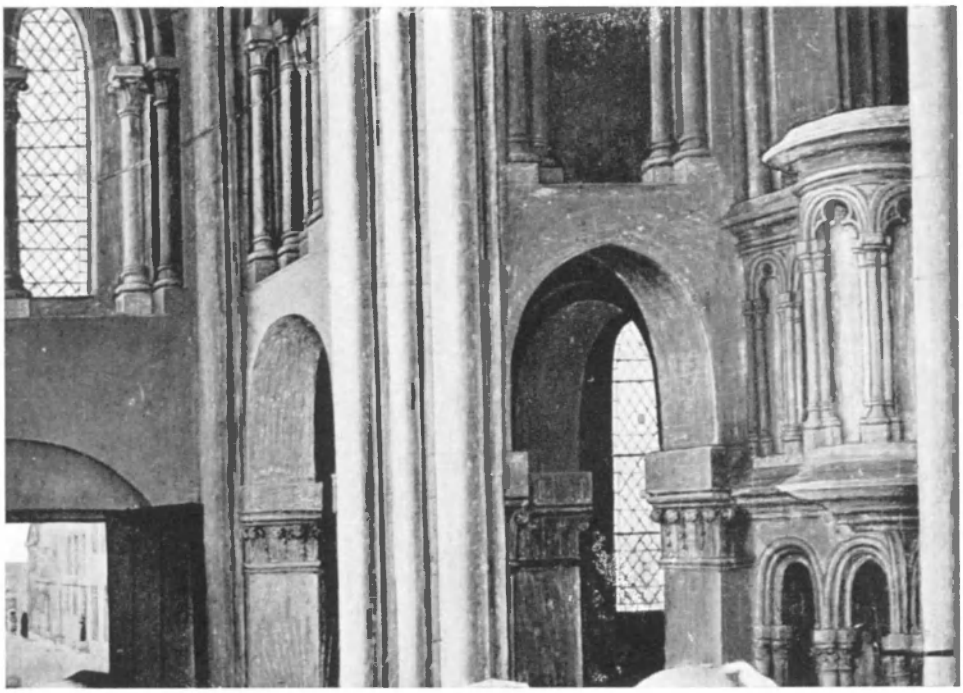
Er zijn in de laatste jaren echter ook enkele nieuwe en ditmaal onbetwistbare afbeeldingen van de Sint-Donaaskerk bekend geworden. Het betreft hier twee schilderijen en enkele tekeningen.

Naar aanleiding van de aan gang zijnde opgraving liet M. English ons in 1933 weten dat mej. M. Arents de Beerteghem een schilderij bezat waarop het interieur van de Sint-Donaaskerk was afgebeeld. Door bemiddeling van dr. A. Janssens de Bisthoven konden we het werk bestuderen en laten fotograferen (afb. 6). Op de achterkant staat te lezen dat vóór de verdoeking van het schilderij, volgend opschrift te lezen was : « Jacob



Afb. 4. — Grondplan van de Sint-Donaaskerk (hs. de Molo, II, Annexes, 19).

van Meuninckhoven 1696 » (11). In 1959 werd op de veiling H. Fraeys de Veubeke door het Brugse stadsbestuur een schilderij aangekocht, dat, wat de architektuur betreft, identiek is met het voorgaande, maar daarenboven enkele personnages bevat (12). Alhoewel het noch getekend noch gedateerd is, mag het eveneens aan van Meuninckhoven toegeschreven worden (13).



Afb. 5. — Detail uit de rechter zijvleugel van de *Opdracht in de Tempel* van H. Memlinc (1479).

Beide taferelen zijn gezien van uit de 14de eeuwse, vier traveeën lange middenbeuk. Het hoofdkoor is gedeeltelijk aan het oog onttrokken door het Barokke doksaal dat tegen de oostelijke vieringspijlers opgesteld is en door de triomfbalk die zich wat dieper in het koor bevindt, en wel op de plaats waar ten tijde van Memlinc het gotisch doksaal stond (14). Voorbij deze eerste travee zijn in het koor nog drie rechte traveeën te zien, die elk met een vierzijdig kruisribbengewelf overkluisd zijn. De eigenlijke koornis telt vijf vakken en is eveneens van een gotisch gewelf voorzien. Van de opstand van het vierledig koor zijn enkel in de ronding enkele details te onderscheiden. Van de benedenverdieping zien we niets, maar

(11) Doek, 105 × 105 cm.
(12) Doek op unalit, 90,4 × 100,2 cm.
(13) H. Pauwels, Catalogus Groeningemuseum, Brugge, 1960, blz. 122-125.
(14) I. Stuppi, Een binnenzicht..., blz. 109.

van de tribune op de tweede verdieping zijn drie rondbogen gedeeltelijk afgebeeld. Tussen de tweede en derde verdieping is een onversierd muurgedeelte aangebracht. Daarboven staan op een horizontale lijst een rij rondbogige nissen, één per vak ; tussen de nissen zijn diensten aangebracht waarop de gewelfribben van de koorsluiting aanzetten. De vierde geleding bestaat uit de bovenlichten.

Belangrijker voor de kennis van het interieur van de kerk zijn een beschrijving en tekeningen van de hand van James Essex (1722-1784), een Engelse architekt, die in 1773 een reis doorheen de Nederlanden en Frankrijk maakte (13). Uit zijn reisverhaal, met eigen tekeningen verlucht,



Afb. 6. — Binnenzicht van de Sint-Donaaskerk (J. van Meuninckhoven, 1696).

(13) James Essex, Journal of a Tour through part of Flanders and France in August 1773, uitgegeven door W.M. Fawcett, in de *Cambridge Antiquarian Society*, 24 (1888). Dit reisverhaal wordt vermeld bij L. Weale en M. Brockwell, The van Eycks and their art, London-New York-Toronto, 1912, blz. 120.

blijkt dat hij een bijzondere belangstelling voor gebouwen had, hetgeen voor een architekt eigenlijk niet zo verwonderlijk is. Te Brugge bezocht hij o.m. ook de Sint-Donaaskerk, waarvan hij de volgende beschrijving geeft ([16]) :

"This Church was first founded by Baldwin surnamed Iron Arm Earl of Flanders about the year 865. Wether any part of the labrick is of that age may be doubted but it is probable that the transepts & all the Eastern parts beyond it were built in the tenth Centurie but the west end seems of later date (though not modern) which may account for the crookedness of the Naife. there is a corbil table which runs round the upper & lower ailes on the out side of the East part which shews it is antient and is of this sort

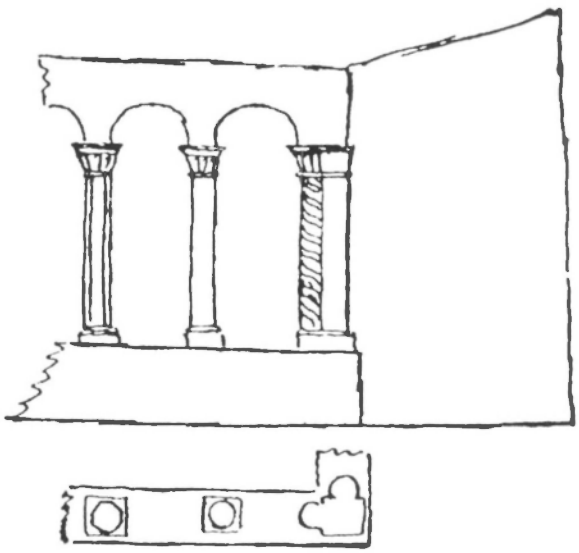
 [Afb. 7]

from the west end of the Church there are 4 pointed arches with high pillars at the intersection of the Transept there are 4 semicircular arches on square pillars with small shafts. beyond the Transept the organ takes up one single division of three tier Arches the lowest is pointed, the next semicircular divided into two, above are two niches the backs are circular between the Organ & Altar there are three divisions of two arches as in the sketch above [afb. 11], the upper tier has a large window between two niches, the arch of the window is semicircular and filled with modern tracery but what they were originally, does not appear. The East end of the Church is semicircular, with the ailes rung round behind the Altar & several Chapels wich open into it. the arches in the round part are high and pointed the windows above have round arches the whole church is vaulted with a semicircular vault & cross ribbs moulded thus  [Afb. 8] the double arches are plane, and the ribbs wich spring from the pillars of the Tribuna and forme a halfe dome abutt against a semicircle in the center. the transept projects no farther than the side Ailes having only one arch on each side. There is one thing remarkable in this Church, if a line is drawn through the center of the Choir it will cutt through the South west angle of the naife.

On the north side of this Church there is a very large and antient Cloister and in it an Altar, the sides of this cloister next the aria are formed of small narrow arches with little pillars, some round and some octangular standing on a wall about 4f high — the roof is wood covered with Lead" (blz. 12-14).

(16) De spelling in de uitgave van Fawcett wordt hier bewaard.

Over het buitenaanzicht geeft Essex dus maar weinig inlichtingen ; hij noteert enkel een kroonlijst aan het koor en de kooromgang (afb. 9). Zijn beschrijving van het interieur is des te belangrijker. In het schip zijn de doorgangen tussen de beuken met spitsbogen afgedekt ; de vier vieringspijlers daarentegen dragen rondbogen. Voorbij het transept neemt het orgel één enkele drieledige travee in. De boog beneden (tussen hoofdkoor en omgang) is spitsbogig, de tweede geleding heeft een gedeelde rondboog en de bovenste bevat twee nissen waarvan de achterzijde concaaf is. Tussen het orgel en het altaar zijn er drie traveeën van twee bogen, zoals in afb. 11 weergegeven is. De bovenste verdieping bevat een groot rondbogig venster tussen twee nissen. In de koorronding zijn er hoge spitsbogen. De bovenlichten zijn echter rondbogig afgedekt. De ganse kerk is overdekt met een kruisribbengewelf (afb. 8). J. Essex geeft daarenboven op blz. 15 een tekening van een koortravee ("Bay adjoining Apse in Cathedral of St Donas" ; afb. 11), hetgeen zijn beschrijving op gelukkige wijze aanvult. Ook van de romaanse kloostergang geeft hij op blz. 15 een tekening ("The Cloister on the North side of the Cathedral at Bruges" ; afb. 9).



Afb. 9. — Fragment van het kloosterpand naast de Sint-Donaaskerk (tekening J. Essex, 1773).

Als we de twee schilderijen van van Meuninckhoven en de tekening van Essex vergelijken met de reeds lang bekende prenten van Wijdts en de Molo, komen we tot het volgende beeld van het koor van de Sint-

Donaaskerk. Het hoofdkoor bestond uit drieënhalf rechte traveeën en een sluiting van vijf of zeven traveeën (17). Ten oosten van de viering lag een halve travee, waartegen op de zuidkant het orgel opgesteld stond. In deze halve travee was de doorgang naar de omgang door een spitsboog afgedekt (18). De tribune, die de tweede geleding vormde, was rondbogig en gedeeld door een zuiltje ; onder de rondboog stak waarschijnlijk een drielob zoals dit het geval was met de overige tribuneopeningen in de overige rechte traveeën. De derde travee bestond uit twee nissen. Van de vierde geleding, die normaal het bovenvenster zou moeten bevatten, spreekt Essex niet en we kennen evenmin een afbeelding waarop dit gedeelte zichtbaar is. Het is niet onmogelijk dat dit venster dichtgemetseld geworden was of niet meer hermaakt werd, om redenen van stabiliteit, na het instorten van de toren in 1516.

In de drie rechte traveeën wisselden zuilen en pijlers met elkaar af volgens het zg. gebonden sisteem. De pijlers hadden langs de kant van het middenkoor drie diensten (halfzuilen met basementen en haakkapitelen) die bestemd waren om de moerbogen en de ribben van het gewelf te dragen. De twee spitsbogen van elke traveedoorgang rustten op een zuil (met haakkapiteel) en twee pilasters (met dekplaat). Op het zuilenkapiteel kwamen langs de kant van het koor twee halfronde diensten neer, die op het eerste zicht voor een zesdelige overwelving bedoeld waren, maar uiteindelijk enkel de rondbogen van de tribune hielpen dragen. In elke tribuneopening droegen twee pilasters en een middenzuil twee gekoppelde rondboogjes die omgeven waren door een drielob en een grote rondboog. In de derde geleding bestond elke travee uit twee rondbogig afgedekte nissen met concave achterwand ; een groot venster bevond zich tussen beide.

(17) Op de 16de eeuwse miniatuur uit het Sforzabook (afb. 1) en bij Sanderus (afb. 2) die de kerk van uit het zuiden tonen, zijn maar drie hooldtraveeën weergegeven. Dit staat in tegenspraak zowel met het plan van de Molo, als met de beschrijving van Essex en de twee schilderijen van van Meuninckhove. We mogen wel aannemen dat het Sforzabook en Sanderus de toestand niet juist afgebeeld hebben ; een andere fout bij hen is het ontbreken van de omgang en de koorkapellen aan de absis. In het handschrift van de Molo komt een plattegrond voor van de kerk ; het koor telt er zeven halve traveeën en heeft een zevenzijdige sluiting (afb. 4). Br. Firmin, o.c., blz. 27, heelt deze tekening in een modern grondplan omgezet, waarin hij het koor drie traveeën diepte geeft en de absis laat voorafgaan door een halve travee. Het kloosterpand dat bij de Molo volgens een andere schaal dan de kerk getekend werd, is op de plattegrond bij Br. Firmin volgens de schaal van de kerk getekend, hetgeen aan het kloosterpand onjuiste afmetingen geeft.

(18) Een opmerking van J. Steppe verdient hier even de aandacht. Hij schrijft op blz. 196 van zijn artikel over de voorstelling van de kerk bij Memline (afb. 3) : « Het koor van de oude Sint-Donaaskerk heeft steunwissel gekend. Zware en samengestelde pijlers wisselden af met lichtere rondzuilen. Eén travee van het koor kwam overeen met twee kleinere vakken in de zijbeuken, zoals dit het geval is in wat men noemt *het gebonden systeem*. Deze architectonische bijzonderheid heeft Memling niet behouden ». Memline heeft integendeel de juiste toestand weergegeven door op deze plaats geen zuil af te beelden, aangezien we nu weten dat naast de viering maar een halve travee lag. Als we het schilderij van Memline nauwkeurig bekijken zien we ook dat de boog tussen koor en omgang spitsbogig was, zoals ook Essex opmerkt. Wat wel onjuist is, is het ontbreken van het middenzuiltje in de tribuneopening en het voorkomen van zuiltjes i.p.v. pilasters tegen de zijkanten.

Over het oorspronkelijk uitzicht van de vierde verdieping weten we niets. Essex schrijft dat de vensters rondbogig waren, en de prenten bij Sanderus en in het Sforza-book tonen inderdaad deze venstervorm die toch maar in de 14de eeuw kan tot stand gekomen zijn. Oorspronkelijk kan er één venster geweest zijn dat dan in het midden van de travee zou gezeten hebben. Het is wellicht beter per travee twee vensters te rekonstrueren ; in de loop van de 14de eeuw zouden ze tot één groot venster over de derde verdieping heen, uitgebouwd geworden zijn, waarbij dan twee nissen van de derde geleding verdwenen. De rondbogige bovenlichten in de koorsluiting schenen niet verbouwd geweest te zijn. Of de koorvensters van een buitenloopgang voorzien waren, weten we niet ([19]) : op geen enkele afbeelding echter schijnt een loopgang voor te komen.

In de koorronding waren er tussen koor en omgang eveneens zuilen met spitsbogen. De tribuneopeningen hadden, wegens de geringere breedte van de traveeën, geen onderverdeling. Tussen de geleding met de tribune en de derde verdieping — grote rondbogige nissen, verschillend van het triborium in het Doornikse transept — was een onversierde wand. De diensten die de ribben van het absisgewelf dragen, zetten aan op konsoles ; deze ribben kwamen samen in een gewelfsleutel van de oostelijke moerboog van de verste hooldtravee.

Het koor heeft een vroeggotisch kruisribbengewelf dat blijkens de bundelpijlers, het vroege profiel van de ribben en de vorm van het absisgewelf — dat een vroeg gewelfschema vertoonde en geen meloengewelf was ([20]) — van in het begin voorzien was. Het lijkt ons dan ook niet uitgesloten dat de luchtbogen van het koor uit dezellde tijd dateerden.

*
**

Er werd vroeger algemeen aanvaard dat de koorabsis van de Sint-Donaaskerk een kopie was van de transeptsluitingen van de katedraal van Doornik ; het koor werd dan ook gedateerd in de tweede helft van de 12de eeuw ([21]). De datering is nu wel enigszins nader te bepalen,

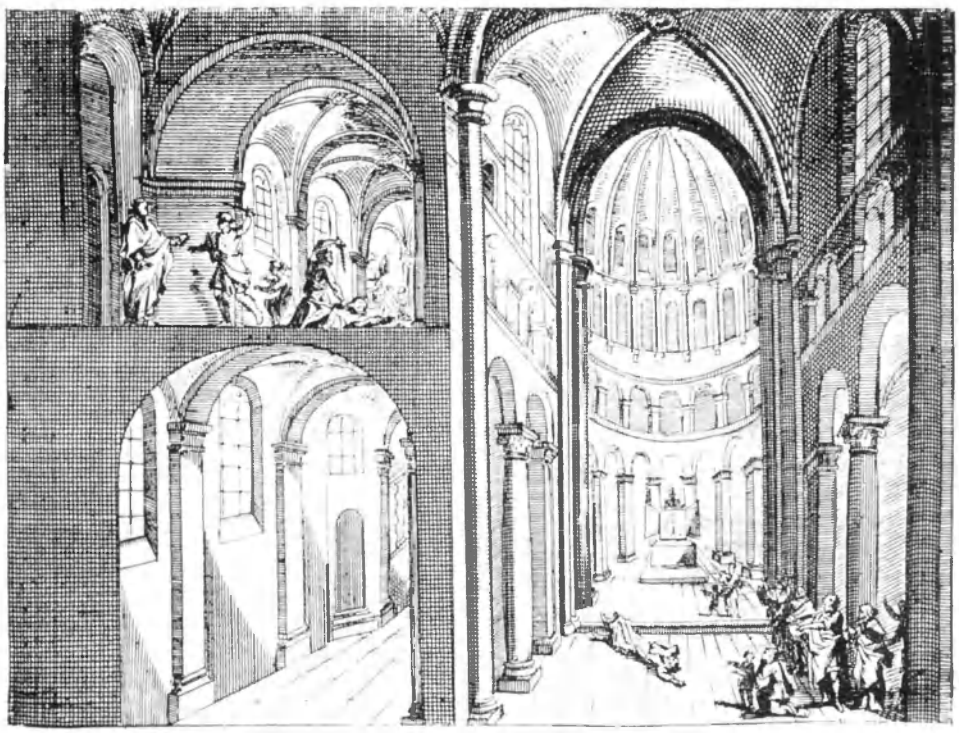
(19) Een binnenloopgang zou in onze gewesten ongewoon geweest zijn ; in de 15de eeuw is dit het geval in de beuk te Lissewege (Engelse invloed ?) en te Tongeren.

(20) Het absisgewelf van Sint-Donaas werd immer als meloengewelf beschouwd, dit naar analogie met dergelijk gewelf in de transeptsluitingen van de Doornikse katedraal. — S. Leurs, Geschiedenis van de Vlaamsche kunst, blz. 78 ; M. English, o.c., blz. 29 ; Br. Eirmin, o.c., blz. 32, 38.

(21) S. Leurs, Geschiedenis..., blz. 77-78 ; Br. Eirmin, o.c., blz. 38. R. Branner (Gothic architecture 1160-1180 and its romanesque sources, in *Studies in Western art*, I (1963), blz. 95-96) dateert het begin van de werken aan de Sint-Donaaskerk van omstreeks 1130 : het zou de eerste vier-geledingen kerk op het vasteland zijn, ontstaan onder invloed van Tewkesbury en Pershore. De iets jongere beuk van Doornik zou eerder schatplichtig zijn aan Essen en pas met het triforium in het transept zou Engelse invloed langs Brugge aan te wijzen zijn. Daarop kan aangemerkt worden dat van het romaanse schip van Sint-Donaas, waarschijnlijk het oudste deel van de kerk, nagenoeg niets bekend is en dat het hoegenaamd niet zeker is dat Sint-Donaas — en bijzonderlijk het koor — een echt triforium gehad heeft.

o.m. door het voorkomen van spitsbogen en haakkapitelen die in onze gewesten een opbouw omstreeks 1200 waarschijnlijk maken.

Het grondplan met steunwissel — waarschijnlijk geïnspireerd op het schip van de kollegiale van Zinnik (22) dat in de 11de eeuw tot stand



Afb. 10. — Binnenzicht in de Sint-Donaaskerk (A. Wydts, *Chronyke van Vlaenderen*, I, Brugge, 1725, blz. 153).

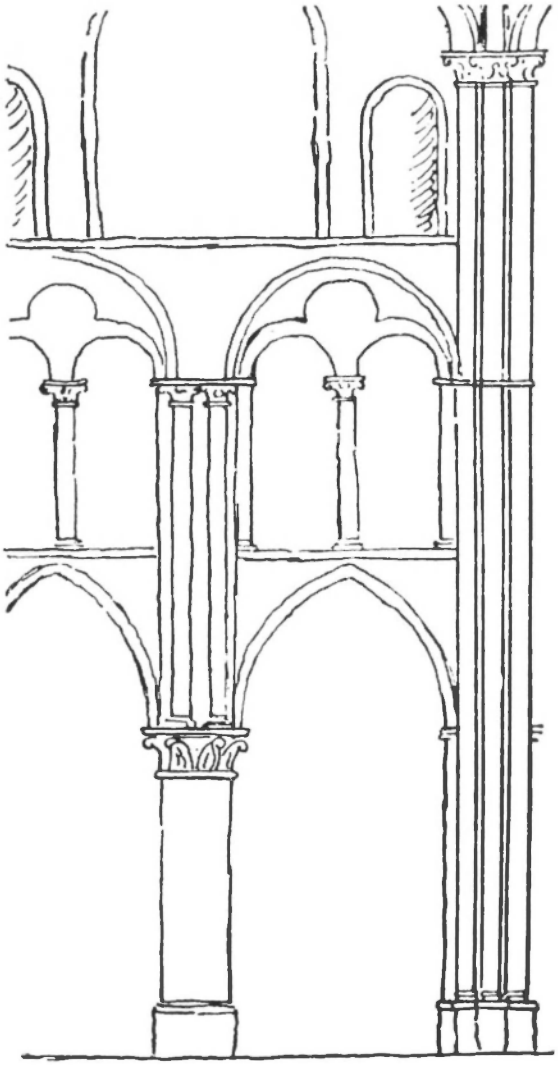
kwam en eveneens drieënhalf traveeën telde (23) — was toen nog niet uit de mode ; ongeveer in dezelfde tijd kwam dit sisteem nog voor in de beuk van de katedraal van Noyon (einde 12de eeuw).

De twee diensten die steun namen op het kapiteel van de middenzuil, lijken op het eerste zicht te behoren bij een sisteem van zesdelige overwelving, hetgeen in een plattegrond met steunwissel niet abnormaal was. Dat beide diensten niet voorbij de tribune doorliepen, zou dan te wijten zijn aan het feit dat tijdens de opbouw een wijziging in de plannen

(22) R. Branner, o.c., blz. 96.

(23) S. Brigode, L'architecture religieuse dans le sud-ouest de la Belgique, in *Bul. Kon. Com. Mon. en Lands.*, 1 (1949), blz. 141-155. Het heeft hier waarschijnlijk weinig belang er op te wijzen dat de bekende katedraal van Durham (begin 12de eeuw) een overwelfd schip van drieënhalf traveeën met steunwissel heeft.

was opgetreden. Toch doet het vreemd aan dat hier twee diensten gebruikt werden ; normaal zou men één (voor de middenbooog) of drie diensten (voor de middenboog en de twee muraalbogen) verwachten. We zijn er dan ook niet zo zeker van dat in het koor ooit een zesdelig



Afb. 11. — Travee in het koor van de Sint-Donaaskerk (tekening J. Essex, 1773).

gewelf bedoeld is geworden ; o.i. hebben die twee halfzuiltjes nooit een andere funktie gehad dan de buitenboog van de tribuneopeningen te helpen dragen. Het lijkt niet onmogelijk dat de architekt zich heeft laten inspireren door een soortgelijke oplossing in de beuk van de katedraal

van Doornik, waar de buitenste rondbogen van de benedendoorgangen, de tribuneopeningen en het schijntriforium neerkomen op een zuiltje dat naar de middenbeuk gericht staat. De verdere uitwerking van dit motief te Brugge kan beïnvloed geweest zijn door de diensten voor het gewelf die in de katedraal van Laon, St-Remi te Reims e.a. op zuilkapitelen aanzetten.

De tribuneopeningen hadden een nog romaanse vorm, alhoewel de eerder ongebruikelijke drielob toch naar een late periode verwijst. Vergeleken met Laon of Noyon doet de vorm van de tribune in Sint-Donaas toch ouderwets aan (24).

De derde geleding vertoonde in de rechte traveeën een groot venster geflankeerd door twee nissen ; het venster liep in de volgende geleding door. Als we dit venster, dat in deze vorm waarschijnlijk pas in de 14de eeuw tot stand kwam, uit de derde verdieping wegdenken, blijft er plaats genoeg over om vier nissen per travee te rekonstrueren. Toen J. Essex de kerk bezocht, hadden de nissen een concave achterwand, maar of dit de oorspronkelijke toestand was, is niet bekend. Alhoewel een triforium op het einde van de 12de eeuw de normale oplossing zou zijn, is het toch niet uitgesloten dat de nissen van in het begin zo voorzien waren. Een schijntriforium kwam trouwens reeds voor in de beuk van Doornik (1130-1160) en in het koor van Noyon (1150-1180) dat de vier-geledingen opstand van Doornik in gotische vorm hernomen had. P. Héliot wees ons er op dat in de 11de eeuwse nevenkoren van de Münster te Essen, de zijwanden ook vier geledingen telden, waarvan de derde drie concave nissen had (25). Dit is geen toevalllige gelijkenis, want voor het ontstaan van de vierledige opstand in Noord-Frankrijk en Vlaanderen tijdens de 12de eeuw, wordt zowel verwezen naar een Noord-Frans drieledig type (26), naar de Engelse abdijkerken van Tewkesbury en Pershore (vier geledingen met echt triforium, einde 11de eeuw (27) en naar de 11de eeuwse kooropstand van de Münster te Essen (28).

(24) De ietwat jongere Sint-Niklaaskerk te Gent is reeds heelwat verder geëvolueerd. Zie E. Dhanens, Sint-Niklaaskerk Gent (*Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen*, III, Gent, 1960).

(25) W. Zimmerman, Das Münster zu Essen, Essen, 1956, alb. 251, 253.

(26) P. Héliot, Les parties romanes de la cathédrale de Tournai, in *Belg. Tijds. Oudh. en Kunstg.*, 25 (1956), blz. 39-42, ziet de oorsprong van de vierledige opstand in kerken als St-Remi te Reims of de kollegiale te Zinnik waar zich tussen de tribuneopeningen en de bovenlichten een brede onversierde muurstrook bevindt. In de Doornikse katedraal heeft de architekt die plaats met nissen versierd. Zie ook S. Brigode, o.c., blz. 152.

(27) J. Bony, Tewkesbury et Persbore. Deux élévations à quatre étages de la fin du XIe siècle, in *Bulletin Monumental*, 96 (1937), blz. 281-290.

(28) A. Verbeek, Die Ottonische Bautengruppe um Essen und Werden und die viergeschossige Wandgliederung, in *Karolingische und Ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, blz. 150-158. Zie ook R. Branner, o.c., blz. 95-96.

In de Brugse Sint-Donaaskerk kunnen die nissen echter ook verbouwde triforiumopeningen zijn ([29]). Het zou inderdaad vreemd aandoen dat Sint-Donaas op het einde van de 12de eeuw, geen loopgang zou bezitten, te meer dat in het transept van de Doornikse katedraal zelf een echte loopgang voorzien werd. Ook in de andere grote vierledige kerken die in de jaren 1160-1180 geheel of gedeeltelijk tot stand kwamen, zoals Noyon, Laon, Soissons, St-Remi te Reims e.a., zijn die loopgangen normaal aanwezig ; ook in Sint-Niklaas te Gent is dit het geval.

De Brugse Sint-Donaaskerk is geen rechtstreekse kopie van de katedraal van Doornik, noch van het schip (steunwissel, andere tribune, geen buitenloopgang), noch van het transept (ander triforium, ander gewelf). Sint-Donaas heeft wel het Doorniks tema overgenomen, zoals andere kerken in Noord-Frankrijk dit in die tijd ook deden. Maar terwijl in het koor van Atrecht (1160-1185), in het transept van Noyon (1155-1185) of in het koor van Laon (beg. 1160) een lichte en gearticuleerde opbouw naar de toekomst verwijst ([30]), behoudt de Brugse kerk nog een tamelijk gesloten opbouw, waarin romaanse tribuneopeningen en eigenaardige diensten op de zuilen, samengaan met de nieuwe gewelfvormen.

(29) In 1762 werd het triforium van de O. L. Vrouwekerk te Brugge vervangen door een reeks nissen. Zie L. Devliegher, De opkomst van de kerkelijke gotische bouwkunst in West-Vlaanderen gedurende de XIIIe eeuw, I, in *Bul. Kon. Com. Mon. en Lands.*, 5 (1954), blz. 192.

(30) Zie P. Héliot, Les œuvres capitales du gothique français primitif et l'influence de l'architecture anglaise, in *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 20 (1958), blz. 85-114.

LUC F. GENICOT

Aspirant du F. N. R. S.

LA COLLÉGIALE NOTRE-DAME DE HUY

PREMIÈRE PARTIE

LA COLLÉGIALE OTTONIENNE

(1053 ? - 1066)

AVANT-PROPOS.

Bien des gens admirent la collégiale gothique de Huy. Beaucoup moins connaissent la crypte romane. Très peu s'y sont intéressés au point de leur consacrer une étude archéologique.

Non que le présent travail puisse revendiquer une totale originalité. Il doit beaucoup aux ouvrages d'autres érudits (1). Peut-être a-t-il cependant, — nous l'espérons du moins, — le mérite de situer davantage le monument dans son contexte historique.

Pourtant, les sources sont pauvres. La majorité des archives a disparu au siècle dernier après la suppression du chapitre séculier à la Révolution française. Les annexes sont suffisamment éloquentes dans leur laconisme pour dispenser d'insister.

Dans cette première partie, l'on a surtout cherché à mettre en rapport cette source fondamentale qu'est la crypte elle-même avec le reste de la documentation : quelques fragments de textes et de rares monnaies et sceaux. Le problème principal consistait à découvrir le « pourquoi » d'une crypte de facture exceptionnelle en pays mosan, au milieu du XIe siècle, sans omettre de la replacer dans son cadre architectural tout autant que politique. La clé n'en est donnée, croyons-nous, que par ce dernier aspect en particulier : le bâtisseur en fut Théoduin de Bavière (1048-1075), évêque de Liège et prince d'Empire. L'on ne s'étonnera point de l'insistance mise à répéter ce fait : c'est par lui que la recherche devait s'orienter, c'est grâce à lui que peut s'interpréter, dans une certaine mesure, la présence en région mosane d'une crypte qui ne l'est pas.

Assurément, la conclusion demande vérification. L'absence complète de fouilles est regrettable. Non seulement la collégiale de Théoduin, mais encore celle(s) qui l'a (ou l'ont) précédée, apparaîtraient au jour. Une campagne de fouilles élargirait considérablement la présente esquisse, la compléterait et la corrigerait utilement. Que l'on veuille donc bien tenir l'hypothèse finale de restitution pour telle.

(1) H.E. Kubach, *Die frühromanische Baukunst des Maaslandes*, dans ZKW, t. VII, 1953, p. 113 sv. ; A. Degand, *La collégiale Notre Dame à Huy. Monographie historique archéologique*, Bruxelles, 1947 (exemplaire dactylographié) ; H. Desmaret, *La collégiale Notre-Dame de Huy. Notes et documents*, 3 fasc., Huy, 1921-1924.

Tous nos professeurs de l'Université de Louvain nous ont aidé sans ménager leur peine, spécialement Monsieur le Chanoine J. De Smet et Monsieur R.M. Lemaire qui ont dirigé nos travaux avec la plus extrême amabilité et la compétence qu'on leur connaît. M.G. Hansotte nous a ouvert les archives de Liège et M.F. Discry, celles de Huy. M.R. Mathelot, organiste de la collégiale, a facilité notre tâche au maximum. Puissent-ils, les uns et les autres, trouver ici l'expression de notre profonde gratitude.

★

CHAPITRE I

§ 1. INTRODUCTION GÉOGRAPHIQUE.

Quiconque se penche sur la carte de la Belgique, est frappé par l'excellente position géographique de Huy sur la Meuse (1).

La ville s'étend à un confluent aux assises de schiste tendre. Elle s'est primitivement établie sur la rive droite du fleuve qui fut un axe commercial de premier ordre. Puis, elle s'est agrandie sur le versant hesbignon : c'est Huy-Petite (2).

A sa gauche, le torrentueux Hoyoux (3) dévalle des hauteurs du Condroz dans une étroite sinuosité qui débouche au chevet de la collégiale. Comme tous les affluents entre Namur et Liège, il accuse la forte pente kilométrique de 9.50 m. Il a joué un rôle économique, très tôt, en fixant une foule d'ateliers artisanaux dont la bonne marche était fonction de l'énergie hydraulique : moulins (4), foulonneries, tanneries et brasseries (5).

---

(1) Une bonne part des éléments a été tirée des ouvrages de A. Demangeon, *Belgique, Luxembourg, Pays-Bas*, au t. II de la *Géographie universelle* de P. Vidal de la Blache et P.G. Allois, Paris, 1927, p. 6, 62 et 74 ; A. Lombard, *Géologie de la Belgique*, Bruxelles, 1958, p. 51-52 ; P. Fourmarier, *La géologie du pays de Liège*, dans *Liège, capitale de la Wallonie*, s.l., 1924, p. 156, 160, 162, 192-193 ; J. Tilmont, *Géographie urbaine de Huy*, dans *Chron. archéol. pays de Liège*, t. XXX, 1934, p. 57-62 ; C. Malaise, *Aperçu géologique sur les environs de Huy*, dans *ACHSBA*, t. XII, 18-98, p. 295-306 ; E.C. Bellotte, *Morphologie des environs de Huy*, dans *Bull. Soc. Et. Géogr.*, t. III, 1933, p. 140-157 ; J. Goffart, *Promenade géologique dans la vallée de Hoyoux*, dans *ACHSBA*, t. XV, 1906, p. 85-107 ; au point de vue artistique, voir la carte III h.-t. et les p. 50 et 157-164 de L. Tollenaere, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Louvain, 1957, les remarques de S. Leurs, *Les origines du style gothique en Brabant*, t. II, Bruxelles, 1922, p. 179-180 (usage des matériaux), ainsi que le premier essai sur *Les carrières du pays wallon* donné par J. Yernaux, dans *La Vie Wallonne*, t. XXII, 1948, p. 71-86.

(2) Toutes nos connaissances sont synthétisées dans la récente étude de A. Joris, *La ville de Huy au moyen âge. Des origines au XIVe siècle*, Paris, 1959, spéc. ici les p. 59 sv., 93 sv. et le croquis p. 158.

(3) En 1567, L. Guichardin ne manque pas de souligner que « le furieux ruisseau de Hoei, lequel naissant sous le village de Havelanghe et courrant vers maistral tempestueusement, principalement quand il pluit, desgorge en la mesme ville dedans la Meuse » (*Description de tout le Païs-Bas*, p. 379).

(4) Déjà mentionnés dans la réserve du comte Macaire de Cambrai en 874-875 (*Gesta pontificum Cameracensium*, dans *MGH. SS.*, t. VII, p. 420).

(5) Le rôle du Hoyoux a été mis en lumière, d'abord par C. Leclère, *Le Hoyoux vers 1300*, dans *ACHSBA*, t. XV, 1907, p. 122-128, et E. Jopken, *Les vieux moulins de Huy*, dans *ibid.*, t. XIII, 1901, p. 133-140 ; puis, par A. Joris, *op. cit.*, p. 145 sv., 153 sv., 289-290 et 297 sv. (cartes, p. 322 et 352).

Ses crues soudaines ont été, à plus d'une reprise, l'origine de dégâts considérables (6).

De l'autre côté, la Méhaigne décrit une large courbe avant de se jeter dans la Meuse en face d'Ahin. Elle était jadis navigable puisqu'hérissée de multiples taxations. Sans nul doute a-t-elle drainé une partie des produits de la Hesbaye vers le marché hutois sanctionné dès 985 par un tonlieu.

Huy trouvait dans ces voies d'eau, à la fois des ressources en force motrice et des possibilités, aussi bien d'exporter sa production (laine, drap, ferronerie et, à l'époque moderne, papier) que de s'approvisionner en matières premières, toutes conditions indispensables à sa prospérité matérielle (7).

Par surcroît, la ville était un nœud de routes romaines et de chemins du haut moyen âge. Elle communiquait de façon à peu près directe avec Dinant, Marche et Stée, Louvain, Tongres et Maastricht, et, plus loin, avec la vallée du Rhin et les foires de Champagne (8). Un pont de bois enjambait le fleuve dès avant 1066.

Huy touche ainsi à deux contrées naturelles très différentes dans leurs matériaux : au Nord, la Hesbaye, grasse région limoneuse au sous-sol perméable ; au Sud, les plateaux condrusiens formés surtout de schistes et de terrains gréso-calcareux.

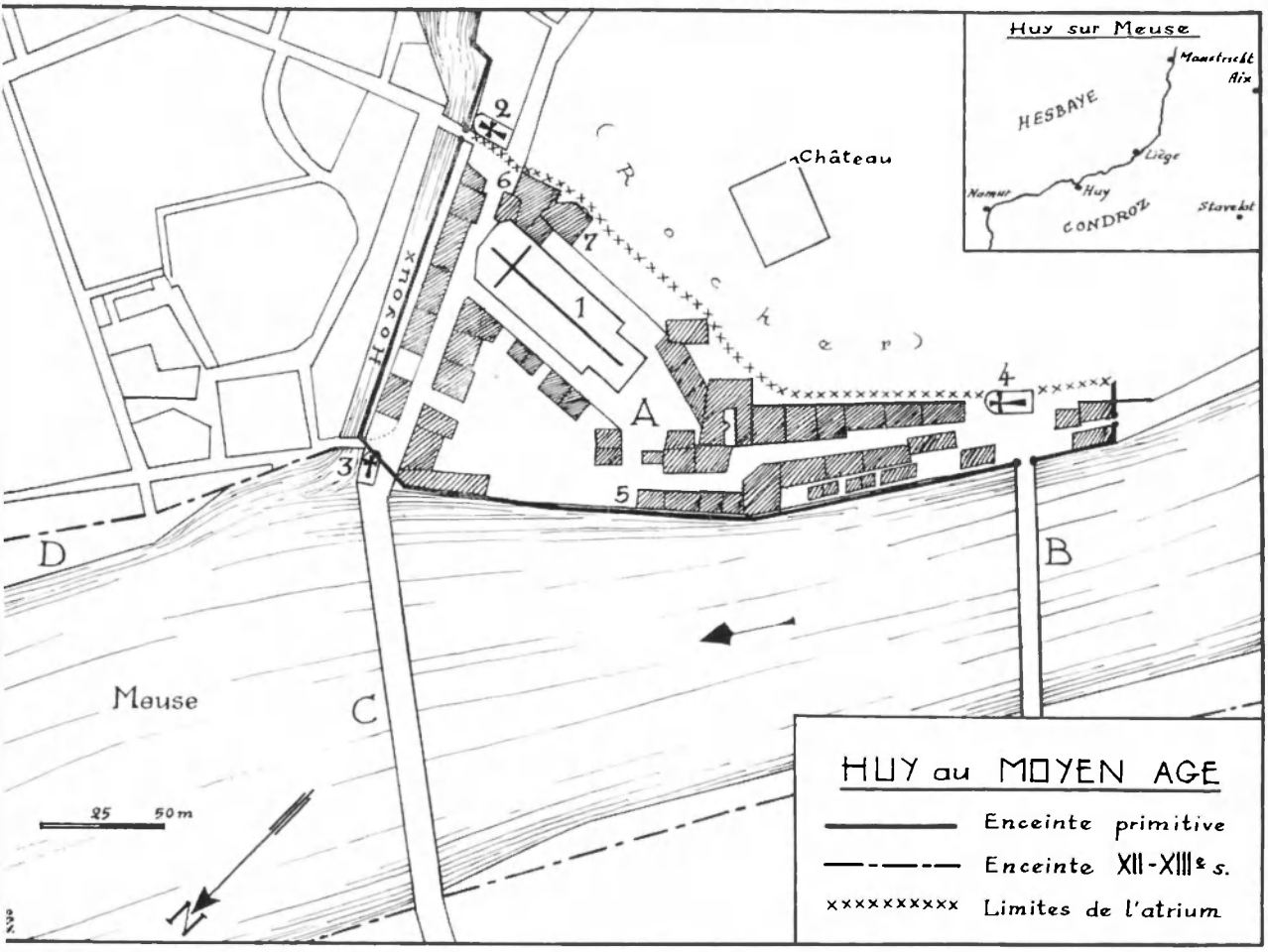
Enfin, un haut promontoire de roche calcaire domine le site dans l'angle Sud-Ouest du bourg médiéval. Il affecte la forme de l'éperon

(6) Le Hoyoux et La Meuse, alors sans berge construite, ont causé de néfastes innondations en 1250, 1255, 1281, 1300, 1305, 1310, 1327, etc. (Maurice de Neufmoustier (v. 1250), éd. J. Brassinne, *La première histoire de Huy*, dans *BSAHL*, t. XII, 1900, p. 120, 130 et 140 ; M. Goronne, *Incunabula Ecclesiae Hoyensis*, Liège, 1685, p. 4 ; *Chronique de Jean de Warnant* (v. 1330), dans S. Balau, *Chroniques liégeoises*, 2 vol., Bruxelles, 1913-1931, t. I, p. 56, 61 et 63 ; S. Foullon, *Historia Leodiensis*, 3 vol., Liège, 1735-1737, t. I, p. 336, 382 et 398, et t. II, p. 173 ; C. Leclère, *op. cit.*, p. 122 sv.).

(7) Il existe toujours un lieu dit « l'Apleît », localisé sur la Meuse, centre des quais hutois. Aux IXe et et Xe s., la dénomination de *portus* (J. Halkin et C.G. Roland, *Recueil des chartes de l'abbaye de Stavelot-Malmédy*, t. I, p. 85 ; 862) et la présence du *teloneum navis* (*MGH. Dipl.*, t. II, p. 143; 985) sont révélateurs du trafic fluvial (A. Joris, *ibid.*, p. 88 sv.). F. Rousseau, *op. cit.*, avait déjà noté que la distance de 30 km, séparant Dinant, Namur, Huy, Liège et Maastricht, équivalait alors à une journée de navigation.

(8) Il y a peu de travaux sur les routes. Après ceux, vieillis mais à consulter, de R. Malherbe, *Etat des routes dans le pays de Liège depuis les temps les plus reculés*, dans *Mém. de la Soc. Libre d'émulat. de Liège*, nouv. s., t. IV, 1872, p. 63-197, et de F. Huybrigts, *La voirie dans l'antiquité et à l'époque belgo-romaine*, dans *Bull. Soc. Sc. et Litt. du Limbourg*, t. XXVIII, 1910, p. 293-308, il faut ajouter les études récentes de F. Rousseau, *La Meuse et le pays mosan*, dans *ASAN*, t. XXXIX, 1930, p. 208-209, et de J. Mertens, *Les routes romaines en Belgique*, dans *Archaeologica Belgica*, n° 33, 1957. Sur la « route de la laine », chaussée commerciale médiévale jalonnée par les étapes de Carignan, Rochefort, Havelange, Huy, Jodoigne et Louvain vers la Flandre, voir A. Joris, *Un problème d'histoire mosane : la prospérité de Huy aux environs de 1300*, dans *Le Moyen Age*, t. LVIII, 1952, p. 347-361 ; une carte à jour se trouve dans ID., *La ville de Huy...*, *op. cit.*, p. 224.

barré. Il a rapidement été couronné d'un donjon épiscopal (9). D'accès malaisé, sauf vers le Sud, et par conséquent de défense facile, il offrait un lieu de refuge sûr aux habitants.



(1 : Collégiale gothique de Notre-Dame - 2 : Eglise St-Etienne (1066) - 3 : Eglise St-Nicolas au Pont (1179) - 4 : Eglise St-Pierre aux Cloîtres (1298) - 5 : Hôpital capitulaire (1066) - 6 : Portail du « Bethléem » (v. 1375) - A : Rue des Encloîtres (1234) - B : Pont primitif (1066) - C : Pont neuf (1299) - D : L'*Apleit* (Xe s. ?). En hachures, les demeures canoniales et bâtiments claustraux).

(9) A. Joris, *ibid.*, p. 142-144. Le donjon, appelé « Chestia » par les Hutois, remonte sans conteste vers 1100 mais ne servait pas alors de résidence puisque l'évêque Henri de Leez (1145-1164) possédait une demeure dans le « burgus » primitif, près des encloîtres canoniaux, à laquelle la *Vita Mengoldi* fait allusion à la fin du XIIe s. (*MGH. SS.*, t. XV, p. 561). L'ouvrage militaire sur le rocher a été agrandi à cette époque (une chapelle des SS. Côme et Damien y fut consacrée, ou reconsacrée (?), vers 1230). Depuis 1300 environ, il est devenu le véritable palais épiscopal, lieu de séjour fréquent des princes-évêques qui enjolivent les bâtiments.
Voir la carte ici même. Elle a été dessinée à partir de celles qui illustrent l'ouvrage cité de A. Joris, et l'importante contribution de F. Discry, *Les encloistres de Notre Dame de Huy*, dans *ACHSBA*, t. XXV, 1955, p. 26-85 (plan annexé).

§ 2. LA COLLÉGIALE ROMANE ET SES ANTÉCÉDENTS.

Point de vue historique (*).

Les documents historiques ne laissent aucun doute sur l'existence d'une église antérieure à la construction romane de 1066. Le testament du diacre verdunois Adalgisel-Grimon mentionne la *matricula Choinse ecclesie* en 634 déjà (1), « terminus ad quem » d'une fondation dont l'époque sera fixée par l'étude du contexte : histoire de la christianisation, d'une part, et des origines urbaines de Huy, de l'autre (2).

Le christianisme reste assez superficiel dans nos contrées au IIIe siècle. Les villes sont rares. A part celles de Tongres, Tournai et Arlon, il n'existe que des *vici*, plus ou moins étendus, sur les cours d'eau et le long des chaussées romaines, tels Liberchies, Asse, Namur ou Maastricht (3). Au siècle suivant, les évangélisateurs convertissent le Sud de l'actuelle Belgique, plus romanisé, plus proche du sillon rhéno-mosellan, où plusieurs édifices paléo-chrétiens ont été mis à jour (4), plus peuplée enfin comme le prouve le nombre important de *villas* gallo-romaines et de cimetières francs (5). L'érection d'un évêché dans l'ancienne *civitas Tungrorum*

(*) Ce paragraphe condense les données essentielles sur le sujet, avec un minimum d'indications bibliographiques. Les origines de l'église hutoise feront l'objet d'une étude ultérieure détaillée.

(1) W. Levison, *Das Testament des Diakons Adalgisel-Grimo vom Jahre 634*, dans *Trierer Zeitschrift*, t. VII, 1932, p. 69-85. - A mettre en rapport avec la sépulture de l'évêque de Maastricht, S. Domitien, participant aux conciles de Clermont (535) et d'Orléans (549), décédé vers 560 (C.J. Hefele-H. Leclercq, *Histoire des Conciles*, 10 vol., Paris, 1907-1952, t. II, p. 1140 et t. III, p. 150 ; *Lexikon fur Theol. und K.*, t. III, 1959, col. 405 ; *AA. SS. MAI II*, p. 145-147 ; E. de Moreau, *Histoire de l'Eglise en Belgique*, 6 vol., Bruxelles, 2e éd., 1945, t. I, p. 91 sv. ; ci-dessous, p. 336, n. 16) ; à unir aussi à la fondation de Nassogne par Jean dit l'Agneau, vers 645, en l'honneur de S. Monon (*Vita Mononis*, dans *Anal. Boll.*, t. V, 1886, p. 203 ; E. de Moreau, *ibid.*, t. I, p. 84).

(2) E. de Moreau, *ibid.*, t. I, p. 14-18 ; G. Faider-Feytmans, dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. I, 1949, p. 176-178 et carte p. 288 ; F. Rousseau, *op. cit.*, p. 14 sv. et 37 sv. - S.J. De Laet, *La Gaule septentrionale à l'époque romaine...*, dans *Bull. Inst. Hist. belge de Rome*, t. XXVI, 1951, p. 187-250. - Sur la ville, A. Joris, *La ville de Huy au moyen âge*, *op. cit.*, 1re partie ; H. Henquinez, *Les origines de Huy et notre plus ancienne charte de liberté*, dans *ACHSBA*, t. XV, 1906, p. 9-84 et J. Freson, *Origine de Huy*, dans *ibid.*, t. II, 1877, p. 209-237. — Au point de vue artistique, J. Lejeune, *Genèse de l'art mosan*, dans *WRJ*, t. XV, 1953, p. 47-73.

(3) Sur Liberchies, Y. Graff, *Découverte d'un fortin romain aux Bons Villers (Liberchies)*, extr. des *Cahiers Archéologiques*, fasc. 1, 1958 (fouilles prolongeant celles effectuées par J. Breuer).

(4) Renseignements dans E. Gall, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*, Munich, 1956, p. 6-10. Des églises rhénanes d'époque romaine ont été trouvées à Xanten, Bonn, Mayence, Cologne (S. Séverin, S. Ursule et S. Géréon) ; une autre à Trèves (cathédrale, entre 324 et 348).

(5) G. Faider-Feytmans, *Carte de dispersion des cimetières mérovingiens en Belgique*, Paris, 1953, p. 103-109. Il y a peu de *villae* près de Huy, à l'encontre de Tongres ou Arlon p. ex., mais plusieurs cimetières (une trentaine dans un rayon d'environ 20 km, surtout à Ombret où un gué permet de franchir la Meuse).

(S. Servais, v. 550) (6), les vases chrétiens de Namur (v. 400) (7) et l'église découverte à Arlon (fin du IVe siècle) (8) en sont d'autres manifestations. Spécialement durant les Ve et VIe siècles, après les invasions germaniques, la religion nouvelle s'implante : Tournai, première capitale de la dynastie mérovingienne ; Maastricht, nouveau siècle épiscopal, les villes et les bourgs commerçants deviennent les foyers de rayonnement d'un vaste mouvement qui gagnera les campagnes et sèmera notre sol d'abbayes (9).

Quelle place revenait à Huy dans ce contexte mérovingien ? Le *castrum* jouissait d'atouts non négligeables. Idéalement situé, il était un centre monétaire de premier rang (10). Que ses murs aient compris une, voire plusieurs églises (11), n'a rien qui puisse étonner : Huy était très probablement une résidence épiscopale (12) ; S. Domitien y choisit sa sépulture au milieu du VIe siècle déjà. Au surplus, certains patronymes de paroisses médiévales sont typiquement mérovingiens, S. Hilaire, S. Martin et S. Germain (13). Enfin, l'existence d'une matricule, témoignage du degré avancé d'organisation ecclésiastique, et surtout de la présence d'une petite communauté cléricale dès avant 634 (14) sont de précieuses indications sur le climat religieux de la ville.

L'hypothèse de la construction d'une église à la fin du Bas-Empire n'est pas absurde. Son existence au VIe siècle est indéniable.

L'édifice a sans doute subsisté jusqu'au XIe siècle. A-t-il été remplacé, à la suite des incursions normandes des années 880-881, lors de la restau-

(6) E. de Moreau, *op. cit.*, p. 25 sv. et 39-40, et les articles signés par J. Paquay, surtout *L'organisation chrétienne en Tongrie*, 2 vol., s.l., 1909 et 1920. Sur l'église primitive de Tongres, B. Geukens, *Tongeren. Zestien eeuwen kerkbouw*, Louvain, 1962 (mém. de licence dactylogr.).

(7) G. Faider-Feytmans, dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, *op. cit.*, p. 177.

(8) J. Breuer, *La Belgique romaine*, coll. *Notre Passé*, Bruxelles, 2e éd., 1946, p. 73.

(9) Amay (634), Nivelles (v. 640), Fosses et Stavelot-Malmédy (v. 650), Malonne et Brogne (v. 680), Andenne (691), Jupille (av. 714), Lobbes (VIIe s.), S.-Hubert, Celles (?), Maaseik, Herstal et Nivelle s/Meuse (VIIIe s.), etc. (F. Rousseau, *op. cit.*, p. 222-227 ; F.-L. Ganshof, dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. I, p. 500 sv. ; E. de Moreau, *op. cit.*, t. I, p. 115 sv.).

(10) Ci-dessous, p. 339, n. 1.

(11) C'est l'avis de J. Demarteau, *La première église de Liège, l'abbaye de Notre Dame*, dans *BSAHL*, t. VII, 1892, p. 10 et 12. – Nivelles avait aussi un complexe à l'époque mérovingienne (A. Mottart, *La collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles*, Nivelles, 1954, p. 7-8 ; J. Mertens, *Recherches archéologiques...*, dans *Miscell. Archaeol. in hon. J. Breuer*, Bruxelles, 1962, p. 89 sv.).

(12) Cette opinion, fort acceptable, a été émise par F. Rousseau, *op. cit.*, p. 41-42 ; l'A. y joint les sites de Dinant et Namur, peut-être aussi de S.-Hubert (p. 43). – Au XIe s. encore, la cour épiscopale se déplaçait volontiers : c'est sans doute à l'occasion d'un de ces déplacements que Théoduin consacra la collégiale en 1066 à Huy, où se situaient un château et un palais du prince-évêque ; du reste, les chroniqueurs rapportent sa présence à Huy en 1056 et 1057 (Gilles d'Orval, *MGH, SS*, t. XXV, p. 84 et 86).

(13) A. Joris, *La ville de Huy...*, *op. cit.*, p. 86 et 198 (bibliogr. à la n. 311).

(14) Ci-dessus, n. 1.

ration des communautés dispersées à cette occasion ([15]), rien ne l'atteste de façon péremptoire. Toujours est-il qu'au Xe siècle, l'église portait le titre d'*ecclesia maior*, coiffant les paroisses et les chapelles de l'enceinte hutoise ([16]).

Avant 1066, elle fut peut-être aussi l'objet d'une intervention de l'évêque Baldéric II (1008-1018). Gilles d'Orval ([17]), Jean d'Outremeuse († 1399) dans son fameux *Myreur des Histors* ([18]), et Laurent Mélart, l'annaliste naïf mais consciencieux du XVIIe siècle ([19]), l'assurent, sans s'accorder sur les détails. Baldéric a donné au chapitre les cures de Bas-Oha et de Heure ([20]) ; il aurait donc pu l'aider à rebâtir la collégiale endommagée par la foudre ([21]). Mais l'a-t-il fait en 1012 ou 1018 ? Est-il, dans l'affirmative, l'auteur d'un nouvel édifice ou plus simplement, de réparations partielles ? Il est difficile de le dire car, en 1053, le comte Beauduin V de Flandre, guerroyant avec son fils contre le prince-évêque pour protéger l'annexion du fief impérial de Hainaut, pilla et mit le feu à toute la ville ([22]).

Théoduin (1048-1076) rebâtit l'église Notre-Dame, probablement incendiée comme le reste. Il avait pour archidiacre Boson, dont il écoutait volontiers les conseils et qui était prévôt de Huy. A l'annonce de la ruine de 1053, il aurait entrepris de relever la collégiale de ses cendres sur l'instigation de ce même Boson. L'évêque voulut en tout cas s'y faire enterrer ([23]). Il dota les chanoines de propriétés considérables, délimita

(15) Les évêques Francon (850-901), Etienne (901-920) et Richaire (920-945) ont réinstallé douze (ou treize ?) communautés, dont celle de Huy, dispersées par les Normands ; tradition consignée par les *Gesta Abbreviata* (v. 1250), dans *MGH. SS.*, t. XXV, p. 130, et la *Gallia Christiana*, t. III, col. 935-936, et acceptée par C. Dereine, *Chanoines*, dans *Dict. Hist. et Géogr. Ecclés.*, t. XII, 1951, col. 367, et *Clercs et moines au diocèse de Liège...*, dans *ASAN*, t. XLV, 1950, p. 185-203. La restauration de la communauté hutoise remonterait à la fin du Xe s. (J. Halkin et C.G. Roland, *Recueil. Stavelot-Malmédy, op. cit.*, t. I, p. 113 ; A. Joris et G. Despy, dans *BCRH*, t. CXXVI, 1960, p. 103-134).

(16) Dans ses *Gesta*, Hériger de Lobbes (980-1007) dit, en effet : « ..., sancto Domiciano humanis exempto et apud Hoium in ecclesia maiore sancte Theoticos Marie sepulto, ... » (*MGH. SS.*, t. VII, p. 176).

(17) *MGH. SS.*, t. XXV, p. 78 (*Annexe*, n° 1).

(18) *Ibid.*

(19) *Histoire de la Ville et Chasteau de Huy et de ses Antiquitez*, Liège, 1641, p. 4-5. - Il dit que Théoduin a « parachevé » l'édifice de Baldéric. S'il parle de « parachever », — comme E. Vierset-Godin, *L'église Notre-Dame à Huy...*, Liège, 1854, p. 1, de « provisoire », — c'est en commettant un anachronisme dans le chef de Baldéric : celui-ci ne pouvait prévoir la reconstruction de son successeur, quarante ans plus tard.

(20) *Not. Inf.*, p. 20 et 176. - A noter que la *Vita Balderici* (entre 1050 et 1060) ne cite même pas le nom de Huy ; voir C. Lays, *Etude critique sur la Vita Balderici episcopi Leodiensis*, Liège, 1948. - D'autre part, le chanoine hutois, M. Goronne, auteur des *Incunabula, op. cit.*, p. 9, écrit à ce sujet : « Sed ex quo fonte id hauserit (*L. Melart*), nescio neque mentionem de istius modi ruina apud nos reperio... Et profecto, cum tam dilucide declaret Theoduinus se istam ecclesiam a fundamentis reedificasse..., nihil istius reedificationis abscribendum Baldrico ». - Voir aussi n. 26 et *Annexe*, n° 1.

(21) Dans l'hypothèse où la foudre aurait frappé l'église, elle aurait pu consumer la charpente et le plafond de bois seuls, sans ruiner l'édifice entier.

(22) *Annexe*, n° 2.

(23) *Annexe*, n° 3 et 5 ; on y reviendra (p. ..., n. 13). Sur Boson, l'étude de S. Balau, *Boson, archidiacre de Liège, abbé de Notre Dame de Huy*, dans *BSAHL*, t. XIII, 1902, p. 1-14, et sur Théoduin, ci-après, p. 352, n. 33.

leur *atrium* et leur conféra une complète immunité archidiaconale (24). Bien plus, pour aider la fabrique à maintenir la construction en bon état, il céda au coûtre, à titre particulier, la cure et les dîmes d'Alken (25).

En un mot, il agit avec le désir de faire de l'église nouvelle « sa » collégiale. Il sollicita l'aide financière des riches bourgeois de l'endroit ; il obtint le tiers de leurs biens meubles mais, afin de mener à bon terme un projet sans doute grandiose, il leur en demanda la moitié. En récompense, il leur octroya la franchise demeurée célèbre de 1066 (26).

L'œuvre terminée, et en présence d'une foule de grands personnages nobles de la principauté et de hauts dignitaires ecclésiastiques (27), il en consacra le *status inferior* le 24 ou le 25 août 1066 (28), pendant que l'évêque de Cambrai, Libert (1051-1076), bénissait l'église-haute (29).

(24) « Ab ecclesia sancti Stephani usque ad pontem Mose in atrium dedicavimus in quo nisi domos fratrum et hospitale fieri sub anathemate interdiximus » (éd. L.F. Genicot, dans *RHE*, 1964). S'en reporter au plan, p. 333.

(25) *Annexe*, n° 3. La seconde clause n'a pas été respectée, car en 1482, l'église fut réunie à la mense capitulaire (*Not. Inf.*, p. 2). — A. Degand, *La collégiale*, *op. cit.*, p. 7, a mal interprété le texte en y voyant le résultat « des dépenses assez fortes pour lesquelles le chapitre dut affecter le revenu de l'église d'Alken » : Théoduin a précisément donné celle-ci, en 1066, pour subventionner les frais d'entretien.

(26) *Annexe*, n° 4. L'évêque était comte de Huy depuis 985, par cession impériale d'Otton III (A. Joris, *La ville de Huy*, *op. cit.*, p. 107-110 ; *MGH, Diplomata*, t. II, p. 413).

(27) Godefroid, duc de Lotharingie ; les comtes Albert de Namur, Henri de Durbuy, Conon de Montaigu ; l'avoué Wautier de Barse ; les nobles Godescal de Ciney, Godefroid et Arnould de Florennes, Godefroid et Christian de Florette ; bref hauts dignitaires ecclésiastiques liégeois, parmi lesquels les prélats de S. Lambert (*idem*, p. 481 sv.).

(28) *Gilles d'Orval*, *op. cit.*, p. 78 : « Ita tamen quod iste Theoduinus statum inferiorem, dominus vero Lyebertus statum superiorem cum missarum sollempniis dedicaverunt. Ambo pontifices, cum universa multitudine cleri et populi, in ea corpus beati Domiciani confessoris atque pontificis pie et devote transtulerunt ». La date du 27 août vient du texte de Gilles d'Orval, *op. cit.*, p. 78 : « Et 8 Kal. septembris, indictione quarta..., dedicavit eam in honore beate Marie semper Virginis et beati Domiciani, confessoris atque pontificis ». La franchise urbaine fut délivrée le « tercio die dedicationis Hoyensis ecclesii », selon le même, suivi en cela par Jean d'Outremeuse (t. IV, p. 256). — Les soi-disants comptes de 1060, dont parlent H. Demarlé, *La collégiale Notre-Dame*, *op. cit.*, fasc. I, p. 10, et J. Frison, *Date de la construction de l'église collégiale de Huy et durée des travaux*, dans *ACHSBA*, t. XVI, 1908, p. 269, sont en réalité de 1000 ; une mauvaise lecture des *Not. Inf.*, p. 77 : « Computationes edificationis sacelli beate Virginis de anno 1000 extant in archivis », a induit ces auteurs en erreur. A. Degand, *La collégiale...*, *op. cit.*, accepte aussi la date erronée de 1060 (p. 6) alors qu'il édite correctement le texte de 1000 (p. 206).

(29) Bien que les *Gesta episcoporum Cameracensium* (éd. L. Bethmann, dans *MGH, SS*, t. VII, p. 393-523) n'en disent rien, la présence de Libert à Huy est attestée, à la fois par son sceau appendu à la franchise (« Item une charte de datte mil LXVI, scelée dou grant seel l'evesque Tuduyn et dou seel d'un autre evesque... », dit le résumé de 1408, éd. E. Fairon) et par les mots tirés de la charte du chapitre : « Hec omnia rite peracta ...ipso die quo ecclesiam dedicavi, adiuvante Lieberto Cameracensi episcopo » (éd. L.F. Genicot, *op. cit.*). Gilles d'Orval, Matthias de Lewis et Jean d'Outremeuse citent également Libert (*Liethbertus*, *Heribertus*, *Lyebertus*).

Conclusion.

Des fouilles feraient apparaître, sous l'édifice gothique actuel, deux églises au moins : la collégiale romane de 1066, dont la crypte existe encore, et celle qui l'a précédée, à partir de l'époque de S. Domitien.

Au cas, à la vérité fort improbable, où l'évêque Baldéric aurait rebâti l'église au début du XIe siècle, il s'en trouverait une troisième. De plus, si les raids des Normands avaient ruiné la construction mérovingienne ([30]), on découvrirait peut-être les substructions d'un quatrième temple, pour autant que l'intervention attribuée à Baldéric demeure exacte.

★

(30) On sait que le diocèse a souffert des incursions : Maastricht, Tongres, Visé, Saint-Trond, Aix, Herstal, Fouron, Cornelimünster, Stavelot-Malmédy sont saccagés ; Huy n'est pas signalé comme point d'attaque (J. Lejeune, *La principauté de Liège*, Liège, 1948, p. 21-23). Les Hongrois, quant à eux, paraissent bien n'avoir marqué leur passage dans le diocèse qu'à Lobbes (A. D'Haenens, *Les incursions hongroises dans l'espace belge (954-955)*, dans *Cah. de civilis. médiév.*, t. IV, 1961, p. 423-440).

CHAPITRE II - LES SOURCES

§ 1. LES SOURCES ICONOGRAPHIQUES.

L'iconographie de l'ancienne collégiale hutoise est à la fois limitée et suspecte ; limitée, parce qu'elle a trait à un monument disparu depuis le XIVe siècle ; suspecte, parce qu'elle repose sur des sources difficiles à interpréter ou dont l'authenticité est malaisée à établir.

Depuis l'époque mérovingienne, un atelier monétaire fonctionne à Huy (1). Il donne encore beaucoup de pièces durant les XIe et XIIe siècles. Son activité cesse dans le courant du XIVe siècle (2).

De nombreuses monnaies, identifiées par leur légende : *HOIVM*, *HOIM* ou, plus simplement, *HOI*, appartiennent au type topographique. Souvent, elles font apparaître le thème trinaire qui connaît une vogue d'autant plus répandue qu'il s'insère parfaitement dans le champ.

C'est, tantôt, le donjon épiscopal qu'il faut y voir (3), et, tantôt, une église, la plus célèbre de l'endroit probablement, celle de Notre-Dame ; les créneaux font place à une croix, preuve manifeste de la volonté du graveur de représenter un édifice religieux. Sans doute la plupart des monnaies, — on y reviendra, — accuse-t-elle une gravure conventionnelle ; quelques-unes cependant, en particulier à la fin du XIIe siècle, revêtent un caractère exceptionnel qui tranche sur la banalité de la production numismatique courante.

Chez elles, le dessin se précise, l'angle de vue se renouvelle, le réalisme grandit. Ainsi, ce chevet d'une église que la légende se borne à nommer Sainte-Marie : deux tourelles cantonnent l'abside décorée

(1) A. Blanchet et A. Dieudonné, *Manuel de numismatique française*, 4 vol., Paris, 1912-1936, t. I, p. 190 et 275 ; M. Prou, *Les monnaies mérovingiennes*, Paris 1892, p. 261-264 et pl. XX, n°s 6-11 (avec la légende : † *CHOE CASTRO*) ; *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. I, pl. 38, n° 8 (denier hutois : *CAROLUS CHOLIS* ou *CHOCIS*) ; J. de Chestret, *Numismatique de la principauté de Liège et de ses dépendances (Bouillon, Looz) depuis leurs annexions*, Bruxelles, 1890 (t. LIV des *Mém. cour. de l'Acad. Roy. Sc., Lettres et B. A. de Belg.*) et *Supplément*, Liège, 1900, *passim*.

(2) J. De Chestret, p. 48-50.

(3) A. Joris, *La ville de Huy...*, *op. cit.*, p. 149 et 140-144. — Une monnaie, émise durant le règne de Henri II de Limbourg (1145-1165), porte la légende : *HOI VM.C(ASTELLUM)*.
Peut-être est-ce seulement une porte de l'enceinte (Fig. 1, A; av. 1050); dans cette esquisse, A. Dugand, *op. cit.*, p. 5, prétend trouver « la représentation en coupe et plan de la collégiale » : la partie supérieure serait un plan terrier avec partie centrale carrée, cantonnée de tourelles et s'achevant sur une abside où le « i » (du mot *HOI VM*) figurerait l'autel ; le dessous serait une coupe transversale. C'est oublier trop facilement les créneaux et, surtout, manquer de sérieux que de vouloir prêter au monnayeur du XIe s. les préoccupations d'un archéologue du XXe.

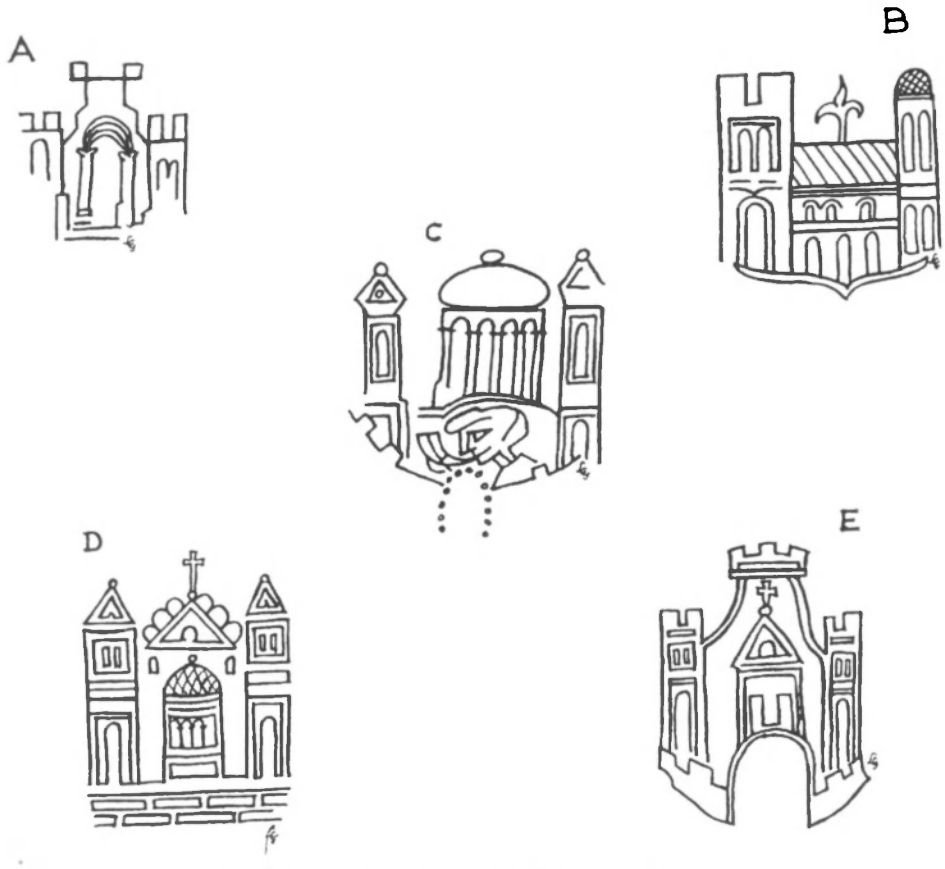


Fig. 1. Monnaies hutoises (XIe et XIIe siècles).

d'une série d'arcades : fenêtres, arcs aveugles ou galerie « rhénane » ([4]) ; la voûte est en cul de four ; le pignon est percé d'étroites lumières un peu similaires à celles d'une croisée mosane de l'époque ([5]). Ainsi, cette vue latérale de l'église hutoise : un fort massif crénelé, qu'ouvrent un biforé et une porte basse, et une svelte tour circulaire, coiffée d'une toiture en pomme de pin et percée de baies jumelées, encadrent une construction

(4) Légende : *MAR(IA)*, qui pourrait se rapporter à d'autres églises du diocèse, Dinant ou Maastricht p. ex. Cependant, l'évêque Raoul de Zaehringen, sous le règne duquel la monnaie fut frappée, opéra la translation des reliques de S. Domitien en 1173, puis rendit la célébration de sa fête obligatoire dans tout le diocèse en 1185 (E. Schoolmeesters, *Les actes de Radulphe de Zaehringen, prince évêque de Liège (1167-1191)*. Liège, 2e éd., 1911, p. 14 et 29 ; J. Daris, dans *AHEB*, t. XIV, 1877, p. 57). C'est à cette occasion que fut inaugurée la châsse de Godefroid de Huy ; A. Degand, *op. cit.*, p. 10-11, cherchant à voir « une œuvre d'orfèvrerie » dans le motif triangulaire supérieur, conclut qu'il s'agit du rappel d'un événement mémorable, à savoir l'exécution de la châsse, et que, par conséquent, la monnaie date de 1173... (Fig. 1, D).

(5) Tous les auteurs en font une caractéristique nette du groupe architectural mosan (R. Lemaire, S. Brigode, A. Moftart, H.E. Kubach, etc.).

transversale à deux étages où les rayures horizontales seraient les appentis des collatéraux (6).



Fig. 2. Sceau capitulaire (1232).
(AGR, Cab. des Sceaux).

D'une période à peine postérieure à ces monnaies sont conservés des sceaux. Non celui du chapitre qui porte l'effigie de son patron, Saint Domitien (7), ni même celui de la cité qui, dès le XIIIe siècle, reprend le symbole de ses libertés, le perron (8). Il s'agit de celui des avoués du lignage de Barse (9).

Les sceaux de Wautier (1196-1235) et de son fils du même nom (v. 1238-1263), sont moins stéréotypés qu'on ne pourrait le craindre. Au premier plan, la Meuse, figurée par trois vagues, ou trois arches du pont cité en 1066 et démoli en 1299 (10) ; au second plan, l'enceinte urbaine

(6) Légende : *HOI*. - La fleur de lys pourrait être une croix déformée (Fig. 1, B). - Plusieurs pièces ont une représentation similaire ; l'une, avec une légende identique, date de l'épiscopat d'Alexandre de Juliers (1120-1135) (J. DE CHESTRET, p. 94 et pl. V, n° 85) ; d'autres, sans légende, sont de la même période (*Ibid.*, p. I VI, n° 101 et pl. VII, n° 125) ; d'autres enfin, avec la légende : *LEOD*, du règne d'Albert de Cuyck (pl. VIII, n° 141), ou une légende : *CECS* (?) que J. de Chestret traduit : *Cathedralis Ecclesia* (p. 113), de l'époque de Lothaire de Hostade (1192-1193) (pl. VII, n° 133 et 134), doivent sans doute se rapporter à l'église de Liège.

(7) Légende : † *SANCTUS DOMITIANUS HOIENSIUM PATRONUS* (Fig. 2) ; date : 1232 ; moulage aux AGR, n° 13009. La plus ancienne mention du sceau capitulaire est de septembre 1227 (*BCRH*, 5e s., t. IX, 1867, p. 39). Un autre original de cire verte remonte à 1237 (*AHEB*, t. III, p. 417).

(8) E. PONCELET, *Le perron et les sceaux de la ville de Huy*, dans *Bull. de la Soc. des Bibl. liég.*, t. XV, 1930, p. 70-145 (fig. 1-3, p. 84) ; le plus ancien type de sceau connu date de 1200-1245 ; le second, de 1245-1301 (moulage aux AGR, n° 28.239 (1249) et 15.176 (1271). A. JORIS, *La ville de Huy...*, *op. cit.*, p. 434-453, explique le changement de matrice par les bouleversements de la situation politique.

(9) F. THION, *L'avouerie de Huy et les seigneurs de Beaufort*, dans *ACHSBA*, t. XI, 1898, p. 255-306, et note complémentaire dans *ibid.*, t. XIII, 1901, p. 287-291. - Depuis 1052, quand le premier représentant de la famille Alard a été tué à Hoegaerde : « Commemoratio Alardi advocati et aliorum qui in bello Hugardi fuerunt occisi » (*Obituaire du chapitre*, f° 172 v°), des Boson et Wautier (Walter, Gautier) se succéderont jusqu'au XIVe s. — Voir fig. 3 et 4 ; légende : † S. *WALTERI DE BARC ADVOCATI HOI(E)NSIS* (1238).

(10) Le pont est signalé en 1066 : « usque ad pontem Mose » (référ. de l'éd. dans l'*Annexe*, n° 3). Il est démoli en 1299 (*Cartulaire de Huy*, éd. S. BORMANS et E. SCHOOLMEESTERS, dans *BCRH*, 4e s., t. I, 1873, p. 149) et inauguré en 1304 (A. JORIS, *La ville de Huy...*, *op. cit.*, p. 170-171).

ouverte par une porte surmontée d'une lourde tour avec deux baies à l'étage ; sur la droite, une construction polygonale à toit pointu et, sur la gauche, une fine tourelle à toiture conique.

Pareille image n'est vraisemblablement point celle du château du prince-évêque (11). Elle doit être un panorama de la ville dont les bâtiments principaux sont juxtaposés : leur voisinage est douteux et leur figuration, des plus approximatives. L'un d'eux est probablement la collégiale dont les seigneurs de Barse sont avoués de père et fils depuis 1052. Mais la facture est grossière.



Fig. 3. Sceau de Wautier de Barse (1235). (*Ibidem*)



Fig. 4. Sceau de son fils, Wautier (1238). (*Ibidem*)

Ce dernier caractère rapproche monnaies et sceaux dont l'originalité est souvent condamnée par des impératifs techniques et artistiques communs.

Impératifs techniques d'abord. L'artiste dispose d'un champ exigu, sans relief ou à peine, et, de surcroît, rond ou oval. Il doit restreindre son sujet, renoncer à le détailler et lui donner une silhouette en gradins susceptible de s'inscrire correctement dans la surface de la matrice et de l'employer au maximum. Il choisira donc, de préférence à toute autre, une figure à trois éléments dont émergera celui du centre ; il l'entourera d'un motif curviligne au bas, qui répondra à la légende du haut ; il y creusera une porte médiane qui soulignera l'axe de la composition et créera un semblant de perspective.

Impératifs artistiques ensuite. Le graveur est soumis à son imagination, à sa fantaisie, autant qu'à la vision des monuments qui l'inspirent de loin. Il cède aussi devant la vogue et adapte son croquis aux découvertes récen-

(11) Note 3. Un palais épiscopal était construit dans le « burgus » primitif, en amont de la collégiale, sur le Hoyoux (A. Joris, *ibid.*, p. 142 ; F. Discry, *Notice historique sur le Pont Palais*, dans *ACHSBA*, t. XXIV, 1952, p. 165-177). La *Vita Mengoldi comitis* (fin du XIIe s. ; éd. dans *MGH. SS.*, t. XV, p. 561) le renseigne encore : « Rediit ergo Meingoldo in memoriam oratorium in honore Tymothei et Simphoriani, iuxta palatium quod erat in planitie inter duos montes, ubi Hoium Mosam influit ».

tes ([12]). Bref, il restitue le monument avec une fidélité relative ; dans l'hypothèse la plus favorable, il esquisse le volume général de la construction.

Sans doute est-ce le cas de la vue latérale de l'église de Huy. Deux partis ont frappé le monnayeur : à une extrémité, la massivité d'une espèce de donjon et, à l'autre, la présence d'une tourelle. Deux particularités de la collégiale romane, avec son avant-corps et ses tourelles au chevet, dont la pièce de monnaie de la fin du XIIe siècle serait le reflet.

Cette hypothèse, ou mieux cet indice mis à part, les données des monnaies et des sceaux incitent à la prudence. Elles risquent de ne jamais constituer de réels témoins, commandées qu'elles sont par de multiples contingences qui s'opposent à la liberté de la gravure et, partant, à la véracité de la représentation. Elles n'acquièrent de valeur que dans le rapprochement avec d'autres sources, par exemple d'anciennes vues.

Il existe bien un dessin qui, au vu de l'inscription, représenterait la collégiale hutoise : *Virginis Sacre in Huyo* ([13]). Son original a été retrouvé à Liège par Mr H.E. Kubach qui en a récemment fait la critique ([14]).

Il est superflu de la développer à nouveau. En voici l'argumentation fondamentale. Le filigrane du papier conduit à Troyes ([15]), vers 1535 ; l'écriture est contemporaine. Or, la collégiale romane a totalement disparu aux environs de 1380 ([16]).

Le plan de l'édifice dessiné correspond dans une large mesure à ceux de constructions du début du XIIe siècle ([17]). Mais il ne se superpose

(12) C'est vraisemblablement le cas de la galerie « rhénane » dont l'adoption dans nos régions remonte à la seconde moitié du XIIe s. (n. 18) et qui décore l'abside d'une monnaie de l'époque de Raoul de Zaehringen (1167-1191) (fig. 1, D). - Pour le reste, il est clair qu'on ne peut tirer argument de détails comme le format des baies, leur nombre, la forme des toitures, etc., soumis à l'exiguïté du champ et à son format rond.

(13) J. Renier, *Catalogue des dessins d'artistes liégeois*, Verviers, 1874, p. 110 ; J. Alexandre, *Les origines de l'église de Huy*, Liège, 1880, page de garde ; H. Demaret, *La collégiale Notre-Dame...*, *op. cit.*, fasc. I, p. 6 ; R. Dubois, *Essai d'iconographie hutoise (1574-1900)*, dans *ACHSBA*, t. XXI, 1927, ne le connaît point. Edmond Jamar, architecte liégeois qui a restauré plusieurs monuments vers 1900, en a donné une copie bien connue (U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler*, t. XVIII, p. 338) (Fig. 5).

(14) *Eine unbekannte romanische Kirche der Maasgegend*, dans *Zeitsch. fur Kunstw.*, 1959, p. 118-123 (avec reproduction de l'original).

(15) C. Briquet, *Les filigranes*, 4 vol., Paris, 1907, t. I, p. 104 : *Troyes* (1532), Bruges (1525-1534), Artois (1531), Douai (1533-1534), *Troyes* (1535-1539), Spire (1540), et fig. n°s 1255. H.E. Kubach, renvoyant au même n[o], avance la date de 1587 et la localité de Sarrebourg (?).

(16) *Notae Informatoriae* (1740), p. 82 : « ...in ecclesia a Theoduino constructa quæ usque ad annum circiter 1380 permansit ».

(17) Maria-Laach (v. 1100) et Knechsteden (1138 sv.) (E. Gall, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*, Munich, 1956, p. 59 et 62), Furnes (déb. du XIIe s.), Oldenzaal (XIIe s.) et Xhignesse (déb. du XIIe s.) (R. Lemaire, *De romaanse bouwkunst in de Nederlanden*, Bruxelles, 1952, p. 144-145 et fig. 59, et F.A.J. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis der nederlandsche Bouwkunst*, 6 vol., 's Gravenhage, 1938-1941, t. I, p. 185). Ce plan n'a, en soi, rien qui le rattache au roman tardif. Des absidioles détachées existent aussi à N.-D. de Maastricht (*Ibid.*, p. 180).

pas à celui de la crypte de Huy où les absidioles sont contiguës. La décoration, spécialement la galerie ajourée, date de la seconde moitié du siècle (18). Quant à la tour de croisée, hormis de rares exceptions, elle apparaît dans l'ancien diocèse de Liège avec les prieurés clunisiens à partir de 1088 (19) ; les *occuli* sont plus tardifs encore (20). En un mot, les éléments caractéristiques du décor appartiennent à l'architecture rhénomosane du XIIe siècle avancé.

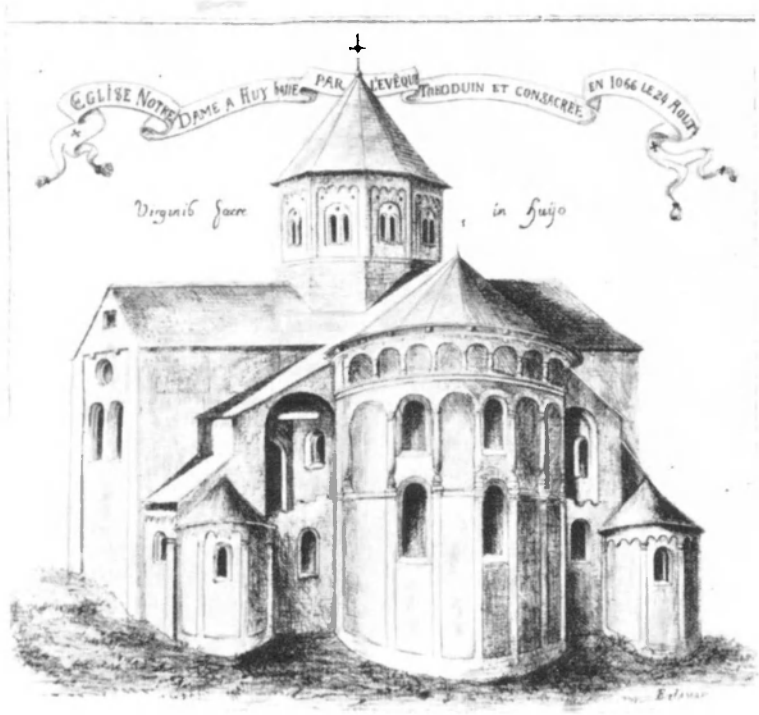


FIG. 5. Dessin anonyme du XVIe siècle.

(18) Le plus ancien exemple rhénan connu est à Spire (1088). Chez nous, il a reçu sa première expression, encore frustre, à Xhignesse (déb. du XIIe s.), et ne s'est réellement développé sous forme de couloir à colonnettes que vers 1130 : S. Pierre de S. Trond (2e m. du XIIe s.), S. Nicolas-en-Glain (1151), Avennes (2e m. du XIIe s.), Maastricht (v. 1200). Voir G. KAHL, *Die Zwerggalerie*, Wurzbourg, 1939 ; L. GRODECKI, *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne*, Paris, 1958, p. 256 sv. ; H.E. KUBACH, *Die frühromanische Baukunst des Maaslandes*, dans ZKW, t. VII, 1953, p. 134 ; P. ROLLAND, *Les influences italiennes dans l'architecture romane de la Belgique*, dans *Italia e Belgio*, oct. 1939, p. 13 ; G. BANDMANN, *Zur Bedeutung der romanischen Apsis*, dans *WRJ*, t. XV, 1953, p. 28 sv. ; R. LEMAIRE, *De romaanse Bouwkunst...*, *op. cit.*, p. 100-101 ; E. GALL, *op. cit.*, pl. 130 et 188 ; etc.

(19) H. DEMAREZ, *La collégiale Notre Dame...*, *op. cit.*, fasc. I, p. 7 et J. HALKIN, *Les prieurés clunisiens dans l'ancien diocèse de Liège*, dans *BSAHL*, t. X, 1896, p. 155-203 ; U. BERLIERE, *Monasticon belge*, t. II, *Province de Liège*, Maredsous, 1890 sv., *passim*.

(20) Brauweiler (apr. 1141), S. Barthélémy de Liège (v. 1175 ?), S. Germain de Tirlemont et Werden (XIIIe s.). Voir A. VERBEEK, *Romanische Westchorenhallen an Maas und Rhein*, dans *WRJ*, t. IX, 1936, p. 74 sv. ; H. LEHMANN, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, Berlin, 2e éd., 1949, p. 108 ; R.M. LEMAIRE, *De Sint-Germanuskerk te Tienen*, dans *Bull. Comm. Roy. Monum. Sites*, t. I, 1949, p. 62.

Pourtant, le dessin est réaliste, dirait-on. Mais comment se rattacherait-il à l'église hutoise détruite près de deux cents ans avant sa parution. On ne pouvait se fonder sur la vue de l'église qui ornait le tombeau de l'évêque Henri de Verdun (21) : la précision archéologique du dessin ne peut remonter si haut. Au surplus, le décalage entre la pose du tombeau (1091) et l'architecture du monument dessiné (v. 1150) rend la liliation caduque.

Au total, les sources iconographiques pour cette lointaine époque sont insuffisantes. Elles apportent de faibles indices dont il conviendra de déterminer le bien-fondé, notamment par les sources écrites.

★

(21) *Annexe*, n° 6.

§ 2. LES SOURCES ÉCRITES.

Chartes et Chroniques.

Les sources écrites sont pauvres elles aussi. Les textes d'archives ne fournissent aucun élément relatif à l'aspect de la collégiale romane (1). Les *vite* des saints hutois, Domitien, Mengold et Juette, et leurs *miracula*, n'en renseignent pas davantage (2). Les chroniques heureusement, surtout celle de Maurice de Neufmoustier, contemporaine des dernières décennies de l'église romane (3), ont laissé quelques indications de valeur.

C'est ainsi que le crédule chanoine, recueillant les légendes de S. Materne et de S. Agricole, a poussé la précision jusqu'à situer les édifices de ces deux évêques dans la collégiale romane qu'il connaissait et fréquentait. Qu'il se soit trompé du point de vue historique importe peu. L'essentiel est de pouvoir tirer argument de ses descriptions pour reconstituer la collégiale disparue.

A propos de l'œuvre du soi-disant évangélisateur de la région qui aurait bâti la première église hutoise, il écrit : « Selon toute apparence, la chapelle de cette époque s'étendait en longueur depuis le mur, derrière les fonts, et la tombe de l'abbé Boson, au milieu du temple. Quant à sa largeur, elle était comprise entre quatre piliers à cet endroit (4) ». Il poursuit sa narration par l'épisode de la reconstruction de l'église d'Agricole (5) : « L'église Notre-Dame, détruite peu avant par les Huns avec

(1) Seules les deux chartes de 1066 permettent de dater la consécration de la collégiale (ci-dessus, p. 337, et *Annexe*, n° 3 et 4).

(2) *Vita Domitiani*, Biblioth. du Grand Sémin. de Liège, ms. n° 6, F. XIII (inédite - date : v. 1100), et *AA. SS. Mai II*, p. 146-153 (apr. 1173, année de la translation). - *Vita Mengoldi* (soi-disant comte hutois mort pour sa foi au Xe s.), *AA. SS. Février II*, p. 191-96, et *MGH. SS.*, t. XV, p. 537-563 (fin du XIIe s.). - *Vita beate Iuette*, dans *AA. SS. Janvier I*, p. 863-887 et *Janvier II*, p. 145-160. - Sur les écrits liégeois, s'en reporter à l'ouvrage fondamental de S. Balau, *Etude critique des sources de l'histoire du pays de Liège au Moyen Age*, Bruxelles, 1903.

(3) Ed. J. Brassinne, *La première histoire de Huy*, dans *BSAHL*, t. XII, 1900, p. 111-144, ou J. Heller, dans *MGH. SS.*, t. XXV (notes intercallées dans les *Gesta* de Gilles d'Orval avec l'indication : « Hoiensis interpolator »). Maurice, chanoine régulier du Neufmoustier à Huy, est le contemporain de Gilles d'Orval dont il annota la chronique vers 1245-1250.

(4) *Annexe*, n° 10.

(5) S. Agricole serait un évêque du IVe s. Mais E. de Moreau, *op. cit.*, t. I, p. 53, élève avec raison des doutes sur l'historicité de la liste épiscopale composée par Hériger de Lobbes à la fin du Xe s. (*MGH. SS.*, t. VII, p. 176) : Agricole y est renseigné comme le successeur immédiat de S. Servais (v. 350), on ne possède aucune donnée certaine sur son compte. Il faut, du reste, relever l'anachronisme : les habitants n'ont pu reconstruire au IVe s. une église que les « Huns », — en réalité, les envahisseurs du Ve s., souvent confondus par l'esprit populaire, — auraient abattue un siècle plus tard.

l'*oppidum* entier, fut réédifiée par les habitants à l'époque d'Agricole, et agrandie vers l'Est jusqu'aux marches du chœur, sous le crucifix (6) ». Sans nul doute l'auteur de ces lignes s'est-il placé au fond de l'édifice, dans la partie occidentale. Sans quoi, sa note sur l'extension *versus orientem*, de la seconde église, serait inepte. Du reste, la présence de la cuve baptismale se justifie mieux à l'Ouest (7), près de l'entrée, par où Maurice a sans doute pénétré.

Ainsi, la collégiale avait des piliers pour supports, type le plus couramment adopté par les Mosans. On ne comprendrait pas autrement le texte, sinon par la localisation d'une travée de la nef centrale, au centre de laquelle se trouvait la sépulture du prévôt Boson vénéré par les chanoines comme le « père de ce lieu » (8).

Il est pour le reste difficile de se prononcer sur le mode de couverture de la nef : le dessin laisse entrevoir une poutre, certes, mais son authenticité se trouve être inexacte. L'étroitesse du vaisseau peut faire croire à un voûtement complet, réalisé dans le *presbyterium* de la crypte d'ailleurs. Mais la nef haute avait peut-être des piliers de section carrée, non rectangulaire et oblongue comme à la crypte ; auquel cas, elle aurait au moins 6,50 m de largeur, — mesure plus en accord avec les proportions habituelles de 1 : 2 par rapport aux bas-côtés de 3,60 m — et aurait donc reçu une couverture de bois. C'est d'autant plus vraisemblable que Théoduin dit en 1066 : *Prefatam ecclesiam a fundamentis ad laquearia, a laquearibus et ultra reedificavi* (9) ; le terme *laquearius* signifie « lassière », c.-à-d. l'endroit d'une grange où l'on entassait les grains battus (10), et il a le même radical que le *laqueus* du latin classique (orné d'un plafond), que Du Cange paraphrase : *tectorum tignarii*, soit les solives ou la charpente. Puisque le terme est usité au moyen âge dans son sens propre, il indique le mode de couverture de la nef en plafond plat, comme c'était la coutume dans la construction mosane du XIe siècle.

(6) *Annexe*, n° 10.

(7) Aucune règle stricte ne stipule que les fonts soient à l'Ouest. A l'origine, toutefois, ils étaient près de l'entrée afin que les catéchumènes soient baptisés avant de pénétrer dans l'église même ; ainsi est née l'habitude de les situer près de la porte, celle-ci s'ouvrant le plus souvent vers l'Ouest. La chapelle baptismale de la majorité de nos églises est sise de ce côté.

(8) *Obituaire*, fol. 181 v° : « Commemoratio domini Bosonis, archidiaconi, patris huius loci ».

(9) *Annexe*, n° 4.

(10) Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, 3e éd., 1938, t. V, p. 29. - A. Degand, *La collégiale*, *op. cit.*, p. 78, prétend que « l'étroitesse du vaisseau central permet d'établir qu'il fut originellement voûté en berceau plein cintre ». Au même endroit et à la p. 186, il ajoute qu'il y avait une alternance dans les supports de la nef, avec colonnes jumelées, comme dans la crypte. Cependant, eu égard au rôle fort particulier des colonnes dans celle-ci (voir p. 365), la déduction paraît d'autant plus contestable que seuls les piliers y marquent les travées. Quant au berceau sur la nef, rien ne prouve son existence, et d'autant moins que son emploi n'était pas normal à l'époque.

Quant au chœur lui-même, il est permis de supposer qu'il était voûté d'un berceau. Ceux de Spire (v. 1040) et probablement de Nivelles (1046) étaient pareillement couverts au moment où s'est ouvert le chantier hutois. L'épaisseur des murs sousjacents du chevet en serait un témoignage, et la présence plus que probable de tourelles accolées en manière de contre-buttement, un corollaire.

Enfin, on sait que le chœur et le transept étaient surélevés, ce dont l'existence de la crypte rend pleinement compte à l'Est (11).

A l'opposé du chœur, l'autre extrémité de la bâtisse doit être envisagée par l'analyse des notations sur la sépulture de l'évêque Théoduin. La plus ancienne mention, incorporée à la première couche rédactionnelle de l'obituaire (XIe s.) et proche par conséquent de la mort du prélat en 1075, dit de Théoduin qu'« il git près du grand autel du côté de la Meuse » (12). Les écrits de Maurice de Neufmoustier, qui a vu le tombeau, précisent qu'« en raison de la dignité et de la sainteté des lieux et du prélat [*Materne*], l'évêque de Liège Théoduin choisit, près de l'autel susdit, l'endroit de sa sépulture qui demeure jusqu'à ce jour ». Et Maurice d'ajouter qu'il s'agit de l'autel de la Vierge, élevé par Materne, « devant les fonts », dans la petite église érigée par celui-ci « au pied du mont, du côté du fleuve » (13). Deux autres allusions sont transmises, l'une par Gilles d'Orval de forme identique à celle de M. Neufmoustier (14), l'autre par Jean d'Outremeuse dans le même sens (15). Les avis concordent : Théoduin fut enterré devant l'autel de la Vierge, près des fonts, du côté du fleuve.

(11) La même disposition se retrouve en de nombreux endroits, par exemple à Nivelles (A. Mottard, *op. cit.*) ou à Houtem (P. Rolland, *Un groupe belge d'églises romanes. Les églises bicéphales à tourelles orientales*, dans *Rev. b. archéo. et hist. art.*, t. XI, 1941, p. 143). - A Huy, il faut inclure le transept puisque la crypte s'étendait également sous lui.

(12) *Annexe*, n° 5. - Sur la date de l'*Obituaire*, nous nous permettons de renvoyer à notre hypothèse dans *Les chanoines et le recrutement du chapitre...*, dans *ACHSBA*, t. XXVII, 1963, p. 6.

(13) *Annexe*, n° 5. La description du mausolée dans *Bull. Comm. Roy. Archéo.*, t. XIII, 1874, p. 326-327, n. 1 (A. Pinchart), dans J. Brassinne, *Mélanges mosans*, Gembloux, 1940, p. 123-125, et dans S. Collon-Gevaert, *Histoire des arts du métal en Belgique*, Bruxelles, 1951, p. 122. Tout ceci sur la base d'une relation de Maurice de Neufmoustier (v. 1250) (éd. J. Brassinne, *op. cit.*, p. 135), reprise par M. Goronne, *Incunabula...*, 1685, *op. cit.*, p. 13. Oeuvre du plus habile maître-batteur de Dinant, aux dires des témoins, c'était une fort belle pierre noire entourée de six colonnes en bronze doré ; sur celles-ci reposait une dalle de marbre blanc veiné de rose, cerclée d'une latte de bois recouverte d'une splendide mosaïque ; le mausolée était entouré d'un grillage en fer forgé orné de délicats motifs floraux. Des restes en ont été retrouvés, en 1652, notamment la croix pectorale de plomb gravée de ces mots : « Ego, Dietwinus, Leodiensis episcopus, obii VIII Kal. Iulii et credo *[suit le Credo]* ... Sepultus sum in ecclesia sancte Marie que, Deo adiuvante, construxi Hoii ». Sur ce point, s'en référer aux *Incunabula* (p. 13-14) dont l'A. est un témoin presqu'oculaire, et à H. Demaret, *La collégiale Notre Dame...*, *op. cit.*, fasc. III, p. 71-76.

(14) *Annexe*, n° 5.

(15) *Ibid.*, Le « droit alteit » signifie-t-il, le côté droit de l'autel, ou l'autel de droite ? Et, dans ce dernier cas, depuis quel endroit ?

La réunion de ces témoignages permet de conclure que cet autel se dressait dans la partie occidentale ([16]). Pour les personnes de l'époque, la notice de l'obituaire était d'une exactitude suffisante : le côté dit *versus Mosam* est celui qui touche au fleuve, c.-à-d. à l'W.N.W. Maurice de Neufmoustier est d'accord sur ce point : le pied du rocher, vers le fleuve, est dans cette direction ([17]). La collégiale aurait donc deux chœurs ou, plus exactement, deux sanctuaires. Ce qui n'a rien pour étonner.

Depuis le XIe siècle, la collégiale était placée sous le double patronage de la Vierge et de S. Domitien ([18]). Cette situation a été, ailleurs, un motif puissant du dédoublement des cultes et de la création d'autels consacrés à l'un et à l'autre patron. Pourquoi le sanctuaire de la Vierge n'était-il pas l'Est ? Maintes fois, en réalité, l'autel du saint local a pris, dans le chœur surmontant la crypte des reliques, la place occupée naguère par l'autel du premier titulaire qui s'est vu déplacé vers l'autre extrémité ([19]). C'est ce qui s'est opéré à Huy : l'autel de S. Domitien a pris place au-dessus de la seule crypte, orientale, où étaient conservées ses reliques. Son culte le justifiait.

Domitien fut le premier évêque enseveli à Huy, à une époque lointaine, titre de gloire du chapitre ([20]). Au Xe siècle déjà a peut-être eu lieu l'exaltation des reliques ([21]). Théoduin lui consacra la crypte de 1066.

(16) H. Demaret, *La collégiale Notre Dame*, *op. cit.*, fasc. III, p. 11-12, lance l'hypothèse incompréhensible que l'autel se trouvait dans le croisillon nord. Ses preuves sont les suivantes : l'autel n'a pas bougé depuis son origine avec S. Materne ; l'autel, les fonts et le tombeau de Théoduin ne pouvaient encombrer la nef ou un collatéral ; enfin, le portail gothique du bras nord, placé au XIIIe siècle, a motivé le changement de place du tombeau en 1290, comme le dit Jean de Brusthem. Mais S. Materne est légendaire ; la construction de 1066 n'a pas eu à respecter l'emplacement du soi-disant autel. De plus, le tombeau n'a été construit que v. 1075, près de l'autel majeur de la Vierge qu'on situe mal au nord. Par surcroît, la présence des fonts dans ce croisillon, loin de l'entrée, est bizarre. Enfin, le changement de place du portail n'est qu'une hypothèse, séduisante mais non vérifiée. Bref, le raisonnement de H. Demaret paraît manquer de fondement critique.

(17) Il est certain que la première agglomération hutoise s'est fixée au pied du rocher, dans l'angle formé par le fleuve et le Hoyoux, afin de disposer des voies d'eau pour le commerce et les ateliers. Le croquis n° 2 de A. Joris, *La ville de Huy*, *op. cit.*, p. 138, en rend compte. Le vieux pont de 1066 enjambait d'ailleurs la Meuse à l'Ouest : ce n'est que vers 1300 qu'il fut reconstruit en aval, eu égard au développement urbain.

(18) *Annexe*, n° 3 : « In salutem anime mee et redemptionem, ecclesie in Hovo sancte Dei Genitricis Marie sanctique Domitiani contuli ad usus fratrum hec subter adnotata, ... » (1066). - Rappelons ici les monnaies d'avant 1050 avec la légende : *SCS DOMICIANUS*, *DOMITIANUS* ou *MARIA DOMIT(IANUS)*.

(19) Tel est le cas à S. Trond : « Principale altare, post beatam et gloriosam semperque Virginem Dei Genitricem Mariam, est consecratum in honore sanctorum Quintini et Remigii, quibus beatus Trudo primum a se factum monasterium dedicavit ». (éd. F. Bellmann, *op. cit.*, p. 72). - A l'ancienne cathédrale notgérienne de Liège (cons. 1015), le chœur oriental était dédié à la Vierge, celui de l'Ouest l'étant à S. Lambert au-dessus de la crypte de ce saint.

(20) Ci-devant, p. 334, n. 1.

(21) A. Joris, *La ville de Huy*..., *op. cit.*, p. 102. On sait que la *vita* l'attribue à Willigis, du temps de Charlemagne. En fait, Willigis est l'archevêque de Mayence, chancelier et archichapelain des empereurs Otton I et Otton II, signalé de 971 à 1011 (K.F. Stumpf, *Die Reichskanzler*..., t. I, p. 8, 48, 75 et 109 ; H. Bresslau, *Handbuch der Urkundenlehre*..., t. I, p. 139, 167 et 170). Ce serait alors durant l'épiscopat de Notger qu'aurait été faite l'exaltation des reliques, hypothèse à mettre en relation avec la commémoration de cet évêque († 1008) mentionnée dans l'obituaire du chapitre (f° 136 v° : 10 avril, jour de son décès).

En 1091, l'acte d'achat de la seigneurie de Gesves se clôtura devant le corps saint (22). Une translation en fut effectuée en 1173 (23). Après le transport de la châsse, pour conjurer l'incendie de la cathédrale de Liège, l'évêque rendit en 1185 la fête obligatoire partout. L'effigie, non de la Vierge mais de Domitien, ornait également le sceau capitulaire (24). Sa fête enfin, le 7 mai, ainsi que la commémoration de la translation, le 15 du même mois, étaient des solennités triples, soulignées avec insistance dans les rubriques du psautier et du martyrologe du chapitre (25). Voilà autant de raisons de lui dédier le chœur sis au-dessus de la crypte lui réservée.

L'autel marial fut ainsi fixé à l'Ouest, coutume que l'on retrouve à d'autres endroits (26). Au demeurant, puisqu'il voisinait avec la cuve baptismale, on le verrait mal à l'Est : la localisation des fonts est plus liturgique à l'Ouest, près de l'entrée. La voie publique traversant l'*atrium* pour gagner le pont sur la Meuse, en amont, longeait la collégiale sur la face Nord (27) : qu'une porte ait été percée à cet endroit n'est point surprenant.

(22) *Cartulaire*, *op. cit.*, p. 102 : « Actum est hoc Hoyi publice, quinto Nonas Maii, in presentia corporis sanctissimi confessoris Christi et episcopi Domitiani, anno millesimo et nonagesimo primo ». Le chapitre acheta au comte Baudouin de Flandre la seigneurie lorsque ce dernier fit ses préparatifs pour la croisade.

(23) Ci-dessus, p. 340, n. 4.

(24) *Ibid.* et A. Joris, *La ville de Huy...*, *op. cit.*, p. 401 (Fig. 2).

(25) M. Coens, *Les saints vénérés à Huy*, dans *Analecta Bollandiana*, t. LXXVI, 1958, p. 321, 325, 326, 329 et 332. Le psautier, enluminé, remonte à la seconde moitié du XIIIe s. ; le martyrologe est d'une écriture du XIVe s.

(26) « So wird man, in Einklang mit der geschichtlichen Überlieferung, den vornehmsten Zweck unserer Westchorenhallen darin sehen dürfen, der Verehrung der Gottesmutter eine würdige Statte zu bieten », dit A. Verbeek dans *Romanische Westchorenhallen an Maas und Rhein*, *op. cit.*, p. 83 ; l'A. cite les autels S. Marie de S. Jacques de Liège et S. Servais de Maastricht, et est enclin à voir le même fait à Xanten (S. Marie et S. Victor). Ajoutons que la crypte de S. André de Cologne a été déplacée sous les tribunes occidentales comme chapelle mariale. R. Wallrath, *Zur Entwicklungsgeschichte der Krypta*, dans *Jahrbuch des Kolner Geschichtsvereins*, 1940, p. 273-292, estime, lui, que l'autel de la Vierge était souvent dans la crypte. - Mais était-ce le cas quand la Vierge était patronne de l'ensemble ? L'exemple de S. Aubain à Namur (fondation de 1047), où le chœur occidental (« le vieu chœur ») renfermait un autel marial, appuie la position de A. Verbeek et la nôtre, d'après les recherches de A. Lanotte, *Le chœur occidental et les tours de l'ancienne collégiale Saint-Aubain à Namur*, Gembloux, 1952, p. 320.

(27) Les fonts étaient, à Xanten et peut-être à S. Jacques de Liège, dans le coin entre le *Westbau* et la nef latérale nord, d'après A. Verbeek, article de la note précédente, p. 79-82. - La présence de la « rue des Encloistres » dans le quartier canonial a suscité des conflits : en 1243, le chapitre a obtenu de la ville le paiement d'une indemnité annuelle pour les étaux des marchands établis le long de cette rue (*Cartulaire*, *op. cit.*, p. 134).

De plus, la présence de la grosse tour gothique, interdisant toute entrée axiale ([28]) et ne répondant nullement à la conception d'une façade gothique, témoigne sans nul doute de la persistance de l'idée d'un massif fermant les parties occidentales. Les traditions, choses combien respectées et entretenues par les médiévaux, ont très probablement ici joué un rôle non négligeable dans les plans du XIVe siècle, comme elles l'ont fait pour les tourelles contre le chœur oriental ([29]). L'analyse du contexte n'infirmera pas notre hypothèse sur l'existence d'un *Westbau* englobant le dit sanctuaire.

Tous les édifices de quelqu'importance sont, à l'époque et spécialement dans l'Empire, bâtis sur un plan avec massif occidental, leg des constructeurs carolingiens sur lequel chacun se trouve d'accord. Insistons sur « la survivance tenace de l'esprit carolingien » ([30]), sur le caractère traditionnel des grands monuments, en particulier dans le pays mosan ([31]): S. Jean et S. Denis de Liège (v. 1008), Lobbes, Nivelles (1046), Maastricht (1033 sv.), S. Aubain de Namur (1047), Celles, Hastière (1033 ?), Amay et plus tard S. Barthélémy (v. 1175 ?) et S. Jacques de Liège (v. 1165) comme S. Germain de Tirlemont (XIIe s.), toutes les constructions d'une certaine envergure possèdent un avant-corps : massif flanqué de tourelles, simple grosse tour, — sorte de donjon accessible par des tourelles d'escaliers, — ou, au XIIe siècle, construction avec porte axiale au rez-de-chaussée (« Weschorenhalle ») ([32]). Les parties occidentales sont rendues « opaques » ; l'architecture strictement mosane ne connaît pas la tour de croisée avant le XIIe siècle et elle met l'accent à l'Ouest. Même quand elle dresse des tourelles d'angle contre le chœur oriental, elle ignore l'idée complète de la « double polarité ».

La collégiale hutoise s'inscrit dans ce contexte, avec les nuances qui s'imposent, et en tant qu'édifice important. Elle est l'église primaire du

(28) Les entrées de la collégiale gothique donnent dans l'axe des bas-côtés. - La tour gothique actuelle a servi de chapelle aussi, puisqu'en 1525, l'écolâtre Nicolas Gaillart y fonda deux autels : « unum sub invocatione beate Margarite virginis et martiris, et alium sub invocatione beate Begge », que les doyen et chapitre décidèrent « in prefata ecclesia, *sub turri*, erigimus et erigi mandamus ». (*AEL*, Reg. 21, 1re partie, fol. 62 v°). Un autre recès, daté de 1534, fait mention de « certas litteras collationis et permissionis perpetue capellanie ad altare sancte Margarete situm in ecclesia prefata sub turri ». (*Ibid.*, 2e partie, fol. 95). - Un autel dédié aux SS. Lambert et Nicolas se trouvait « similiter sub turri » (référence de 1525, ci-dessus) ; or, d'après une phrase du texte : « Ipse prefatus quondam Nicolaus etiam inter alia ordinavit ut ad altare sanctorum Lamberti et Nicolai, situm in antiquo choro eiusdem ecclesie, ...celebrentur quinque misse », on peut se demander si cet autel n'était pas dans l'ancienne église romane, à l'Ouest, dans le « vieux chœur » (même formule à S. Aubain de Namur, voir n. 26), sans changer de place, ce qui renforcerait d'autant notre hypothèse.

(29) Ci-dessous, p. 366, au sujet de la crypte. - Fig. 17.

(30) S. Brigode, *Les églises romanes de Belgique*, *op. cit.*, p. 7 ; F. Bellmann, *Zur Bau- und Kunstgeschichte der Stiftskirche von Nivelles*, Munich, 1941, p. 63-64.

(31) Nous renvoyons aux ouvrages cités aux n. 17 et 18 de la p. 343. Les plans de la plupart des édifices sont reproduits par R. Lemaire, *De romaanse bouwkunst*, *op. cit.*

(32) Article cité de A. Verbeek (n. 26).

second centre urbain de la principauté avec un passé prestigieux et qui a peut-être reçu ses privilèges avant la capitale liégeoise. Bien plus, elle est choisie par l'évêque en personne comme lieu de sépulture ; ce point est capital pour lui donner sa vraie signification.

Il est hors de doute que Théoduin a voulu « se » construire un beau monument. N'a-t-il pas la prétention de l'embellir grandement : *Et de Agar Saram esse feci* ([33]). Le besoin qu'il éprouve de solliciter une aide financière accrue des bourgeois est une preuve manifeste de l'ampleur des travaux entrepris. Une autre en est l'illustre assemblée qui se joint aux prélats lors de la dédicace de 1066. Une troisième enfin, les subventions considérables faites au chapitre et spécialement à la coûtrerie pour l'entretien de la bâtisse ([34]).

Il convient aussi de mettre en relief l'origine étrangère de Théoduin. Il est devenu un personnage d'autant plus en vue que le système de l'Eglise impériale, chère aux Ottoniens, lui conférait une position-clé dans l'organisation ecclésiastique et politique. Il était évêque, mais aussi prince d'Empire ([35]).

Au moment de son intronisation à Liège en 1048, — on pourrait dire, de son investiture, — on travaillait à S.-Marie du Capitole (av. 1049-1065), à Brauweiler (1048-1061), aux cathédrales de Trèves (av. 1040 sv.), de Hildesheim (1046-1054) et de Brême (1043 sv.), à Goslar (v. 1050 sv.), à Bamberg (1071-1105) ([36]), etc., tous édilices pourvus d'un *Westbau* ou d'un chœur occidental. Dans nos contrées, S.-Denis et la cathédrale de

(33) *Annexe*, n° 4 ; mais peut-être n'est-ce qu'une clause de style bienvenue ? — Théoduin, en élisant la collégiale de Huy, reprend une tradition (Eracle († 971) avait entrepris S. Paul ; Notger († 1008) : S. Jean l'Evangéliste ; Baldéric II († 1018) : S. Jacques) d'après laquelle l'évêque choisissait une collégiale, ou une abbatiale, dont il construisait l'église, dotait les religieux et faisait son lieu de sépulture. Peut-être était-ce déjà l'intention de Richaire († 945) qui mit en œuvre l'église S. Laurent, sans l'achever ; ainsi s'expliquerait la mention des évêques Richaire, Eracle et Notger dans l'*arenga* de la charte de 1066 par Théoduin (*Annexe*, n° 4).

(34) *Ibid.*, n° 3.

(35) Les évêques de Liège de 954 à 1076 sont souvent des étrangers. Sauf les Lotharingiens, Hugues est de Trèves ; Farabert, de Prum ; Rathier, de Lobbes ; Baldéric I, de Hainaut ; Eracle, de Saxe ; Notger, de Souabe ; Baldéric II, de Looz ; Wolbodon, de Flandre ; Réginard, de Cologne. — E. DE MOREAU, *op. cit.*, t. I, p. 271-276, écrit que les évêques « sont le plus souvent pris parmi les parents, les familiers, les chapelains de l'empereur, ou parmi les personnages que lui recommandent ses conseillers ». — J. LEJEUNE, *La principauté de Liège*, Liège, 1948, p. 27-29 et 51-53 (l'A. mentionne 40 synodes en 100 ans, où les grands féodaux se rassemblent devant l'évêque, représentant de l'empereur auquel il prête l'hommage jusqu'à Worms en 1122) et G. VON BEZOLD, *Zur Geschichte der romanische Baukunst...*, *op. cit.*, p. 71-72 qui souligne le rôle éminent des évêques en matière architecturale. — On sait que Théoduin entretenait des rapports suivis avec l'empereur ; des textes le prouvent en 1049, 1053 et 1054 (E. STEINDORFF, *Jahrbücher des deutschen Reiches unter Heinrich III*, Leipzig, 1874, t. II, p. 52, 66, 276 et 344-345). Il était d'origine noble et peut-être même parent de l'empereur (PH. SCHMITZ, dans *Biographie Nationale*, t. XXIV, col. 757-758 ; E. DE MOREAU, *Histoire de l'Eglise...*, *op. cit.*, t. I, p. 341-343 ; H. SPROMBERG, dans W. WATTENBACH et R. HOLTZMANN, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter*, 2 vol., Berlin, 2e éd., t. I, 1942, p. 717-718). Page 333, n. 12.

(36) E. LEHMANN, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, *op. cit.*, qui a dressé neuf cartes annexes où sont inventoriés les édifices par époque ou règne. Les tables 79 et 80, relatives à Henri III (1039-1056) et à Henri IV (1056-1080), nous intéressent ici.

Liège étaient achevées en 1008 et 1015 ; S.-Poppon terminait Stavelot (1040) ; des travaux étaient en cours à S.-Servais de Maastricht (1039) et à Susteren (v. 1050) ; Nivelles était consacrée depuis 1046, Soignies existait depuis l'an mil ; on venait de fermer les chantiers de S.-Trond (1034-1035), Hastière (1033-1035), Celles, Lobbes et peut-être Fosses (XIe s. ?) ([37]). Et Théoduin, homme de l'Empire, connaissait les travaux de l'Est, par ses relations avec la cour, comme ceux de l'Ouest en sa qualité de prince-évêque ; il a voulu rivaliser avec eux, ou s'en est inspiré pour créer à Huy une église de la même facture, destinée à perpétuer son souvenir.

En résumé, l'hypothèse visant à fermer les parties occidentales de la collégiale par un massif n'est point hasardeuse. Des éléments de solution : double patronage, fonts à l'Ouest et traditionnalisme avoué de la tour gothique ([38]), se combinent aux données du contexte politico-culturel et architectural pour justifier l'existence d'un *Westbau*, de type inconnu d'ailleurs : s'agissait-il d'une construction apparentée au groupe Celles-Hastière (grosse tour carrée flanquée de tourelles basses) ; ou rappelait-il la présence du chœur occidental, dégagé à l'extérieur et sur les flancs duquel étaient plantées deux tours, comme à Stavelot (1087), Deventer (v. 1040), S.-Trond ou Nivelles (Xe s.) ; ou se rapprochait-il plutôt d'un type, très en faveur au XIIe siècle, — mais S.-Aubain à Namur date de 1047 ([39]), — composé d'une masse transversale d'où émergent deux tourelles, ainsi qu'il en était à Nivelles (v. 1150) et Stavelot (v. 1240) sans doute, à S.-Jacques (v. 1160-1170) et S.-Barthélémy de Liège (v. 1170-1180) ? On ne sait.

Toujours est-il qu'il y avait très probablement à Huy un avant-corps, avec un sanctuaire marial, pendant du chœur oriental surmontant la crypte et dédié à S. Domitien dont le chapitre conservait les reliques depuis longtemps.

(37) R. Maere, *Cryptes au chevet du chœur dans les églises des anciens Pays-Bas*, Paris, 1932 et J. Mertens, *Recherches archéologiques dans la collégiale Saint-Feuillen*, dans *BCMS*, t. IV, 1953, p. 135-184 et fig. 38 et 40. - R. Lemaire, *Les origines du style gothique en Brabant*, *op. cit.*, p. 21-26 ; H.E. Kubach, *Die frühromanische Baukunst des Maaslandes*, *op. cit.*, p. 119-120 ; L. Grodecki, *op. cit.*, p. 57-58 notamment, et E.A.J. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis der nederlandsche Bouwkunst*, *op. cit.*, t. I, p. 291-294. - Sur Soignies et Lobbes, P. Rolland, *Un groupe d'églises belges*, *op. cit.*, p. 147, et surtout S. Brigode, *L'architecture religieuse dans le Sud-Ouest de la Belgique*, dans *BCMS*, t. I, 1949, p. 128 et 149. - Le *Westbau* tend à disparaître au XIIIe siècle sur le Rhin, comme l'explique W. Mayer-Barkhausen, *Das grosse Jahrhundert kolnischer Kirchenbaukunst*, *op. cit.*, p. 64-66.

(38) Tout en ne situant pas de *Westbau* dans sa reconstitution, A. Degand, *La collégiale*, *op. cit.*, p. 188, voit dans la tour occidentale gothique une reprise, en réduction, du *Westbau* traditionnel de l'époque ottonienne ou romane, avec un second chœur.

(39) Deux tours carrées, unies par un massif transversal, enserraient un chœur saillant, à chevet plat sans doute, type préludant quelque peu aux lourds avant-corps liégeois de la fin du XIIe s., suivant les découvertes du chanoine A. Lanotte, *Le chœur occidental et les tours... Saint-Aubain à Namur*, *op. cit.*, surtout aux p. 313-314 et 318 (fig. 6). Sur Stavelot, voir les sources iconographiques dans S. Leurs, *Enkele nota's betreffende de abdijkerk te Stavelot*, dans les *Meded. Kon. Vl. Acad. (Cl. des B. A.)*, t. XX, 1958, p. 1-19.

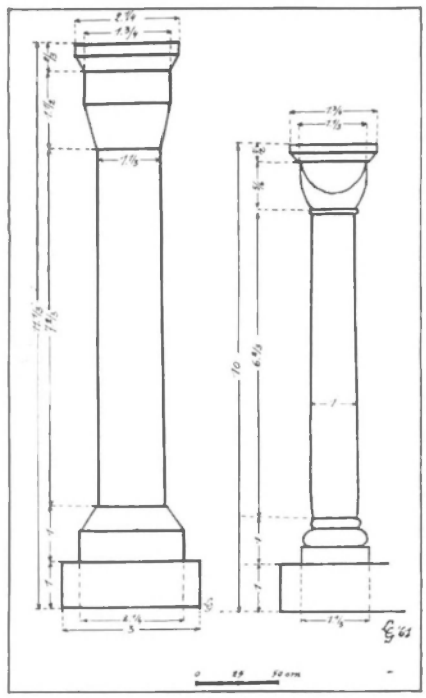


Fig. 6. Les supports de la croisée de la crypte (en pieds de St.-Hubert).

§ 3. LES SOURCES MONUMENTALES. LA CRYPTE.

A. Description et date.

La crypte est une véritable église, maintenant enfouie dans le sol, du type « halle » d'environ 17 m de côté, transept inclus, sur 5,75 m de haut[1]. Elle est divisée en trois nefs d'inégale largeur et de longueur presqu'équivalente[2]. Son élévation surtout en fait un exemple unique sur la Meuse.

La mesure de base est le pied de S. Hubert (0.29469 m) couramment utilisé par les constructeurs de l'Ancien Régime[3]. Quelques relevés, ci et là, suffiront à le montrer :

Largeur totale de la crypte :	16.60	m. soit 56	pied(s)	(16,5036)
Longueur » » » »	17,75	m. soit 60	pied(s)	(17,6814)
Hauteur » » » »	5,75	m. soit 19 ½	pied(s)	(5,7462)
Hauteur de la base du pilier :	0.1475	m. soit ½	pied	(0.14734)
+	0,1475	m. soit ½	pied	(»)
Hauteur du tailloir des colonnes :	0.1480	m. soit ½	pied	(»)

Les mêmes chiffres se répètent, preuve d'un tracé rigoureusement déduit. Ainsi, la largeur du *presbyterium*, de la travée suivante et de la croisée, et la longueur de celle-ci et des croisillons, sont de l'ordre de

(1) R. Lemaire, *De romaanse bouwkunst in de Nederlanden*, *op. cit.*, p. 87-88, estime que la crypte de Huy est d'un modèle inhabituel, « unique » sur la Meuse : il se fonde sur le parti, en effet très singulier, de l'Ouest de la crypte : on en reparlera.

(2) Les dimensions de la crypte sont données par H. Demaret, *Découvertes archéologiques à la collégiale Notre Dame de Huy*, *op. cit.*, p. 113-116, et surtout par F. de Montigny, *Etude sur la crypte romane*, *op. cit.*, pl. III. - Il y a quelques pièces de correspondance, ainsi qu'un plan des travaux de déblaiement en cours de L. Schoenmackers (5 janvier 1907), dans le dossier 5360, II, n° 8521, 198 à 200, des *Archives de la Comm. Roy. Monum. Sites* (Bruxelles).

(3) Le pied de S. Hubert vaut exactement 0, 2946966 m, celui de S. Lambert, davantage employé par les arpenteurs, 0,291778 m, selon les uns, et 0,2911667 m, selon les autres. Voir E. Gelin, *Mesures anciennes de Belgique*, Namur et Huy, 1885, p. 3-4 ; P. De Bruyne, *Les anciennes mesures liégeoises*, dans *BIAL*, t. LX, 1936, p. 290-304, et J. Noël, *Comment mesuraient nos pères*, Fosses, 1958, p. 16.

4,85/4,90 m, soit 16 ½ pieds (4,8623). Ou encore, la longueur de la travée centrale et des travées qui l'accostent au Sud et au Nord, et la largeur de celles-ci et des croisillons équivalent à 5,50 m environ, soit



Fig. 7. Ebrasement extérieur de la fenêtre de l'absidiole Nord.

12 pieds (5,5562). Les diverses parties, en plan comme en élévation, se répondent donc au sein d'un ensemble unitaire (4).

La construction est frustre. Les murs extérieurs, visibles à l'absidiole Nord, se composent d'assises irrégulières de moellons non équarris

(4) Réductions opérées notamment à partir des données revues de F. de Montigny, *op. cit.*, pl. III, VII et VIII, tout en maintenant les plus sérieuses réserves sur l'emploi qu'en fait l'A., puisqu'il évalue le pied de S. Hubert à 0,310 m. et celui de S. Lambert à 0,2947 m. – Sur l'emploi du calcul,

et noyés dans un épais mortier (5). Aucun décor ne les agrémentait, sinon les rouleaux successifs des ébrasements extérieurs ; au dedans, un crépis recouvrait les parois ornées d'impostes et de redents verticaux.

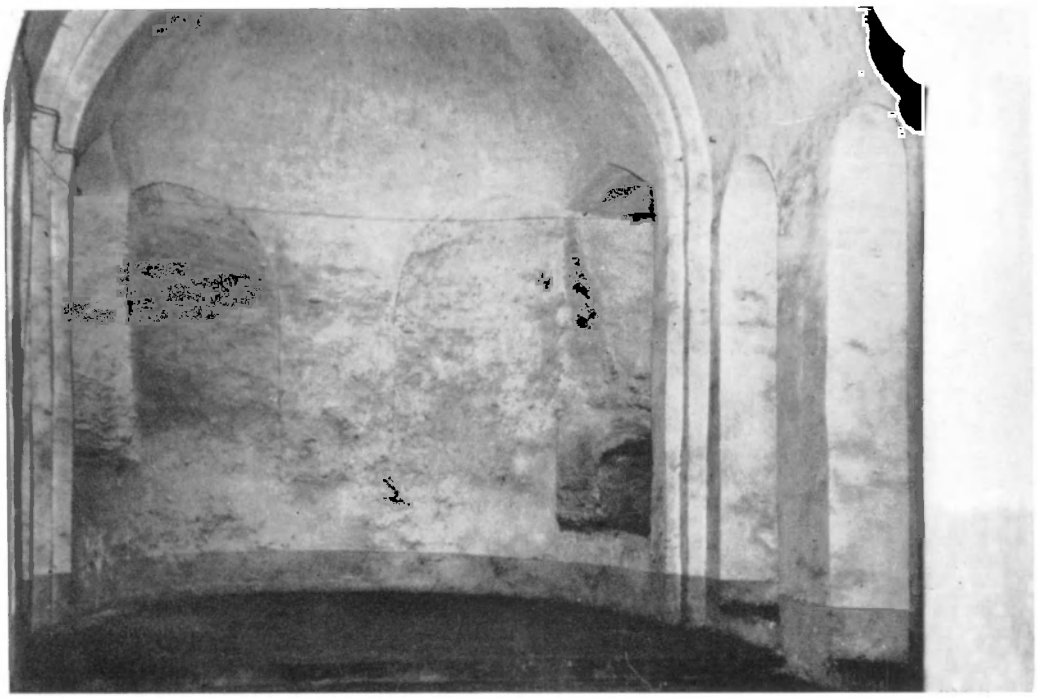


Fig. 8. Le presbyterium et l'abside centrale.

La nef centrale elle-même se subdivise en un triple espace. A l'Est, elle s'achève sur une abside semi-circulaire, un rien surélevée, où se dressait l'autel. Devant elle, se développent un *presbyterium*, dont les murs latéraux sont découpés par quatre niches, puis une nouvelle travée plus ample qui sépare le chœur d'un transept non saillant. La portion médiane de celui-ci, entre quatre piles massives (2 × 1,50 m), est cantonnée sur trois de ces côtés, — le quatrième est la paroi du fond derrière

notamment trigonométrique, voir l'ouvrage technique de E. Moessel, *Die Proportionen in Antike und Mittelalter*, Munich, 1926 ; sur les possibilités offertes par la connaissance des proportions dans l'histoire d'un monument remanié, B.H. Röttger, *Kunstdenkmäler der Pfalz*, t. III, Munich, 1934, p. 140 sv., et F. Klimm, *Der Kaiserdom zu Speyer*, Spire, 1933, p. 77-78.

(5) Un examen géologique d'échantillons, pratiqué par M. le Professeur P. de Béthune le 29 novembre 1960, permet d'établir qu'il s'agit de pierres locales. Ce sont des calcaires viséens, gris-bleus, et des calcaires noirs à points cristallins pour les parois et les piliers (le pilier du centre de la croisée est en calcaire noir poli), du grès tendre, jaunâtre, pour les colonnes, et certains psammites du famennien dans le mur intérieur Sud (les petites flèches de la fig. 9 indiquent les endroits de prélèvement). — Voir les études renseignées à la n. 1 de l'*Introduction géographique* et y joindre celle de J. Goffart, *Promenade géologique dans la vallée du Hoyoux*, dans *ACHSBA*, t. XV, 1906, p. 85-107, ainsi que les remarques de S. Leurs, *Les origines du style gothique en Brabant*, t. II, 1922, p. 179-180 (usage des matériaux).

laquelle fut creusé un ossuaire au milieu du XIIe siècle, — de doubles colonnettes à chapiteaux sphéro-cubiques qui délimitent quatre petites voûtes dont le point de rencontre est marqué par un pilier central.

Les nefs latérales présentent une disposition analogue : une absidiole orientée contiguë au chœur, s'ouvre sur une courte travée qui communique à son tour avec l'un des croisillons où débouche une volée d'escaliers.

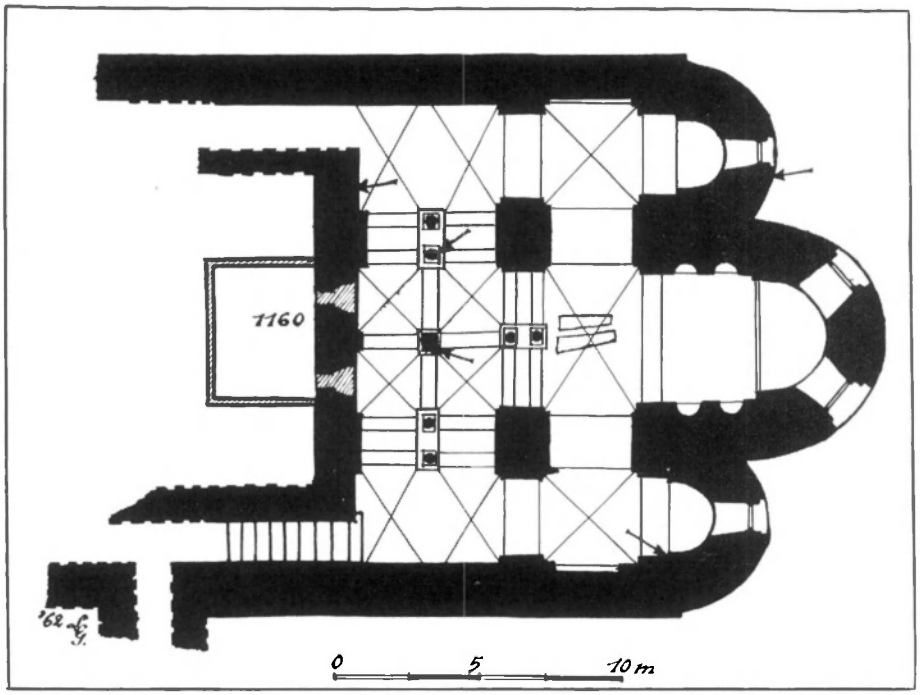


Fig. 9. Plan terrier de la crypte (1066).

La lumière était distribuée par quatre fenêtres de grand format, deux dans l'abside médiane et une à chaque absidiole. Elles prenaient le jour probablement au ras du sol (6).

Plusieurs systèmes de voûtaison ont été réunis dans la crypte, partie normalement intégralement voûtée d'un édifice du XIe siècle (7), mais ici,

(6) La hauteur actuelle des voûtes est de 4,75 m, car les parties supérieures en ont été coupées lors des travaux gothiques du XIVe s. et conservées dans cet état, après la découverte de 1906 ; F. de Mosti gny, *op. cit.*, a rétabli la hauteur primitive à 5,75 m. Selon un rapport de F. Discry, *Les encloistres*, *op. cit.*, p. 44, des découvertes en 1953 ont permis de situer le niveau à 5 m sous le sol actuel. Il faut donc croire que la crypte dépassait notablement du sol ; sans quoi, les baies, hautes à l'intérieur de 2,75 m au centre et de 2,04 m sur les côtés, et percées à 0,30 m environ du niveau du pavement de la crypte, n'auraient pu capter la lumière extérieure.

(7) W. Zimmerman, *Zur Grenze des niederrheinischen zum westfalischen Kunstraum*, dans *RVB*, t. XV-XVI, 1950-1951, p. 473 : voûtement de la nef centrale à Spire vers 1080 ; Mayence (1113-1137) ; Maria-Laach (v. 1130-1156) ; Klosterrath (1130-1143), etc. - Des parties basses de tours (N.-D. de Maastricht, v. 1010) et certains chœurs (S. Trond, 1055 et Nivelles, v. 1046 ?) ont aussi reçu une couverture de pierre (P. Rolland, dans *L'Art en Belgique*, Bruxelles, 1947, p. 20).

avec une recherche de combinaisons qui placent la réalisation hutoise hors-cadre. Les trois absides sont couvertes d'un cul de four, sans aucun ornement. Toutes les travées, c.-à-d. celles qui font face aux absides, celles qui compartimentent la croisée et celles qui forment les croisillons, sont voûtées d'arêtes retombant, soit sur des impostes à peine moulurées (8),



Fig. 10. La croisée depuis l'escalier d'accès Sud-Ouest (dessin de L. Schoenmackers en 1906).

(8) Certaines impostes sont visibles à travers l'enduit rosâtre posé après la découverte de 1906, d'autres sont à nu. Leurs profil est parallèle à celui des tailloirs surmontant les colonnes de la croisée. Une imposte, provenant selon toute apparence de l'église haute, est encastrée dans les fondations gothiques, du côté Sud, face à l'absidiole.

soit sur les abaques des colonnes et du pilier carré de la croisée du transept (9) ; chacune d'entre elles se trouve nettement délimitée par des doubleaux plus ou moins épais. Quant au *presbyterium* proprement dit, — voici l'innovation la plus visible à première vue, — il porte un berceau longitudinal compris entre un fort doubleau à l'Ouest et deux minces arcs continus, en retrait l'un sur l'autre, vers l'Est. Nul exemple pareil n'est connu dans le sillon mosan, hormis sans doute à Nivelles ; il faudra en expliquer la présence à Huy.

La date de l'œuvre est certaine. La charte du 27 août 1066, où son « auteur », Théoduin de Bavière, lit connaître la dédicace de la collégiale, s'applique aussi à la crypte : *a fundamentis usque ad laquearia* (...) *reedificavi* (10). Gilles d'Orval, par ailleurs, rappelle que Libert bénit l'église haute tandis que Théoduin consacrait le *statum inferiorem* où les reliques de S. Domitien furent aussitôt transportées (11). C'est aussi dans la crypte que se voient les tombes de Willebert de Marchin et de son épouse, Gilfédis (12). L'acte de cession de leur alleu, en 1106, le dit en ces termes : « Ils fondèrent aussi une messe pour le repos de leurs âmes et celles de leurs parents, à l'autel saint-Servais dans la crypte, où ils décidèrent d'être enterrés. Dans ce but, il firent le don entier de leur alleu de Marsinne, près de Couthuin, avec une pièce de terre située derrière S. Séverin. Ils voulurent que leur donation soit remise, par les mains du doyen et avec l'accord du chapitre, à un prêtre fidèle et à personne qui ne fût ordonné (13) ». La crypte est donc antérieure, en tout cas, à la mort de Willebert, vivant en 1106 mais décédé en 1111 (14).

Au demeurant, les éléments archéologiques concordent avec la datation des textes. Le XIe siècle est la période où se multiplient les cryptes dans l'ancien diocèse de Liège notamment, sur le type de la

(9) Une des deux colonnettes situées dans l'axe, celle de l'Ouest, manquait en 1907 (*Arch. CRMS, Huy, Collégiale Notre-Dame*, liasse de plans).

(10) *Annexe*, n° 4. Trois coupes, longitudinale et transversales, ont été dressées en 1911 par l'architecte F. DE MOSTIGNY, *Etude sur la crypte romane de l'église Notre Dame de Huy*, et reproduites aux pl. IV à VI de son ouvrage déjà cité (Fig. 11).

(11) *MGH. SS.*, t. XXV, p. 78 : « Ita tamen quod iste Theoduinus statum inferiorem, dominus vero Lyebertus statum superiorem, cum missarum solempniis, dedicaverunt. Ambo pontifices, cum universa multitudine cleri et populi, in ea corpus beati Domiciani confessoris atque pontificis, pie et devote, transtulerunt ».

(12) Les pierres tombales sont encastrées dans le pavement de la travée située entre la croisée et le *presbyterium*. Elles affectent la forme de deux trapèzes irréguliers : celle de droite, au Sud, a 0,44 et 0,65 m de large sur 1,96 et 1,99 m de long, alors que celle de gauche est large de 0,40 et 0,66 m et longue de 1,95 et 1,83 m. - Aucune trace d'inscription ne s'y décèle.

(13) *Annexe*, n° 7. - La terre (*terrula*, et non *taralla*) est sise près de S. Séverin-en-Condroz. - L'autel St Servais n'apparaît qu'ici ; était-ce celui de l'abside principale ou de l'une des absidioles ?

(14) *Cart. Huy*, p. 106 : « Partem ville que vocatur Sennin, quam Willebertus Hoyensi ecclesie contulerat et comes Lambertus, ad usus Arnulphi, iniuste invaserat, liberam fecimus eamque perpetuo iure habendum fratribus eiusdem ecclesie concedimus ». Dans cet acte de reddition du bien usurpé, Willebert n'intervient plus.

« Hallenkrypta » mis en honneur à l'époque carolingienne : c'est celui de Nivelles, Lobbes, Thysnes, Hastière, Ciney, Saint-Trond, Liège, etc.

Le chapiteau sphéro-cubique, caractère propre à l'art ottonien, est à Huy de la forme qu'E. Licht a qualifiée d'« accomplie », comme à Spire (v. 1030), Limbourg (1025-1054) ou Maastricht (v. 1018 sv.) ([15]).

Enfin, le thème des niches qui découpent les parois du *presbyterium*, — s'il est utilisé depuis l'époque carolingienne, — connaît une vogue toute particulière au XIe siècle, surtout le long du Rhin, à Essen (fin du Xe s.), Werden (v. 1050), Siegburg (après 1050) ([16]), et sur les parois orientales des croisillons de la crypte de la cathédrale de Spire (v. 1030-1041) ([17]).

Ajoutons que la petite crypte-ossuaire, creusée à l'extrémité occidentale du complexe souterrain, a été construite vers 1160 par le doyen Liescelin (1158-1160) qui y fonda une messe ([18]).

Tout s'accorde ainsi pour faire reconnaître dans la crypte, la partie inférieure de l'édifice roman bâti et consacré par l'évêque Théoduin au milieu du XIe siècle.

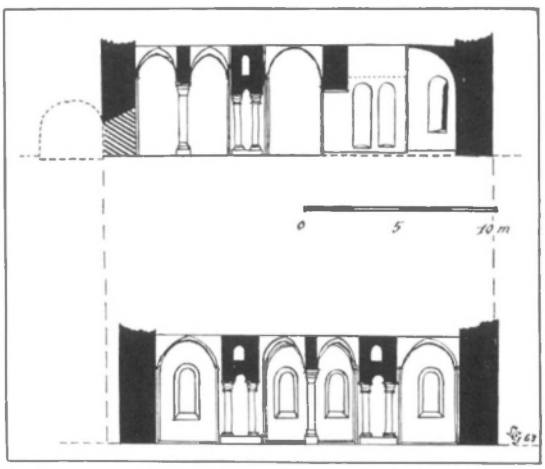


FIG. 11. Coupes longitudinale et transversale (d'après F. de Montigny).

(15) E. LICHT, *Ottonische und frühromanische Kapitelle in Deutschland*, Stuttgart, 1935, surtout les p. 76-79 et 83-85 et les fig. 70 sv. - Voir aussi F. VERMEULEN, *Handboek tot de geschiedenis*, *op. cit.*, t. I, p. 242 et 291.

(16) W. ZIMMERMAN, *Zur Grenze der niederrheinischen zum westfälischen Kunstraum*, *op. cit.*, p. 469. H.E. KUBACH, *Die frühromanische Baukunst*, *op. cit.*, p. 122-123 et A. VERBEEK, *Ottonische und staufische Wandgliederung am Niedderrhein*, dans *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Berlin, 1950, p. 70-83, qui pose le problème des origines, de l'expansion et des apparitions successives des niches allégeant les parois intérieures.

(17) On le retrouvera plus tard, p. ex. à l'abside d'Ocquier en Condroz (v. 1150 ?) (J. MERTENS, *Recherches archéologiques dans l'Eglise d'Ocquier*, dans *BSAHL*, t. XXXIX, 1953).

(18) *Annexe*, n° 8. - L'ossuaire est un réduit de 3,40 m sur 4,80 m, voûté d'un berceau continu dont la faible hauteur atteint 2,50 m. Son intérêt architectural est minime.

Des modifications l'ont affectée au cours des temps. La construction des colonnes gothiques, à partir de 1311, a nécessité l'établissement de fondations débordant les murs romans dont le tracé ne coïncide d'ailleurs pas avec celui du plan postérieur ([19]). C'est vraisemblablement à cette occasion, puisque les cryptes avaient perdu leur raison d'être depuis le XIIIe siècle ([20]), qu'on en combla l'entièreté. Plusieurs fragments de pierre, de facture romane, y ont été mis à jour lors du déblaiement de 1906 ([21]), des chapiteaux à feuilles plattes, des bases au profil mouluré, des morceaux de colonnettes, une imposte ou l'autre, un fort bel arc décoré d'un trilobe ainsi que d'autres pièces détériorées et méconnaissables ([22]).

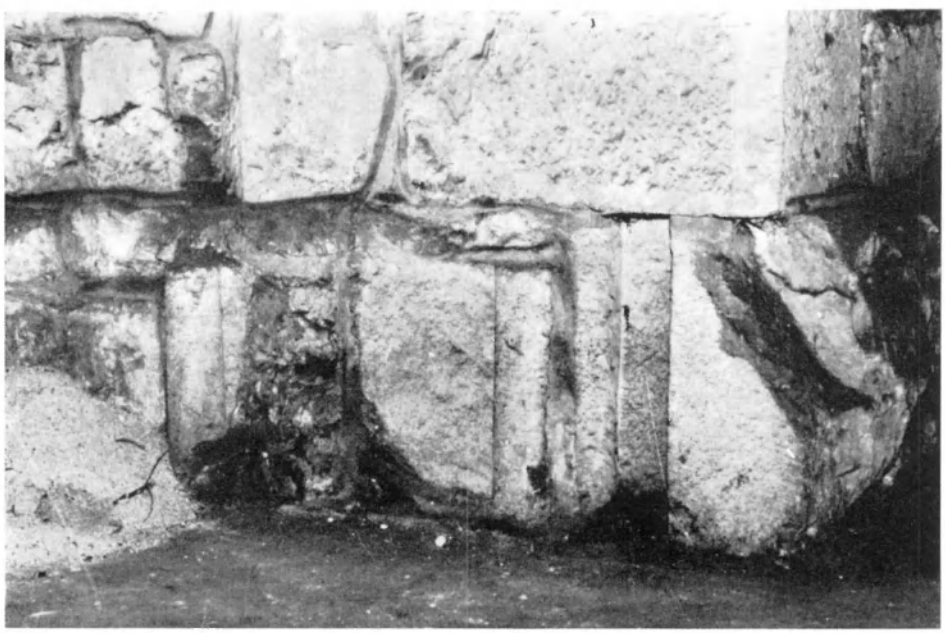


Fig. 12. Eléments de remploi dans les fondations d'un pilier gothique.

(19) S'en rapporter à la superposition des deux plans à la fig. 16.

(20) R. Wallrath, *Zur Entwicklungsgeschichte der Krypta*, dans *Jahrbuch des Kölner Geschichtsvereins*, 1940, p. 273-292 et R. Maere, *Cryptes au chevet dans les églises des anciens Pays Bas*, Paris, 1932, p. 118. Le déplacement des reliquaires vers l'église haute et les modifications cultuelles subséquentes sont la cause de la disparition brutale des cryptes vers 1200, sauf en de rares endroits.

(21) On regrettera l'absence de classification et d'ordre avec lesquels les fouilles furent menées. Les pierres sont concentrées, sans nul repère d'aucun genre. Bien plus, des morceaux provenant de l'ancienne église paroissiale S. Mengold y sont mêlés (H. Demaret, *La collégiale Notre Dame à Huy*, *op. cit.*, fasc. II, p. 33). Certaines moulures paraissent même gothiques, mais leur emplacement originel est méconnu.

(22) Des relevés de certains fragments, dont il est difficile de déterminer la provenance et la localisation exactes à la suite du manque d'ordre (note précédente), sont donnés à la fig. 13.

Il reste difficile de fixer l'époque à laquelle les deux baies primitives de l'abside centrale furent obturées et remplacées par des ouvertures plus latérales, sommées d'un arc en mître. H. Demaret a relevé près des

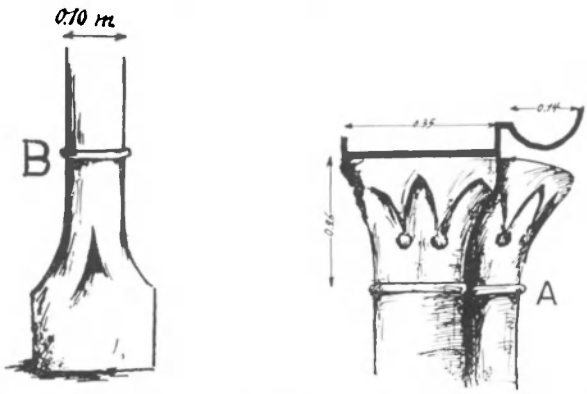


Fig. 13. Fragments de supports du XIIe siècle déposés à Huy (provenance ?).

lenêtres originales un graffite énigmatique : *MCXXCVII* : 1187 ou 1227 ([23]) ? Quand bien même on voudrait rapprocher la forme singulière

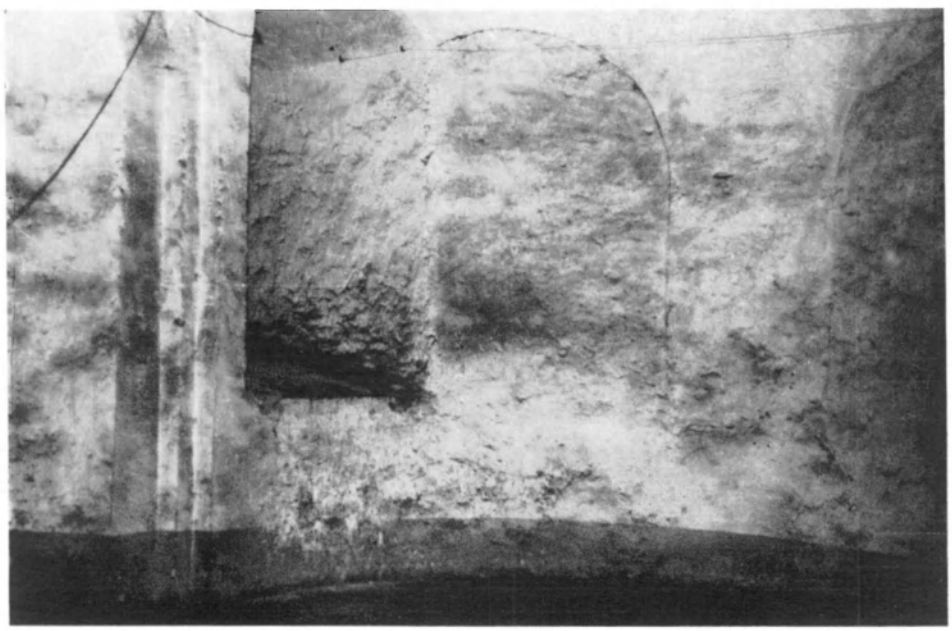


Fig. 14. Transformation des baies de l'abside centrale.

(23) *La collégiale Notre-Dame à Huy*, op. cit., fasc. II, p. 55, qui opine pour 1227, croyant y trouver la date des travaux. Certains ont voulu interpréter la date de 1187 comme celle qui marquerait vraisemblablement l'origine de la crypte même, dans *BCRA*, t. XLIX, 1910, p. 90. – A. Degand, op. cit., p. 71 et 179, n. 402, place les remaniements au début du XIIIe siècle et les qualifie de « gothiques », sans autre forme d'explication.

de ces arcs brisés de ceux qui surmontent les portes de l'ossuaire (v. 1160), on ne saurait conclure faute d'indice inédit et catégorique. L'abandon de la crypte au cours du XIVe siècle permet tout au plus d'en préciser le « terminus ad quem ».

Au XVIIIe siècle encore, — mais sans que l'on remarquât la présence de l'église souterraine, — un mur nouveau en rétrécit le collatéral nord ; des « fours » funéraires remplacèrent alors les tombeaux de la collégiale, au moment du repavement complet décidé en 1743 (24).

★

(24) *AEL*, *Recès capitulaires*, reg. 27, fol. 146 v°, 147 v°, 151 v°, 156 v° et surtout 154 et 220. - Au fol. 154 (4 mai 1743), on lit : « Messieurs les très révérends doyen et chapitre... sont d'intention de la faire paver de marbre, cause pourquoi ils avertissent le publique que ceux ou celles qui y ont des pierres sepulchrales, ou de leurs ancettres, pourront les reprendre s'ils le souhaitent... ». Voir aussi J. Fréson, *Le doyen de Huy, Isidore de Bouille, et les modifications au style de l'église Collégiale*, dans *ACHSBA*, t. XII, 1898, p. 39-47.

B. L'œuvre technique.

Intéressante est sans nul doute la solution apportée par le maître d'œuvre au voûtement complexe de la croisée, qui forme un carré de 5,30 m de base, et à ses supports.

Pourquoi l'architecte n'a-t-il point lancé une voûte simple sur la croisée ([25]) alors qu'il sut le faire sur l'espace oriental voisin de, grosso modo, 5,30 × 5,30 m.

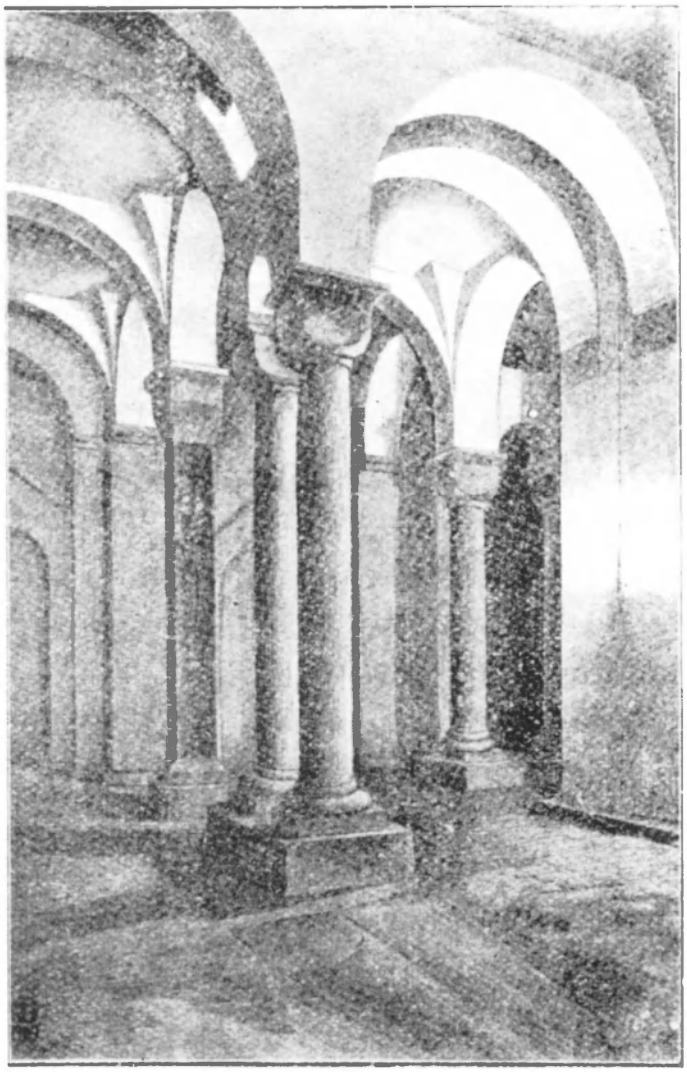


Fig. 15. La croisée de la crypte vers l'Ouest (dessin de L. Schoenmackers en 1906).

(25) Notons que cette surface représente approximativement la largeur de la nef centrale de l'église haute, nef qui n'était sans doute pas voûtée, car le plus ancien exemple connu en est Spire (v. 1080).

L'architecte a fractionné cet espace en plantant un fort pilier central recevant les arêtes diagonales, et il a intercalé un jeu de trois colonnettes jumelées sur chaque côté ouvert de la surface. Ces colonnes, reposant sur un socle rectangulaire monobloc, sont reliées aux quatre piles angulaires (deux sont en réalité des piles engagées, à l'Ouest) par deux doubleaux parallèles dans l'interstice desquels se logent de petits arcs de décharge en plein cintre (26). Il convient de souligner avant tout la disposition probablement unique en pays de Meuse et d'autant plus remarquable que les proportions de la crypte sont le résultat de calculs précis (27), des lourds piliers quadrangulaires qui brisent l'unité spatiale sans la moindre élégance. Quelle est leur raison d'être puisqu'il eût été plus commode d'employer de légers supports afin de retrouver l'ordonnance de la *Hallenkrypta* de l'époque ? Au surplus, pourquoi, vers l'Ouest, avoir édifié des parois plus lourdes que celles bordant l'intérieur des escaliers d'accès, pour répondre aux piles en question ? Serait-ce, puisqu'on se situe sous le transept, la présence d'une tour de croisée dont la lourdeur commanderait des fondations puissantes. Certes, ce genre de couronnement extérieur ne rencontre, dit-on, aucun succès sur la Meuse au XIe siècle, si ce n'est davantage à l'Ouest (28), et à l'Est également.

Dans l'Empire en particulier, ce parti connaît une vogue nouvelle, d'abord en Saxe, à Hildesheim et Mersebourg notamment, dans le premier tiers du siècle. Il s'étend ensuite en Rhénanie où il produit les ensembles monumentaux de Spire, Limbourg, Worms, Mayence et autres lieux (29). Peut-être même, — mais la chose est encore hypothétique (30), — se rencontre-t-il, dans l'ancien diocèse de Liège, à Stavelot (1020-1040).

Ne peut être exclue une hypothèse de filiation, ou plutôt d'influence, depuis le Rhin vers Huy, eu égard au remarquable système de soutènement réalisé dans la crypte, et, en outre, au rôle prépondérant tenu dans

(26) F. DE MONTIGNY, pl. VIII, coupe longitudinale (fig. 11).

(27) Note 4. - A. DEGAND, *op. cit.*, p. 73, a dressé les « bases géométriques du tracé de la collégiale de 1066 ». La recherche de rapports entre les diverses parties en ressort nettement. Toutefois, l'emploi de ce procédé peut mener à des conclusions hasardeuses, on le verra à propos des dimensions de l'église (p. 570).

(28) Ci-dessus, p. 544 et n. 19. Dans l'école dite scaldienne, par contre, la tour-lanterne est fréquente : sur ce point, s'en référer aux travaux signalés de S. BRIGODE, et de P. ROLLAND, *Un groupe belge*...

(29) Voir l'ouvrage souvent cité de E. LEHMANN, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, ainsi que les exemples signalés par L. GRODECKI, *op. cit.*, p. 285-289. Les tourelles au chevet se combinent aisément avec une tour de croisée, comme le prouvent les cas renseignés par les auteurs de cette note et de la précédente. - Remarquons au surplus que l'ancienne abbatiale de S. Trond (1033-83) avait aussi un double accent, puisque quatre tours cantonnaient les croisillons (essai de reconstitution de M. le Prof. R.M. LEMAIRE, dans *L'Art en Belgique*, 3e éd., Bruxelles, 1935, p. 49-50).

(30) Hypothèse émise, avec vraisemblance, par M. le Prof. R.M. LEMAIRE, dans *ibid.*, p. 50 (voir la reconstitution tentée par lui au même endroit). - H.E. KUBACH, *Die frühromanische Baukunst des Maaslandes*, *op. cit.*, n'évoque pas cette question. - Sur cet édifice, lire aussi les importantes pages de F. BELLMANN, *Zur Bau- und Kunstgeschichte der Stiftskirche von Nivelles*, Munich, 1941, p. 46-54.

la construction par l'évêque Théoduin, un prince d'Empire en contact avec la cour impériale (31).

Au demeurant, il est surprenant de découvrir des clochers octogonaux au couvent du Neufmoustier (v. 1130) à la périphérie même de la ville, au prieuré tout proche de S.-Séverin (v. 1145), ainsi peut-être qu'à une autre église disparue de la région que figurerait le dessin analysé plus haut. Ne seraient-ce pas les témoins du rayonnement local exercé par la collégiale de 1066 ?

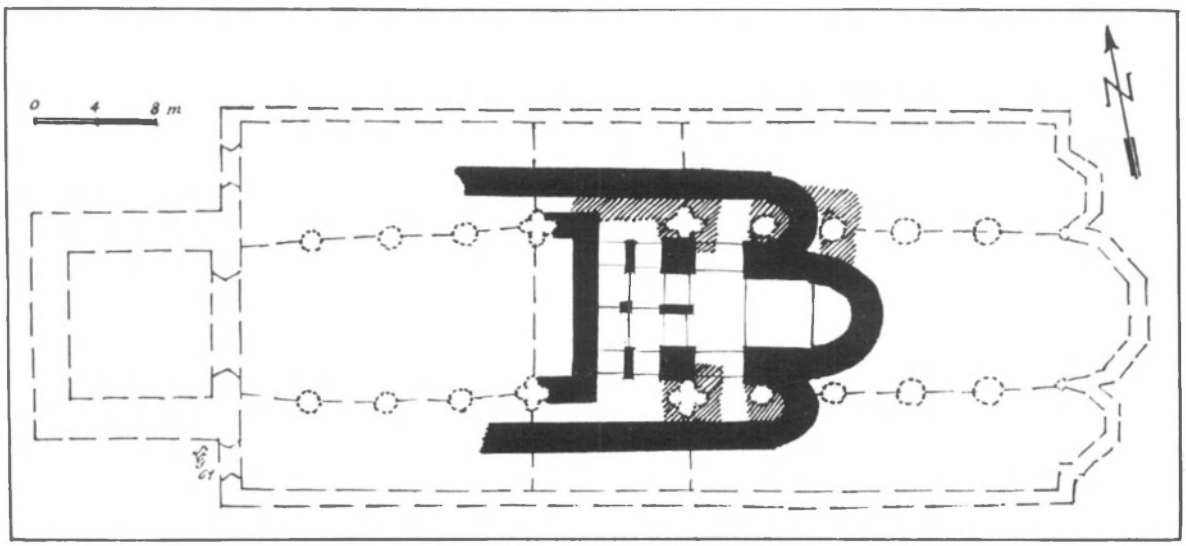


Fig. 16. Plans superposés des édifices roman et gothique.

A cette hypothèse touchant la tour de croisée, s'en joint une autre, tout aussi probable et qui cadre parfaitement avec elle : la construction de tourelles logées à l'angle du transept et du chœur, au-dessus des travées droites des absidioles (32). Ces espaces relativement étroits (3,50 m de côté) sont, en effet, les seuls à être contenus à la fois par d'aussi solides

(31) Les tourelles de ce type sont assez nombreuses, même hors de l'école scaldienne. — Il y en a à Spire I (v. 1030), cath. Hildesheim IV (v. 1065), S. Géréon de Cologne (v. 1067), S. Moritz de Hildesheim (v. 1068), Merseburg (av. 1042), Fulda (948), cath. Metz (964-984), Bamberg (v. 1030), S. André de Cologne (v. 974), etc. (E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, *op. cit.*, aux pages des plans, et L. Grodecki, *op. cit.*, p. 106-107 et 293-294, qui propose d'appeler ce genre de chevet, le « chevet harmonique », par référence à la façade occidentale à deux tours). F. Bellmann, *op. cit.*, p. 61-62, conclut aussi à l'existence de semblables tourelles orientales à l'ancienne cathédrale de Cologne au XIIe s. — Sur les multiples interférences entre Meuse et Rhin, H.E. Kubach a fait des rapprochements suggestifs, peut-être un peu rapides : *Die Verbundenheit...*, dans *De Maasgouw*, t. LXX, 1950, col. 19-38.

(32) Comme E. Gall, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*, *op. cit.*, p. 44, R. Lemaire, *De Romaanse Bouwkunst*, *op. cit.*, p. 29, écrit à propos des tourelles d'angle : « Het enige wat men er in de platte grond van bemerkt, is de verzwaring van de pijlers die ze dragen ». — Sur les tourelles orientales, voir P. Rolland, S. Brigode, et G. von Bezold (*op. cit.*, p. 73-74).

doubleaux, larges d'un mètre environ, et par des murs, de toutes parts ou presque puisque les piles ont l'épaisseur de deux mètres des parois. L'apparition fréquente, sur les monnaies anciennes, de deux tours au chevet, leur construction dans l'angle et non davantage vers l'Est comme ce sera le cas plus tard, à Maastricht par exemple (v. 1175), ainsi surtout que la présence de deux tourelles dans l'édifice gothique, à une place qui ne leur revient pas, sont autant d'arguments favorables à cette conception.

Ainsi donc, le poids des parties hautes et le contrebuttement des poussées du clocher (...) commandaient de fortes résistances et des fondations stables. Le maître d'œuvre ne pouvant songer à répartir les forces par les seules arêtes d'une large voûte de croisée, s'est résolu à la sectionner, à la cantonner de doubleaux répétés retombant de part et d'autre sur des colonnettes jumelées et de lourds piliers, à l'épauler enfin de masses fermes, les tourelles. Au regard de cette hypothèse, la collégiale hutoise prend un relief d'autant plus singulier qu'elle s'insère dans une période où les architectes mosans commencent à vivre de formules et de traditions sans grande recherche.

★

(53) Il faut rejeter l'affirmation, énoncée par H. Demaret, *La collégiale ...*, *op. cit.*, fasc. I, p. 11 et par A. Degand, *id.*, p. 186, suivant laquelle la collégiale aurait subi l'influence clunisienne. Les prieurés de cet ordre, dans l'ancien diocèse de Liège, sont postérieurs à 1066. Les comparaisons établies par le premier auteur avec les tours centrales de ces prieurés sont donc sans valeur. De plus, la présence de trois absides orientées n'est pas un trait exclusif, ni inconnu avant elle, de l'école de Cluny, comme l'assure le second auteur (voir l'article cité de S. Steinmann-Brodtbeck, *Herkunft und Verbreitung der Dreiabsidenchores*).



FIG. 17. La collégiale gothique vue du Sud-Est d'après un dessin du XVIIe siècle (la Pointe ?) (Liège, Bibliothèque de l'Université).

CHAPITRE III - CONCLUSIONS

Le plan de la crypte permet de retracer celui des parties orientales de l'église de 1066. Un chœur assez long, parce qu'il comprenait un *presbyterium* indispensable à l'établissement de trente stalles, était flanqué de deux absidioles jointives, plus réduites. Dans l'angle des murs du chœur et du transept, où se dressait probablement un clocher, s'élevaient deux tourelles, accents qui répondaient vraisemblablement au *Westbau* dont le rez-de-chaussée était occupé par un sanctuaire marial.

Aussi bien, la collégiale romane de Huy était selon toute apparence une construction de caractère bicéphale, similaire aux monuments de l'Est du sillon mosan, de la Rhénanie impériale notamment. Sans doute constituait-elle de la sorte une exception dans l'ancien diocèse de Liège, indication pour les recherches d'influence. Des analogies avec la crypte de Spire, consacrée le 1 septembre 1041, soit vingt-cinq ans avant celle de Huy, sont frappantes à plus d'un titre (54). Mêmes niches creusées dans les murs et dont le seuil est légèrement surélevé par rapport au pavement, là dans les croisillons et ici dans l'avant-chœur ; même disposition, unique dans la région mosane, de la crypte étalée sous le chœur et le transept, celui-ci saillant à Spire ; même corbeille trapue des chapiteaux cubiques ; même compartimentage de la voûte centrale qui s'appuie à la lois sur de gros piliers et sur des colonnettes ; enfin, même parti sans doute des tourelles d'angle et du clocher de croisée, dont la base repose sur des soutiens fortement consolidés.

Une filiation, ou mieux un jeu d'influences à partir de la crypte des bords du Rhin achevée en 1041, vers la collégiale des rives de la Meuse, n'est pas exclue. D'autant moins que la seconde, entreprise une vingtaine d'années plus tard, est la réalisation de la volonté expresse d'un haut personnage de la hiérarchie, Théoduin de Bavière. L'on est ainsi porté à considérer l'église hutoise comme une œuvre de caractère impérial inscrite, sur un plan réduit, dans le sillage du grand monument de Conrad II.

(54) Voir B.H. Rottgar, *Stadt und Bezirksamt Speyer*, t. III des *Kunstdenkmaler der Pfalz*, op. cit., (plan de la table II, en annexe) ; F. Klimm, *Die Kaiserdom zu Speyer*, op. cit. ; *900 Jahre Speverer Dom*, Spire, 1960. - Faut-il tenter des rapprochements dans les proportions, nous n'osons nous y risquer : les quelques essais en ce sens sont peu concluants. Remarquons seulement la division en neuf carrés du plan hutois et en cinq de celui de Spire.

Reste à envisager les dimensions de la collégiale ? Sa largeur est aisément contrôlable, qui équivaut à celle de la crypte, c'est-à-dire à environ 16,50 m, dont 6,50 m ou davantage pour le vaisseau central (35). Par contre, sa longueur est controversée. H. Demaret l'évalue à 50 m, sur la foi d'un sondage opéré par lui-même à l'Ouest (36) et rencontre le chiffre avancé par A. Degand à partir d'un « tracé géométrique » (37).

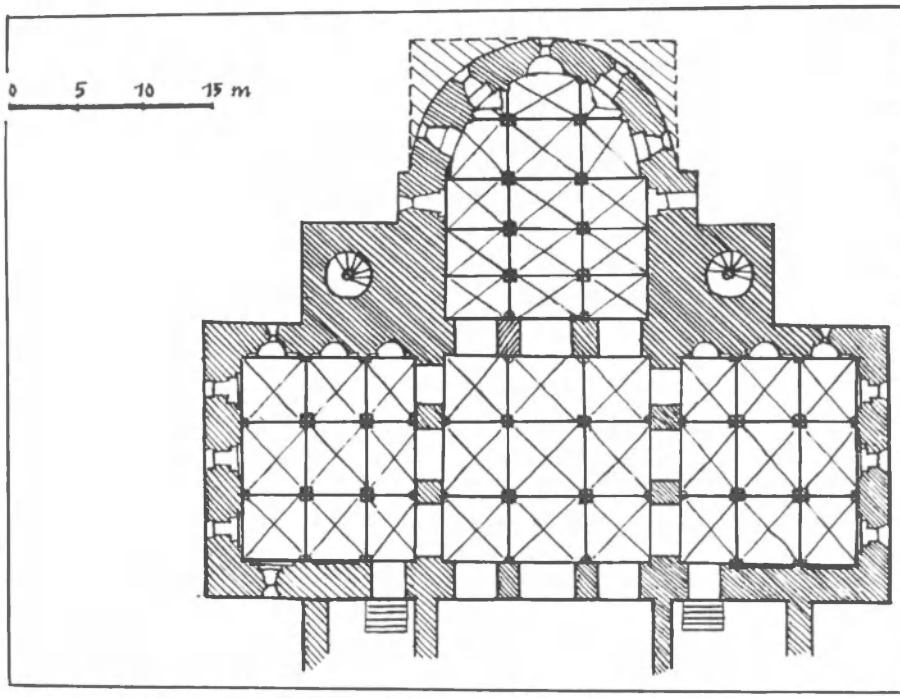


Fig. 18. Plan terrier de la crypte de Spire (1041) (d'après B.H. Röttger).

L'estimation paraît faible. Outre qu'on ignore pratiquement l'endroit exact et le résultat de la fouille de H. Demaret, on ne doit accepter les conclusions de A. Degand qu'avec beaucoup de réserve: pour lui, le point géométrique du tracé se situe au centre de la croisée. Mais ne donner à la nef entière que deux travées similaires à celle du transept est peu vraisemblable. Car est-il certain que le centre du transept soit nécessairement

(35) Largeur du collatéral : 3,00 m. Il faut y ajouter, entre les nefs, les piliers dont l'épaisseur est de 2 m de chaque côté. Sur la largeur de la nef principale, voir ci-dessus, p. 347.

(36) *La collégiale Notre Dame*, *op. cit.*, fasc. I, p. 11. — A noter les chiffres de M. Goronne, *Incunabula*, *op. cit.*, p. 20-22 : selon cet auteur, l'espace disponible entre le rocher et l'église aurait été de 18 pieds et 3 pouces, celui entre celle-ci et le fleuve, de 75 pieds. Mais on ne sait de quel pied il s'agit, ni, surtout, depuis quels points de l'édifice ces repères ont été calculés, en sorte que cet avis ne peut entrer en ligne de compte.

(37) *La collégiale Notre Dame de Huy*, *op. cit.*, p. 75. Cette estimation amène l'A. à clore la nef devant la face occidentale des secondes colonnes de la nef gothique vers l'Est (pl. 16).

celui de tout l'édifice ? Faut-il donc, comme tend à le prouver la reconstitution esquissée par l'auteur, que les nefs aient la même ampleur que le chœur seul ? N'est-ce pas minimiser leur développement et, au surplus, méconnaître l'importance du complexe oriental qui postule un développement proportionnel des parties occidentales ? Le chiffre global de 30 m, où sont comptés les 17 m du chœur et du transept réunis, n'en laisse que 13 pour la nef et le *Westbau* éventuel. C'est peu ; c'est même moins que la largeur. Or, répétons-le, Théoduin a engagé les frais d'une collégiale qui puisse soutenir la comparaison. Que constate-t-on ailleurs ? Les proportions entre la largeur et la longueur des nefs dans les églises romanes de la Meuse, s'établit à ⅔ ou, plus souvent, à ¾, avant-corps exclus ([38]). L'application de ce rapport, — critère relatif, il est vrai, — aux nefs de la collégiale hutoise, larges de 16,50 m, en fixe l'étendue à 20 ou 21 m, soit quatre travées équivalentes à la croisée. Les dimensions totales approcheraient alors les 38 m ; à quoi s'ajouteraient celles de la construction occidentale dont l'existence est plus que probable. La profondeur totale se chiffrerait ainsi à une cinquantaine de mètres. Autrement dit, l'ancienne église romane pouvait s'étendre jusqu'au grand arc de communication entre le vaisseau et la tour gothique actuelle ([39]).

★

Jusqu'à présent, aucune campagne de fouilles n'a permis de se prononcer sur le type de l'ancienne église hutoise du VIe siècle, choisie par S. Domitien († v. 560) comme lieu de sépulture, ni davantage sur celui des éventuelles constructions postérieures qui auraient pu précéder celle de Théoduin. Rien, en effet, n'autorise à prétendre que la collégiale primitive ait été détruite lors des incursions normandes de la fin du IXe siècle, ni restaurée par Baldéric II vers 1012. Les premières données archéologiques certaines ont trait à l'édifice roman, plus exactement « ottonien », entrepris très probablement en 1053 après le raid incendiaire du comte de Flandre, et consacré le 24 ou le 25 août 1066 par le prince-évêque Théoduin avec le concours de Libert de Cambrai, devant une vaste réunion de hauts dignitaires et de grands féodaux.

Un dessin tardif du XVIe siècle et, de surcroît, en désaccord avec le plan de la crypte et le décor architectural contemporain ; quelques monnaies épiscopales (XIe-XIIe s.) et les sceaux des avoués de Barse (XIIIe s.).

(38) R. Lemaire, *De romaanse bouwkunst*, op. cit., p. 75 à 85, ainsi que les plans terriers du même ouvrage : Nivelles, S. Denis de Liège, Celles, S. Trond, Hastière, S. Servais de Maastricht, Orp-le-Grand, Susteren par exemple.

(39) Et vraisemblablement pas jusque sous la tour même. L'édifice roman a été totalement rasé vers 1380, peu après la dédicace du chœur gothique bâti à l'Est sur une plus grande échelle (fig. 10). Puisque la tour constitue, elle aussi, une pièce en hors-d'œuvre, et que l'on a sans doute entamé la collégiale gothique par les deux extrémités, c'est probablement parce que l'édifice de 1066 s'arrêtait devant la tour.

dont la précision topographique et le style ne sont point garantis ; quatre chartes, une notice obituaire (v. 1075) et les notes éparses du chroniqueur Maurice de Neufmoustier (v. 1250), tels sont les rares et parfois précaires éléments susceptibles de jeter quelque lumière sur l'œuvre disparue. Heureusement, la crypte, déblayée en 1906, donne des renseignements de première main sur les parties orientales du monument, chœur et transept, et par déduction, sur la construction plus occidentale.

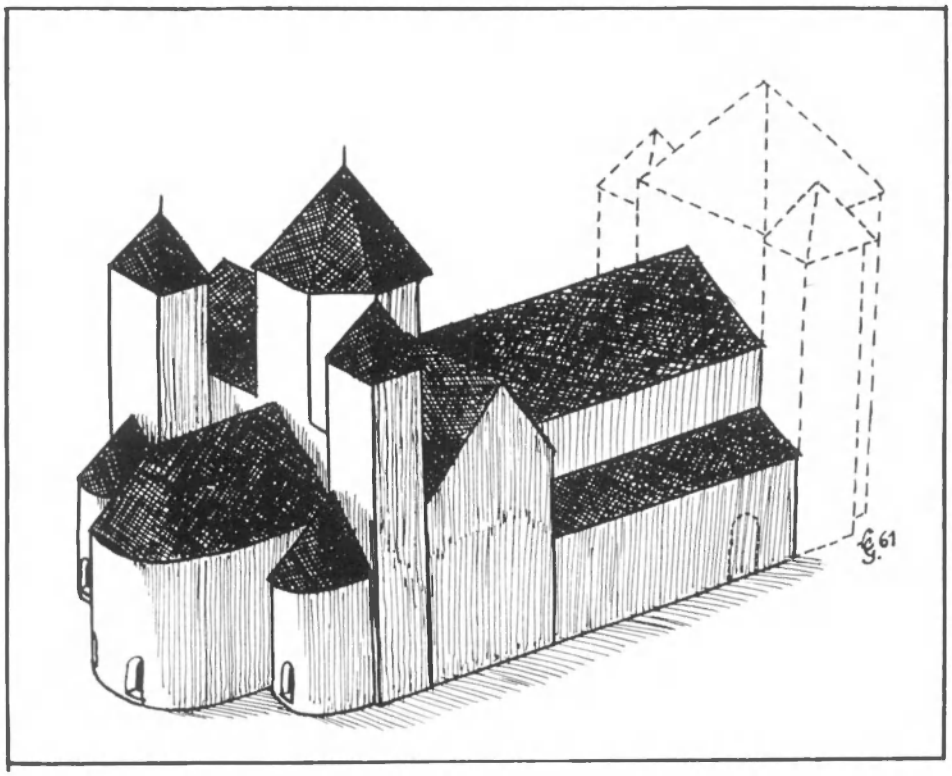


Fig. 19. Essai de restitution de la collégiale en 1066.

En dépit du caractère hypothétique et fragmentaire de plusieurs indices, une reconstitution approximative de la collégiale romane peut être tentée. Le complexe oriental, transept inclus, sous lequel était ménagée la large crypte, comprenait trois absides contiguës voûtées en cul de four ; celle du centre était plus large, plus longue aussi puisque précédée d'un *presbyterium* et d'une travée simple, et plus haute que les deux latérales. Deux tourelles d'angle, sans doute carrées, s'élevaient au-dessus des travées droites des absidioles, contre le transept. Ce dernier, non saillant, possédait vraisemblablement une tour de croisée. Le corps de l'église avait une ordonnance basilicale à trois nefs, séparées par des piliers à imposte. Le vaisseau central, malgré sa relative étroitesse, portait sans

doute un plafond plat reposant directement sur les hauts murs. A l'Ouest, l'ensemble s'achevait selon toute vraisemblance par un *Westbau* de forme par ailleurs inconnue ; un autel dédié à la Vierge en occupait probablement le bas. L'entrée latérale donnait sur la rue des Encloîtres, du côté de la Meuse, près des fonts baptismaux.

La collégiale hutoise (1053-1066), tout en incluant des caractères mosans, s'en détachait donc en ceci qu'elle était sans doute dominée par un double accent : du patronage conjoint de la Vierge et de S. Domitien serait né le dédoublement des sanctuaires : au volume de l'avant-corps correspondrait celui de la tour centrale flanquée de tourelles orientales.

Des traditions locales et des influences extérieures, — après le milieu du XIe siècle, l'architecture mosane connaît une période de relative stagnation, — se sont rencontrées à Huy pour y faire surgir un édifice « impérial » de conception peut-être exceptionnelle sur les bords de la Meuse à ce moment.

Une influence indirecte de la cathédrale rhénane de Spire semblerait de nature à expliquer les éléments qui constitueraient des anomalies, sans explication logique dans un cadre strictement mosan, conçu sans ouverture vers les terres voisines de l'Empire auxquelles de multiples liens de tous genres l'unissaient puissamment et dont venait l'évêque-bâtisseur, Théoduin de Bavière.

Des fouilles en décideraient peut-être ([40]).

★
★ ★

(40) Les causes, à la fois techniques (crues et affaissement du sol) et économiques (prospérité domaniale), de la disparition de l'édifice roman serviront d'introduction à la partie qui sera ultérieurement consacrée à la construction gothique (1311 sv.).

ANNEXE

TEXTES RELATIFS À LA COLLÉGIALE ROMANE.

1.

1012. *Avis divergents sur le point de savoir si l'évêque Baldéric II (1008-1018) a rebâti la collégiale.*

« En cet an [*1013*] oit à Huy grant mortaliteis, que li gens renversoient par les ruez. VIII jours en awouest y chait teil tempeste, ensi c'on chantoit vespre, desus l'englise de Huy, qu'il tuat prestres et canoines ; li englise effondra. L'evesque le soit : celle part est aleis, si at ovriers mandiet, une englise at reformeit : IX canoines y at mis, si les at donneit tos les biens del englise. »

(Jean d'Outremeuse, *Li Myreur des Histors*, ed. A. Borgnet et S. Bormans, 7 vol., Bruxelles, 1864-1887, t. IV, p. 188).

« Hanc vero secundam ecclesiam tradunt scriptores stetisse usque ad annum 1012 ; quo refert Laurentius Melart, consul Hovensis, nostris temporibus historicus (1), fuisse concussam et ex parte collapsam per atrocitatem ingruentis tempestatis (...) Sed ex quo fonte id hauserit, nescio, neque mentionem de istius modi ruina apud nos reperio (...) Et prolecto, cum tam dilucide declaret Theoduinus se istam ecclesiam a fundamentis reedificasse, — nec enim alia loquendi formula uteretur qui profiteri vellet se domum ab integro excitasse, — nihil istius reedificationis adscribendum [est] Baldrico. »

(M. Goronne, *Incunabula Ecclesiae Hoyensis*, Liège, 1685, éd. et trad. J. Alexandre, *Les origines de l'église de Huy*, Liège, 1880, p. 9-12) (2).

(1) L. Mélart, maire hutois et annaliste, auteur de l'*Histoire de la Ville et chasteau de Huy et de ses Antiquitez*, Liège, 1641, p. 4-5. - Gilles d'Orval (v. 1250) y fait allusion dans ses *Gesta* (*MGH. SS.*, t. XXV, p. 78).

(2) *La Vita Balderici* (éd. *MGH. SS.*, t. IV, p. 725 sv.) ne cite même pas le nom de Huy. Elle date, pour C. Lays (*Etude critique sur la Vita B.*, Liège, 1948, p. 87-88) de 1050-1060 ; mais C. Derfini la recule au tournant des XIe et XIIe s. (*Note sur la date de la V. B.*, dans *Scriptorium*, t. III, 1949, p. 137-139).

M. Goronne, chanoine hutois, est un témoin de valeur, car il n'a pas manqué de consulter les archives du chapitre pour rédiger le plaidoyer en faveur de son église.

2.

1053. *Le comte Baudouin V de Flandre (1035-1067) dévaste la ville et incendie la collégiale qui est sans doute reconstruite depuis lors.*

« Balduinus comes, terminos Lotharingie incursans, Hoium oppidum incendit. »

(Sig. de Gembloux, *Chronique*, éd. *MGH. SS.*, t. VI, p. 359) (3).

3.

1066. 24 ou 25 août. *L'évêque Théoduin de Bavière (1048-1075) fait de larges donations au chapitre. Il choisit sa sépulture dans la collégiale par lui rebâtie* (4).

« Proinde igitur, ego, Dietwinus, Leodiensis gratie Dei episcopus, exemplo domini [*sic*] Richardi, Euracri, Notgeri aliorumque decessorum huius sedis, qui non solum extrinsecus acquisitis sed multa etiam et sibi et successoribus subtrahentes laborantibus, inopia congregationibus [*sic*] pie et misericorditer subvenerunt (5), in salutem anime mee et redemptionem, ecclesie in Hoyo sancti Dei Genitricis Marie sanctique Domitiani, contuli ad usus fratrum hec subter adnotata (...) Quia vero ipsa domus sancte Marie multis impendiis opus habet, ecclesiam de Alcha (6) ad custodiam delegavimus (...) Quoniam vero in eadem ecclesia requiem elegi in seculum seculi (...). »

(*Cartulaire de Huy*, éd. J.F. Genicot, *Vie commune, domaine et prévôté*, à paraître dans *RHE*, 1964)

4.

1066. 27 août. *Théoduin confère sa franchise à la cité, en récompense de l'aide des bourgeois lors de la construction. Il rappelle la dédicace de la collégiale* (7).

« Ego Theoduinus, Dei gratia Leodiensis episcopus, notum esse volo tam presentibus quam futuris qualiter, post libertatem Hoyensis ecclesie,

(5) D'autres textes d'époque confirment la chose : *Annales Sancti Iacobi Leodiensis* (*MGH. SS.*, t. XVI, p. 858), *Lamberti parvi annales* (*Ibid.*, t. XVI, p. 646), *Annales Lambienses* (*Ibid.*, t. IV, p. 20), *Iohannis Longi chronica sancti Bertini* (*Ibid.*, t. XXV, p. 78), *Gesta* de Gilles d'Orval (*Ibid.*, t. XXV, p. 78), *Le Myreur* de Jean d'Outremeuse (*op. cit.*, t. IV, p. 240). Gilles d'Orval s'est trompé en faisant intervenir le duc Godefroid. Quant à Jean d'Outremeuse (*op. cit.*, p. 255), il ajoute : « En cel an [1066], fut parfaite li englise de Huy, del fondement jusques à cellier, par l'evesque Theodewins *qui l'avoit commenchier l'an LXIII.* »

(4) Les diverses éditions de cette charte capitale pour l'avenir du chapitre sont renseignées dans l'édition citée *in fine*.

(5) Rappel des constructions décidées par les évêques liégeois Richaire (920-945) : S. Laurent et S. Pierre ; Eracle, le fondateur des célèbres écoles liégeoises (959-971) : S. Paul et S. Martin ; Notger (972-1008) : S. Lambert, S. Jean l'Evangéliste, S. Denis et Ste Croix. Voir également p. 352, n. 55. A noter la double invocation de la collégiale hutoise.

(6) Alken, prov. Limbourg, arr. Tongres, cant. Looz.

(7) Date rapportée par Gilles d'Orval : *8 Kal. Septembris* (*Gesta*, dans *MGH. SS.*, t. XXV, p. 78 et 79). Jean d'Outremeuse dit le 9 des cal. (*op. cit.*, t. IV, p. 255).

quam domnus Maternus beate memorie episcopus (8) consecrando primitiavit, adiecerim libertatem etiam ville. Prefatam ecclesiam a fundamentis ad laquearia, a laquearibus et ultra reedificavi, quam etiam in auro et argento, in gemmis et prediis pro modulo meo ditavi, et de Agar Saram esse feci (9). Prenominata vero villa, pro libertate sua, ad sumptus ecclesie necessarios omnia mobilia sua michi primo terciavit, qua libertate, ut amplius Irueretur, postmodum dimidiavit (...) Die tercio dedicationis Hoiensis ecclesie, hec omnia supradicta a me ipso corroborata sunt et confirmata sub anathematis vinculo, et compare meo et cooperante Liethberto, Cameracensi episcopo (10), et ab omnibus sacerdotibus ibi astantibus (...). »

(Ed. A. Joris, *La ville de Huy au moyen âge*, Paris, 1950, p. 481).

5.

1075. *A propos de la sépulture de Théoduin dans la collégiale* (11).

« Migravit Dominus de corpore Theoduinus, communis pastor, reliquis pater unice nobis. Qui nonies ternos presul ne clauderet annos invidit numerum trigintaquinque dierum. Julius ad julias nonas sub luce Kalandas. Qui jacet iuxta magnum altare versus Mosam. Pro quo habemus in vigiliis et missa XXV solidos ; capitulum debet. Item, fundavit XV prebendas in ecclesia nostra easque dotavit. »

(*Obituaire du chapitre*, v. 1075, f° 130, 25 juin).

« Sepultus est Hoii cum maximo honore, in ecclesia beate Marie, ante altare beate Marie semper Virginis quod beatus Maternus, primus Tungrorum episcopus, in honore ipsius Virginis consecraverat, temporibus Clementis primi Romanorum pontificis (12), iuxta fontes, regnante Henrico filio Conrardi imperatoris (13). »

(Gilles d'Orval, v. 1250, dans *MGH*. SS., t. XXV, p. 88).

(8) Echo de la légende de S. Materne, née au IXe s. à Trèves et rapidement enregistrée par la tradition liégeoise puisqu'Hériger la consigne vers 980 (*MGH*. SS., t. VII, p. 161 sv.).

(9) *Genèse*, XVI, 1 et 3. La réminiscence de l'Ecriture est intéressante à remarquer dans ce texte juridique, alors que des chroniques se contentent d'une formule simple : *de pulchra pulcherrima*, à propos de la reconstruction de la cathédrale de Cologne par Brunon (éd. F. Bellmann, *Zur Bau- und Kunstgeschichte...*, *op. cit.*, p. 63) et de la reconstruction de Lobbes (Folcuin, *Gesta*, dans *MGH*. SS., t. IV, p. 70).

(10) Libert (1051-1076) a béni le *status superior*, selon Gilles d'Orval (*MGH*. SS., t. XXV, p. 78). Dans le résumé de l'acte présent, dressé après la confiscation des privilèges des Liégeois battus à Othée en 1408 par les Bourguignons, on lit : « Item une charte de datte mil LXVI, seelée dou grant seel l'evesque Tuduyn et dou seel d'un autre evesque, contenans ... » (E. Fairon, *Chartes confisquées aux bonnes villes...*, Bruxelles, 1937, p. 179).

(11) Sur l'épiscopat de Théoduin, A. Joris, *Note sur la date du début de l'épiscopat de Théoduin, évêque de Liège*, dans *RBPH*, t. XXXVIII, 1960, p. 1066-1072.

(12) Clément I (89-97 ?).

(13) Henri IV (1056-1106), fils de Conrad II (1024-1039).

« Propter meritum et sanctitatem loci et presulis [*Materni*], donnus Theoduinus, Leodiensis episcopus, ante predictum altare (14) idoneam elegit sibi sepulturam que permansit usque in hodiernum diem (15). »

(Maurice de Neufmoustier, v. 1230, ed. J. Brassinne, *La première histoire de Huy*, dans *BSAHL*, t. XII, 1900, p. 129).

« Et lut ensevelis à l'englise Nostre-Damme à Huy, à un costeit del cuer ; mains X ans apres, fut translateis devant le droit alteit Nostre-Damme que saint Materne fondat. »

(Jean d'Outremeuse, † 1500, *op. cit.*, t. IV, p. 266).

6.

1091. *Sépulture de l'évêque Henri de Verdun (1075-1091) en l'église de Huy* (16).

« Commemoratio Henrici pacilicis, episcopi Leodiensis. »

(*Obituaire du chapitre*, f° 146, 31 mai).

« Pridie Kal. Iunii defunctus est, anno dominice incarnationis 1091, ordinationis vero sue anno 18, sepultusque est Hoii in ecclesia beate Marie iuxta chorum, ante altare beati Joannis Baptiste. »

(Gilles d'Orval, *op. cit.*, p. 90).

« Ad epitaphium item Henrici primi, 34 Leodiensis episcopi, (...) qui obiit anno 1091, sepulti in ecclesia Hoyensi prope altare sanctissime Trinitatis, olim s. Joannis Baptiste, videmus basilice istius egregiam in pictura ellormatam structuram. »

(M. Goronne, *Incunabula...*, 1683, *op. cit.*, p. 12).

(14) L'A. situe cet autel *ante fontes*. L'autel de Notre-Dame est mentionné dans une donation faite en 1125 par le chanoine Suger qui en était le desservant (J. Halkin, dans *BSAHL*, t. VIII, 1894, p. 343 ; C. Dereine, *Les chanoines réguliers au diocèse de Liège avant Saint Norbert*, Bruxelles, 1952, p. 76-77).

(15) Le chroniqueur Jean de Brusthem (XVIe s.) dit que la tombe fut déplacée vers le chœur en 1290. Mais J. Brassinne estime que ce fut en 1590, à la suite des travaux de l'église gothique entreprise en 1311 (*Mélanges mosans*, Gembloux, 1940, p. 125-125). La description du mausolée est donnée par Maurice de Neufmoustier, contemporain (éd. J. Brassinne, *op. cit.*, p. 133), et reprise ailleurs (voir p. 348). Quant à la croix et au calice du défunt, retrouvés en 1632, ils ont fait l'objet d'une publication de H. Demaret, dans *Leodium*, t. X, 1911, p. 101-114.

(16) A l'occasion d'un différend survenu le 31 mars 1092 entre le chapitre de Fosses et ceux de S. Lambert et de Huy, au sujet d'un alleu de Boignée, l'évêque Olbert constate que « quorumdam partim incuria, partim negligentia, corpus eius [*Henrici*] in Hoyensi ecclesia remansit » (éd. F. de Reiffenberg, *Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg*, 8 vol., Bruxelles, 1844-1848, t. I, p. 123).

7.

1106. *Willebert de Marchin et Gilfédis, son épouse, reçoivent l'usufruit viager d'un moulin de Huy, en compensation du don de leur alleu. Ils dotent une messe dans la crypte où ils désirent être ensevelis.*

« Willebertus et uxor eius, Gilfedis (...) usumfructum molendini quod est ante monasterium ([17]) in vita sua susceperunt (...) Constituerunt etiam missam in altario [*sic*] sancti Servatii in cripta, pro animabus suis et predecessorum suorum, ubi etiam sepeliri decreverunt ([18]). »

(*Cartulaire de Huy*, éd. S. Bormans et E. Schoolmeesters, dans *BCRH*, 4e s., t. I, 1873, p. 103).

8.

1160. *Le doyen Liescelin ([19]) construit l'ossuaire adjacent à la crypte, y fonde une messe et lègue des revenus tirés d'Hérédiat au titulaire du décanat.*

« Et quoniam criptam fecerat, in quo ossa defunctorum reconduntur, instituit ut de terra illa et hereditate quam acquisierat, in prenominata cripta missa pro defunctis cotidie celebraretur, *in diebus in quibus hoc fieri non licet* ([20]). »

(*Ibid.*, p. 118).

« Construxit etiam novum oratorium cum cripta et illud perpetuo delegavit decano ecclesie. Et constituit ibidem pro defunctis missam singulis diebus et candelam singulis noctibus, de allodio quod est in Herendel. »

(*Obituaire du chapitre*, f° 170, 5 novembre).

9.

1189. *Conon d'Ocquier, bourgeois, cède plusieurs cens à l'usage du luminaire situé devant le grand crucifix ([21]).*

(17) Le terme *monasterium* s'emploie couramment pour désigner une église.

(18) Les pierres tombales sont toujours visibles (p. 359). *L'Obituaire* porte au 28 juin (f° 131) : « Commemoration Willeberti layci, qui nobis dedit allodium de Marchins ad usus refectionis fratrum. Et preterea, allodium de Marsines ad missam et candelam faciendam in altario sancti Servati, pro quo canonici habent, qui vero missa anniversarii sui et uxoris sue intererunt, X solidos Leodienses. »

(19) 1158-1160 (L.E. Gesicor, *Les chanoines et le recrutement du chapitre...*, dans *ACHSBA*, t. XXVII, 1963, p. 66).

(20) Finale peu compréhensible, ayant trait à une interdiction mal exprimée, et qui est sans doute le résultat d'une interpolation de l'original.

(21) Le détail des cens affectés au luminaire, que les éditeurs du cartulaire avaient simplement analysé, est édité par A. Joris au terme de son article sur les *Documents relatifs à l'histoire économique et sociale de Huy au moyen âge*, dans *BCRH*, t. CXXIV, 1959, p. 213-265.

« Chono de Okieres (...), ut ante ymaginem dominice passionis, crucifixum dico, lumen continuum perpetuaret, (...) ad usum igitur dicti luminaris censum, qui in altera parte huius pagine continetur, pro solo denario census ac requisitionis, affectavit. »

(*Cartulaire de Huy*, *op. cit.*, p. 121).

10.

1250 env. *Description de la collégiale par Maurice de Neufmoustier à propos de constructions antérieures légendaires* ([22]).

« Fuit autem longitudo et latitudo capelle tunc temporis [*Materni*], sicuti modo apparet, parvus chorus a muro retro fontes et usque ad tumbam abbatis Bozonis ([23]) in medio templi ; latitudo vero, qualis est inter quatuor pilarios ibidem locatos. »

(Maurice de Neufmoustier, éd. J. Brassinne, *op. cit.*, p. 120).

« Huius Agricolai diebus ([24]), ecclesia beate Marie Hoyensis, que a Hunis cum toto oppido aliquantum temporis antea fuerat destructa, a suis civibus reedificatur et in longum versus orientem extenditur usque ad gradus chori, sub crucifixo ([25]). »

(*Ibid.*, p. 150).

★

(22) Légendes de S. Materne, soi-disant évangélisateur de Huy vers l'an 100 (p. 346), et de S. Agricole, successeur douteux de S. Servais sur le trône épiscopal de Tongres (E. de Moreau, *Histoire de l'Eglise...*, *op. cit.*, t. I, p. 55).

(23) Boson, prévôt et archidiacre (av. 1066-1085 ?), dont l'*Obituaire* signale le décès au 15 novembre (f° 181 v°) : « Commemoratio domini Bosonis, archidiaconi, patris huius loci ».

(24) Note 22.

(25) Texte n° 9.

BIBLIOGRAPHIE.

I. SOURCES.

A. SOURCES LITTÉRAIRES.

1. *Inédites.*

Vita Domitiani (v. 1100), conservée à la Bibl. du Grand Séminaire de Liège, ms. n° 6, F. XIII.

2. *Editées.*

Annales Sancti Jacobi Leodiensis, éd. J. Alexandre, Liège, 1874.

Chroniques liégeoises, éd. S. Balau et E. Fairon (t. II), *Publ. CRH*, 2 vol., Bruxelles, 1913-1931.

Gesta episcoporum Cameracensium (1051), éd. L. Bethmann, dans *MGH. SS.*, t. VII, p. 393-525.

Gesta pontificum Tungrensium, Traiectensium et Leodiensium abbreviata (v. 1250), éd. J. Heller, dans *ibid.*, t. XXV, p. 129-133.

Gilles d'Orval, *Gesta episcoporum Leodiensium* (v. 1250), éd. J. Heller, dans *ibid.*, t. XXV, p. 11-129.

Goronne M., *Incunabula Ecclesiae Hoyensis*, Liège, 1685, éd. et trad. J. Alexandre, *Les origines de l'église de Huy*, Liège, 1880.

Heriger et Anselme, *Gesta episcoporum Tungrensium, Traiectensium et Leodiensium* (— 1048) (fin X^e^ et XIe s.), éd. R. Koepke, dans *MGH. SS.*, t. VII, p. 161-234.

Jean d'Outremeuse, *Li Myreur des Histors* (fin XIVe s.), éd. A. Borgnet et S. Bormans, *Publ. CRH*, 7 vol., Bruxelles, 1864-1887.

Ioconde, *Translatio Servatii* (v. 1088), éd. R. Koepke, dans *MGH. SS.*, t. XII, p. 85-126.

Maurice de Neufmoustier (v. 1245-1250), éd. J. Brassinne, *La première histoire de Huy. L'œuvre de Maurice de Neufmoustier*, dans *BSAHH.*, t. XII, 1900, p. 111-144, ou J. Heller, dans *MGH. SS.*, t. XXV (notes dans les *Gesta* de Gilles d'Orval).

Vita Domittani episcopi Traiectensis (fin XIIe s.), dans *AA. SS. Mai II.*, p. 146-153.

Vita beate Iuette, sive Iutte, vidue recluse, dans *ibid.*, *Janvier I*, p. 865-887, et *II*, p. 145-169.

Vita Lietberti episcopi Cameracensis (v. 1100), éd. L. d'Achery, *Spicilegium*, t. II, 1723, p. 138-152, ou *MGH. SS.*, t. XXX, p. 840-868.

Vita Materni (XVe s. ?), éd. V.J. Friederich, *Kirchengeschichte Deutschlands*, 2 vol., Bamberg, 1867-1869, t. I, p. 421-424 ; *Vita Materni* (XVe s.), éd. dans *Catal. Cod. Hagiog. Bibl. Reg. Bruxell.*, 1re part., *Codices latini membranei*, 2 vol., Bruxelles, 1886-1889, t. I, p. 337 sv. ; *De sancto Materno* (v. 900), dans *AA. SS. Septembre IV*, p. 351-400.

Vita Mengoldi (fin XIIe s.), dans *AA. SS. Février II*, p. 191-196, ou Q. Holder Egger, dans *MGH. SS.*, t. XV, p. 537 sv.

Vita et Passio Mononis (XIIIe s.), dans *AA. SS. Octobre VIII*, p. 367-369 ; *Passio sancti Mononis* (v. 1050), dans *Anal. Boll.*, t. V, 1886, p. 193-208 ; *Vita Mononis* (XIIIe s.), éd. J. Barbier, dans *AHEB*, t. V, 1886, p. 110-114.

B. SOURCES DIPLOMATIQUES.

1. *Inédites.*

AEL, *Fonds Notre Dame de Huy* :

— *Cartulaire*, reg. 3, f° 12 r° et v°, et f° 27 et 28.
— *Chartrier* (1066-1420).
— *Registres divers* (Époque moderne).

Archives de la Commission Roy. des Monuments et des Sites (Bruxelles) : dossiers de restauration n° 5360 (n° I à IV, 1859-1960) et liasse de plans.

Bibliothèque Centrale de Liège :
Notae Informatoriae (1740), ms. n° 954.

Bibliothèque Royale de Bruxelles, Cab. des Manuscrits :
Obituaire de la collégiale (1330), ms. n° II.4150.

2. *Editées.* (1)

Bormans S. et Schoolmeesters E., *Notice sur un cartulaire de l'ancienne église collégiale et archidiaconale de Notre Dame de Huy*, dans *BCRH*, 4e s., t. I, 1873, p. 83-130.

Discry F., *Une copie de la charte hutoise de 1066*, dans *ACHSBA*, t. XXIV, 1931, p. 330-336.

Fairon, E., *Chartes confisquées aux bonnes villes du Pays de Liège et du Comté de Looz après la bataille d'Othée*, Bruxelles, 1937.

Levison W., *Das Testament des Diakons Adalgisel Grimo vom Jahre 634*, dans *Trierer Zeitschrift*, t. VII, 1932, p. 69-85.

Schoolmeesters E., *Les actes de Radulphe de Zaehringen, prince-évêque de Liège (1167-1191)*, Liège, 2e éd., 1911.

Thon F., *Documents concernant l'avouerie de Huy*, dans *ACHSBA*, t. XI, 1898, p. 245-254.

II. TRAVAUX.

Balau S., *Boson, archidiacre de Liège, abbé de Notre Dame de Huy*, dans *BSAHL*, t. XIII, 1902, p. 1-14.

Brassinne, L., *Mélanges mosans. Histoire, archéologie, histoire de l'art*, Gembloux, 1940.

Brigode S., *Les églises romanes de Belgique*, coll. *L'art en Belgique*, Bruxelles, 3e éd., 1944.

Clemen P., *Belgische Kunstdenkmaler*, 2 vol., Munich, 1923.

Coens M., *Les saints vénérés à Huy*, dans *Anal. Boll.*, t. LXXVI, 1958, p. 316-333.

Dantinne E., *Saint Mengold, sa vie, son église et sa paroisse*, Huy, 1952.

Daris J., *Notes historiques sur Huy*, dans *AHEB*, t. XIV, 1877, p. 56-77.

de Chestret J., *Numismatique de la principauté de Liège et de ses dépendances (Bouillon, Looz) depuis leurs annexions*, Bruxelles, 1890 (*Mém. Cour. Acad. Roy. Sc., L. et B.-A. de Belg.*, t. LIV) ; *Supplément*, Liège, 1900.

Degand A., *La collégiale Notre-Dame à Huy. Monographie historique archéologique*, Bruxelles, 1947 (exemplaires dactylographiés).

Demaret, H., *La collégiale Notre Dame de Huy*, dans *Leodium*, t. XX, 1921, p. 37-38 et 121-122.

Demaret H., *La collégiale Notre Dame de Huy. Notes et documents*, 3 fasc., Huy, 1921-1924.

Demaret H., *La croix et le calice du tombeau de l'évêque de Liège, Théoduin de Bavière*, dans *Leodium*, t. X, 1911, p. 101-114.

Demaret, H., *Découvertes archéologiques à la collégiale Notre-Dame de Huy. Une crypte du XIe siècle*, dans *Leodium*, t. V, 1906, p. 113-116.

de Montigny F., *Etude sur la crypte romane de l'église Notre-Dame de Huy*, s.l., 1911.

de Moreau E., *Histoire de l'Eglise en Belgique*, 6 vol., Bruxelles, 2e éd., 1945.

Denef-Mostier S., *La collégiale de Huy*, Liège, 1929 (travail dactylogr. de l'Univ. de Liège).

Dereine C., *Chanoines*, dans *Dict. Hist. Géogr. Ecclés.*, t. XII, 1951, col. 353-405.

Dereine C., *Clercs et moines au diocèse de Liège du Xe au XIe siècle*, dans *ASAN*, t. XLV, 1950, p. 183-203.

Discry F., *Les enclaistres de Notre Dame de Huy*, dans *ACHSBA*, t. XXV, 1933, p. 26-83.

Fréson J., *Notice historique sur l'église collégiale et les anciennes paroisses de Huy, depuis leur origine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, dans *ACHSBA*, t. VII, 1886, p. 49-147.

Fréson J., *Origine de la ville de Huy*, dans *ACHSBA*, t. II, 1878, p. 209-257.

(1) A partir d'ici, la bibliographie ne renseigne plus que les ouvrages relatifs à l'église de Huy ; les travaux généraux ou particuliers sont indiqués dans les notes du texte.

GRANDMAISON L., *La collégiale de Huy*, dans *BSAHL*, t. IV, 1886, p. 199-229.

GRODECKI L., *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne*, coll. *Henri Focillon*, Paris, 1958.

JORIS A., *La ville de Huy au moyen âge. Des origines au XIVe siècle*, Paris, 1959 (*Bibl. Fac. Philo. Lettres Univ. Liège*, fasc. CLII).

JORIS A. et DESPY G., *Etude sur une charte privée, rédigée à Huy en 866, pour l'abbaye de Corneli-munster*, dans *BCRH*, t. CXXVI, 1960, p. 103-134.

KUBACH H.E., *Die frühromanische Baukunst des Maaslandes*, dans *ZKW*, t. VII, 1953, p. 115-130.

LASSANCE W. et BORREMANS R., *Inventaire archéologique du territoire de Huy*, dans *ACHSBA*, t. XXV, 1957, p. 281-301.

LEMAIRE R., *De romaanse bouwkunst in de Nederlanden*, Bruxelles, 1952 (*Verhand. Kon. VI. Akad. Wetensch. Lett. Sch. K. van België, Cl. des B.-A.*, t. VI).

LEMAIRE R.M., *L'architecture romane et gothique*, dans *L'Art en Belgique*, sous la direct. P. Fierens, Bruxelles, 4e éd., 1955, p. 30-100.

MELART L., *Histoire de la ville et chasteau de Huy et de ses Antiquitez*, Liège, 1641.

Nos églises, monuments historiques, plaquette publiée en collaboration, Huy, 1960.

PONCELET E., *Le perron et les sceaux de la ville de Huy*, dans *Bull. Soc. Bibl. liég.*, t. XV, 1930, p. 79-145.

THION E., *L'avouerie de Huy et les seigneurs de Beaufort*, dans *ACHSBA*, t. XI, 1898, p. 255-306 ; *Note complémentaire*, dans *ibid.*, t. XIII, 1901, p. 287-291.

VANNERUS J., *Où chercher dans nos contrées les ateliers monétaires mérovingiens*, dans *Rev. B. Numismat.*, t. XCIII, 1947, p. 40-56.

VIERSET E., *Eglise collégiale de Huy. Description du trésor*, dans *Bull. Comm. Roy. Art et Archéol.*, t. I, 1862, p. 12.

★

ABRÉVIATIONS ET SIGLES.

Archives

AEL : Archives de l'Etat à Liège.

Périodiques

ACHSBA : Annales du Cercle hutois des Sciences et des Beaux-Arts.

AHEB : Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique.

ASAN : Annales de la Société archéologique de Namur.

BCRH : Bulletin de la Commission royale d'Histoire.

BIAL : Bulletin de l'Institut archéologique liégeois.

BSAHL : Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège.

WRJ : Wallraf-Richartz Jahrbuch (Cologne).

ZKG : Zeitschrift für Kunstgeschichte (Munich).

ZKW : Zeitschrift für Kunstwissenschaft (Berlin).

Not. Inf. : « Notae Informatoriae », reg. de 1740, conservé à la Bibliothèque Centrale de la Ville de Liège, ms. n° 954.

★

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

Page

Plan 0 : L'*atrium* et la ville de Huy 333

Fig. 1 : Monnaies hutoises (XIe-XIIe siècles) 340

Fig. 2 : Sceau capitulaire (1232) 341

Fig. 3 : Sceau des avoués (1233) 342

Fig. 4 : Sceau des avoués (1238) 342

Fig. 5 : Dessin liégeois du XVIe siècle 344

Fig. 6 : Coupe des supports de la crypte 351

Fig. 7 : Vue de l'absidiole Nord (ébrasement) 355

Fig. 8 : Vue de l'abside centrale 356

Fig. 9 : Plan terrier de la crypte 357

Fig. 10 : Vue de la croisée du transept 358

Fig. 11 : Coupes de la crypte 360

Fig. 12 : Remplois dans les fondations gothiques 361

Fig. 13 : Base de colonnette et chapiteau romans 362

Fig. 14 : Fenêtres de l'abside centrale 362

Fig. 15 : La crypte vers l'Ouest 364

Fig. 16 : Plans superposés des édifices 366

Fig. 17 : Vue d'ensemble de la collégiale gothique 368

Fig. 18 : Plan de la crypte de Spire 370

Fig. 19 : Essai de restitution de la collégiale « ottonienne » de 1066 372

★

TABLE DES MATIÈRES.

Page

Avant-propos 329

Chapitre I

§ 1. Introduction géographique 331

§ 2. Rappel historique 334

Chapitre II - Les sources

§ 1. Les sources iconographiques 339

§ 2. Les sources écrites 346

§ 3. Les sources monumentales. La crypte 354

Chapitre III - Conclusions 369

Annexe

Textes relatifs à la collégiale romane 374

Bibliographie 380

Table des illustrations 384

Table des matières 385

* * *

TABLE DES MATIÈRES

INHOUDSTAFEL

Albert Puters :

Lambert Lombard et l'architecture de son temps à Liège 5

Robert Didier :

Christ attendant la mort au Calvaire et Pietà, deux sculptures anversoises conservées à Binche 51

Luc Devlieghier :

Enkele aantekeningen over de Genuese Loge (Witte Saaihalle) te Brugge . 77

Adelin De Valkeneer :

Inventaire des tombeaux et dalles à gisants en relief en Belgique . . . 89

Robert Branner :

St. Leonardus at Zoutleeuw and the Rhein Valley in the early thirteenth Century 257

Pierre Héliot :

Les triforiums-grilles des Anciens Pays-Bas 269

Pierre Héliot :

La façade de la cathédrale de Tournai 289

Luc Devlieghier :

Het koor van de romaanse Sint-Donaaskerk te Brugge 309

Luc F. Genicot :

La collégiale Notre-Dame de Huy 327

Ce volume sort des presses
de
l'Imprimerie typo-offset
J. Vermaut
28, Rue Longue des Pierres
Courtrai



Printed in Belgium