UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

INSTITUT SUPÉRIEUR D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

LES VITRAUX CONSERVÉS À LA CHAPELLE CASTRALE D'ENGHIEN

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licenciée en archéologie et histoire de l'art, par

MYRIAM DEWAIDE

LOUVAIN - 1970

INTRODUCTION

Le sujet, les vitraux conservés à la chapelle castrale d'Enghien, a été proposé par Monsieur Jean Helbig, conservateur honoraire aux Musées royaux d'art et d'histoire et chargé de la publication du Corpus Vitrearum Medii Aevi pour la Belgique. Nous l'en remercions vivement.

L'intérêt de ce sujet nous paraît triple. Tout d'abord les vitraux de Dion-le-Val actuellement conservés à Enghien n'ont pratiquement jamais été étudiés. Ils sont cités dans l'inventaire de Soil de Morialmé[1] et dans le répertoire des vitraux de J. Helbig[2]. Quelques lignes leur sont consacrées dans les ouvrages des historiens d'Enghien[3] et dans un article de J. Helbig[4]. Ils sont brièvement décrits dans une étude d'E. Poumon[5] et dans un ouvrage d'Y. Delannoy[6].

En second lieu, les résultats pourront peut-être contribuer à la publication du tome IV du Corpus Vitrearum Medii Aevi pour la Belgique[7]. Enfin ce travail pourra, je l'espère, attirer l'attention sur l'état de le chapelle castrale d'Enghien, merveille délaissée et ignorée du public malgré son appartenance à l'Etat[8].

Les moyens utilisés pour ce travail sont d'abord l'étude et l'observation des œuvres elles-mêmes ; l'utilisation des photos existantes (clichés 1914-18, 1944 et 1954) et l'exécution de nouveaux documents. Cette première démarche permet rapidement d'entrevoir la complexité de l'histoire des verrières. Cette histoire sera fortement éclaircie par la recherche dans les archives et par l'étude iconographique, héraldique et généalogique qui doit notamment déboucher sur l'identification des donateurs. Ces recherches ont entre autres choses permis de déterminer l'époque de la réalisation des œuvres et le contexte historique dans lequel elles s'insèrent. Il devient alors possible de chercher à situer la place des œuvres dans l'histoire générale de l'art du vitrail au XVIe siècle dans les Pays-Bas.

---

[1] SOIL DE MORIALME, Inventaire des objets d'art et d'antiquité existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement judiciaire de Mons, Charleroi, 1927-1931, p. 94.
[2] J. HELBIG, De Glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, t. I, Anvers, 1943, p. 115.
[3] Ernest MATTHIEU, Histoire de la ville d'Enghien, Mons,1878, p. 181.
[4] J. HELBIG, la peinture sur verre dans les Pays-Bas méridionaux, dans, Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles, XLII, 1939, p. 167.
[5] Emile POUMON, Le Hainaut, vitraux, Vilvorde, 1949, p. 15-16.
[6] Yves DELANNOY, Enghien, Nivelles, 1964, pp. 38-359.
[7] J. HELBIG, Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique, (Corpus Vitrearum Medii Aevi, t. II), Bruxelles, 1968, p. 17 : carte indiquant la subdivision des régions étudiées dans les différents tomes.
[8] HOFFMANS (Père Landelin), Le beau retable de la Vierge de la chapelle du parc d'Enghien, surnommée la chapelle des merveilles, Enghien, 1963. Il en va de même pour le parc qui entoure la chapelle, un des plus grands d'Europe, créé avant Versailles.

L'organisation de ces divers éléments a été réalisée comme suit. L'étude commence par la description de l'état actuel des œuvres (chapitre I). L'histoire des verrières (chapitre II) vient logiquement ensuite ; grâce au nombre relativement important des documents utilisés, celle-ci donne le moyen de déterminer les parties anciennes des verrières sur lesquelles s'appuie la suite de l'étude. Elle permet aussi de connaitre les restaurateurs qui sont intervenus et la qualité de ces remaniements récents. L'étude de l'iconographie suit (chapitre III). Le chapitre suivant (chapitre IV) est consacré à l'attribution des vitraux étudiés. Il comprend d'abord un aperçu de l'histoire de la peinture sur verre dans les Pays-Bas au XVIe siècle. Le mécénat des Lalaing dans les Pays-Bas est ensuite caractérisé c'est en effet à cette importante famille qu'est due la commande des verrières précédemment conservées à Dion-le-Val. Enfin, par comparaison avec les divers styles en usage dans les Pays-Bas à l'époque est proposée et justifiée une attribution.

Dans un dernier chapitre (chapitre V), sont étudiés plus brièvement les médaillons qui ornent les verrières d'Enghien. Dans la mesure du possible une date est avancée pour chacun d'eux.

En annexe sont publiés les documents d'archives inédits sur lesquels est basée presque entièrement l'histoire des verrières. Le fonds d'Arenberg a été consulté aux archives générales du Royaume à Bruxelles. Ce fonds est très important et ne possède pas encore d'inventaire. Aussi, c'est surtout de la persévérance et du hasard que dépend en ce cas le résultat des recherches...

J'ai eu la chance d'être orientée dons mon étude par le Révérend Père Roeykens et par Monsieur Yves Delannoy, vice-président du Cercle archéologique d'Enghien, qui m'a également mise sur la voie des documents conservés dans les archives du ministère des Finances. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude. Il est cependant probable que d'autres comptes que ceux consultés existent ; de plus longues recherches permettraient sans doute de combler les lacunes dans ce domaine. Les données rassemblées me semblent pourtant suffisantes pour tirer des conclusions valables à propos des restaurations par exemple.

Les microfilms des documents et archives du couvent des Capucins à Enghien réalisés par le Révérend Père Roeykens ont aussi grandement facilité le travail.

L'accès des archives de la paroisse de Dion-le-Val nous a été facilité par l'aide et l'hospitalité de Monsieur le curé Pierre Donnez. Nous l'en remercions vivement.

Nous tenons également à remercier Monsieur Paul Maes, conservateur du musée de l'Assistance publique à Louvain qui nous a permis avec sa bonne obligeance habituelle, de prendre connaissance des archives du restaurateur louvaniste Charlier.

Que Monsieur le professeur Roger Van Schoute, promoteur de ce mémoire, trouve ici l'expression de toute notre gratitude pour son aide continuelle et ses conseils judicieux. Que Madame M. Pirard, assistante à l'Université soit également remerciée pour son aide.

Enfin, notre gratitude va à tous nos professeurs de l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, qui, par leur enseignement, ont pendant quatre années, veillé à notre formation.

BIBLIOGRAPHIE

- Sigles :

AGR :	Archives générales du Royaume. Bruxelles.
ACCE :	Archives du Couvent des Capucins. Enghien.
AL :	Archives de Louvain (Musée Van der Kelen ; documentation Charlier).
ADV :	Archives de la cure de Dion-Le-Val.
AMF :	Archives du ministère des Finances. Bruxelles.
ACRMS :	Archives de la Commission royale des Monuments et des Sites.
IRPA :	Institut royal du Patrimoine Artistique
RKD :	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

- Sources :

a) non éditées

D'Archives :	AGR : fonds d'Arenberg :	Sabbe n° 504 (farde de Pièces justificatives)
		Sabbe n° 536 (idem)
		Sabbe n° 537 (idem)
		Sabbe n° 608 (idem)
		Sabbe n° 3.214 (dossier Séquestre)
		Sabbe n° 10.342 (1) & (2) (Livres de comptes)
	ACCE :	25 documents
	AL :	6 documents
	AMF :	19 documents
	ACRMS :	Lettre n° 8.965
	ADV :	Registre de Fabrique d'Eglise.

Littéraires : ADV : Manuscrit : Jean SPILLEMAECKERS, Esquisse monographique de Dion-Le-Val, 1900, 2 cahiers.

b) éditées :

Yves DELANNOY, Pierre Delannoy, Bourgmestre d'Enghien, IIIe Partie, dans Annales du Cercle archéologique d'Enghien, XII, p. 323 à 342. (AMF : Liquidation des Biens sous Séquestre ; Cahier de charge pour la vente publique du Domaine du Parc à Enghien).

- Travaux

BAUTIER (Pierre), Dictionnaire des peintres, Bruxelles, s. d.

BEETS (Nicolas), Dirck Vellert, peintre d'Anvers, dans La Revue d'art (nouvelle série de L'art flamand et hollandais), XI, 1907, p. 109 - XII, 1908, p. 165 - XXII, 1912, p. 133 - XXVI, 1925, p. 116-145.

BENEZIT (E.), Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les pays et de tous les temps, 3 T., 3ème éd., ; 1948-1955.

BRASSART (Felix), Histoire et généalogies des comtes de Lalaing, Douai, 1854.

BRASSART (Felix), Le blason des Lalaing, Douai, 1879.

BRAUN (Joseph), Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart, 1943.

BRIBOSIA (Marguerite), L'iconographie de Saint Lambert, dans, Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites, VI, 1955, pp. 87-248.

BRIGHT (Hugh), The Lady chapel windows, Lichfield, 1958.

CAHIER, Caractéristiques des saints dans l'art populaire, Paris, 1867.

COOLEN (Georges), La cathédrale de Saint-Omer, Saint-Omer, 1958.

DAVIES (Martin), National Gallery. Catalogues. Early Netherlandish School, 3ème éd., Londres, 1968.

DE CANTILLON, Délices du Brabant et de ses campagnes ou description des villes, bourgs, et principales terres seigneuriales de ce duché, accompagnées des événements

les plus remarquables jusqu'au temps présent (sic), 4 tomes, Amsterdam (chez Weaulme), M.D.CC. LVII.

DELANNOY (Yves), Le parc d'Enghien et sa chapelle, par, Hainaut Tourisme, n° 87, 1961.

DELANNOY (Yves), Enghien, Nivelles, 1964.

DELANNOY (Yves), Pierre Delannoy, bourgmestre d'Enghien, 1905-1955, dans, Annales du Cercle archéologique d'Enghien, 3ème partie, XII, 1960-61, pp. 221-358. (1ère et 2ème partie dans X&XI).

DESCHEEMAEKER (Jacques), Histoire de la maison d'Arenberg d'après les archives françaises, Neuilly, 1969.

DE SEYN (Eugène), Dictionnaire historique et géographique des communes belges, Bruxelles, 1924.

DE TERVARENT, Attributs et symboles de l'art profane, Genève, 1958.

DE TOLNAY (Charles), An early Dutch Panel. Contribution to the Panel Painting before Bosch. Miscellanea Léo Van Puyvelde, Bruxelles, 1949.

DE VORAGINE (Jacques), La légende dorée, traduction de Théodore de Wyzena, Paris, 1920.

DHANENS (E.), Jan Van Roome alias van Brussel, schilder, dans Gentse bijdragen tot kunstgeschiedenis, XI, 1945-48, pp. 78-85.

Dictionnaire des Postes de la République Française, Rennes, 5me éd. 1 976.

DUBUISSON (Paul & Madeleine), Le canton de Wavre au fil de l'histoire, (illustrations de M. Delpelsenaire), Chaumont-Gistoux, 1969.

FRIEDLÄNDER (Max J.), Altniederländische Malerei. Lucas Van Leyden und andere holländische Meister seiner Zeit, X, Leyden, 1934.

FRIEDLÄNDER (Max J.), Altniederländische Malerei. Die Antwerpener manieristen. Adriaen Ysenbrant, XI, Leyden, 1934.

GOETHALS (Felix-Victor), Diction8ire généalogique des familles nobles de Belgique, Bruxelles, 1849.

GOETHALS (Felix-Victor), Miroir des notabilités nobiliaires de Belgique, des Pays-Bas et du Nord de la France, Bruxelles, 1862.

GAY (Victor) & STEIN (Henri), Glossaire archéologique du Moyen-Age et de la Renaissance, Paris, 1938.

GLÜCK (Gustav), Beitrage zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI Jahrhundert, dans, Aus drei Jahrhunderten Europäische Malerei, Wien, 1933, pp. 81-129.

HARRISON (K. P.), The windows of King's College, Cambridge, Cambridge, 1952.

HAVARD (J. M.), Dictionnaire géographique, topographique, historique des communes, sections de communes et hameaux de Belgique, Bruxelles, 1844

HELBIG (Jean), De glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, Anvers, I, 1943, Anvers, II, 1951.

HELBIG (Jean), Les vitraux médiévaux conservés en Belgique. 1200-1500, (Corpus Vitrearum Medii Aevi), Bruxelles, 1961.

HELBIG (Jean), Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique, (Corpus Vitrearum Medii Aevi II), Bruxelles, 1968.

HELBIG (Jean), Oude Antwerpsche school van glazeniers, Anvers, 1943.

HELBIG (Jean), La peinture sur verre dans les Pays-Bas Méridionaux, dans Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles, XLII, 1939, pp161-170.

HELBIG (Jean), Le sort de la peinture sur verre dans l'émancipation progressive de l'activité artistique en Belgique sous le régime corporatif, dans Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, VI, 1936, pp. 137-150.

HELBIG (Jean), L'évolution du décor architectural du vitrail belge pendant le premier quart du XVIe siècle, dans, Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites, III, 1952, pp. 9-20.

HELBIG (Jean), Nicolas Rombout, peintre-verrier et bourgeois de Bruxelles, dans Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, LXI, 1939, pp. 3-23.

HELBIG (Jean), Bernard Van Orley et la peinture sur verre au XVIe siècle, dans Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, XLV, 1943, pp. 119-144.

HELBIG (Jean), Les auteurs des verrières d'Hoogstraeten, dans, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, XVIII, 1949-50, pp. 35-51.

HELBIG (Jean), Jacques Floris va-t-il enfin se révéler ? dans Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, XIV, 1944, pp. 123-141.

HELBIG (Jean), Le flux du style renaissance dans les vitraux liégeois, dans Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, XIV, 1944, pp. 69-80.

HELBIG (Jean), François & Jean-Baptiste Capronnier, dans, Biographie nationale (Académie Royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique), t. XXI, suppl. III, fasc. I, Bruxelles, 1961, col. 168-176.

HOFFMANS (Père Landelin), Le beau Retable de la Vierge de la chapelle du parc d'Enghien surnommée la chapelle des merveilles, Enghien, 1963.

HOOGEWERFF (G. J.), De Noordnederlandsche Schilderkunst, III La Haye, 1939.

HOUET (Albert), Dictionnaire moderne géographique, administratif, statistique des communes belges, Bruxelles, 1960.

HOUDOY (Jules), Etudes artistiques. Artistes inconnus des XIVme, XVme, XVIe siècles, Lille, 1877.

KUHL (Curt), Drie Männer in Feuer, dans, Beihefte zur Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft, t. LV, Giessen, 1930.

LAFOND (Jean), La résurrection d'un maître d'autrefois, le peintre verrier Arnoult de Nimègue, Rouen, 1942.

LALOIRE (Edouard), Seigneurie d'Enghien. : Documents et notices concernant l'histoire de la seigneurie d'Enghien, dans Annales du Cercle archéologique d'Enghien, VIII, 1915-1922, pp. 1-181.

LALOIRE (Edouard), Généalogie de la maison princière et ducale d 'Arenberg. 1547-1940, Bruxelles, 1940.

LAUWERYS (J.), Archiefbronnen voor de studie des glasramen, dans, Jaarboek van Hoogstraeten's Oudheidkundige Kring, 1948, pp. 132-145.

LAUWERYS (J.), Antoon Van Lalaing, dans, Jaarboek van Hoogstraeten's Oudheidkundige Kring, XXIV, 1 956, pp. 24-61.

LAUWERYS (J.), Gids voor Hoogstraeten, Anvers, 1931.

LELOIR (Maurice), Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours, Paris, 1951.

LEMONNIER (C.), L'école belge de peinture. 1830-1905, Bruxelles, 1906.

LEVY (Edmond), & CAPRONNIER (J. B.), L'histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique, Bruxelles, 1860.

MAES (Paul-Victor), Oud brandglas, dans Oude kunst uit Leuven privébezit (catalogue d'exposition), Louvain, 1964, pp. 155-190.

MARLIER (Georges), Pierre Coecke d'Alost, Bruxelles, 1966.

MATTHIEU (Ernest), Histoire de la ville d'Enghien, Mons,1876.

MATTHIEU (Ernest), Enghien, son parc et ses monuments, Mons, 1898.

MATTHIEU (Ernest), La féodalité au Pays d'Enghien, dans, Annales du Cercle archéologique d'Enghien, I, Enghien, 1880.

MOULINASSE (Julienne), Enghien, histoire, monuments, souvenirs, Bruxelles, 1931.

NICAISE (Henri), Een Antwerpsch glasschilder in de abdij van Herkenrode, dans, Antwerpen's Oudheidkundige Kring, XII, 1936, pp. 56-61.

PALUSTRE (Léon), La Renaissance en France, I, Paris, 1879.

Pasicrisie Belge, manuel général de la jurisprudence des cours & tribunaux de Belgique. Année 1926, Bruxelles, 1926.

Pasinomie, collection complète des lois, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique et des lois, décrets et arrêtés de la Colonie du Congo belge, v. 9, Bruxelles, 1918.

PAYNE, History of Costume, New-York, 1965.

PIRENNE (Henri), Histoire de Belgique, t. VI, Bruxelles, 1926.

POPHAM (A. J.), The Engravings and Woodcuts of Dirck Vellert, dans, The Print Collections Quarterly, XII, 1926, p. 366ss.

POUMON (Emile), Les châteaux du Hainaut, Bruxelles, 1948.

POUMON (Emile), Le Hainaut, Vitraux, Vilvorde, 1949.

REAU (Louis), Iconographie de l'art chrétien, t. I, Introduction générale, Paris, 1955.

t. II, Iconographie de la Bible, v. 1, Ancien Testament, Parie, 1957.

t. III, Iconographie des Saints, v. 1 & 2, Paris, 1958, v. 3, Paris, 1959.

RIETSTAP (J. B.), Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason, Gouda, 1887.

ROLLAND (H. V.), Planches de l'armorial général, La Haye, 1838.

ROMBOUTS (Ph.) & VAN LERIUS (Th.), Les liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de Saint-Luc, Amsterdam, 1961.

SAINTENOY (Paul), Jehan Money. (Mémoire de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 2me série, t. II) coll. in 4°, 1928.

SEDILLOT (R.), Toutes les monnaies du monde, Paris, 1955.

SIRET (A), Notice sur Charles De Brou, dans, Journal des Beaux-Arts et de la littérature, n° 14, juillet 1877, Louvain, pp. 109-110.

SOIL DE MORIALME, Inventaire des objets d'art et d'antiquité existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement judiciaire de Mons, Charleroi, 1927-1931.

TARLIER (Jules) & WAUTERS (Alphonse), La Belgique ancienne et moderne. Géographie et histoire des communes belges. Province de Brabant. Canton de Wavre, Bruxelles,1864.

THIEME (Urich) & BECKER (Felix) & VOLLMER (Hanes), Allgemeines Lexikon des Bildenden Künstler, I-XXXVII, Leipzig, 1907-1950.

THOBY (Paul), Le crucifix des origines au Concile de Trente. Etude iconographique, Nantes, 1959.

TIMMERS (J. M.), Symboliek en iconografie der Christelijke Kunst, Roermond-Maaseik, 1947.

VANDEN BEMDEN (Yvette), Vitraux brabançons du XVIe siècle. Anderlecht, Diest, Oisquercq, Steenhuffel, (Mémoire dactylographié) Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain, 1968.

VAN DER BOOM (A.), Monumentale glasschilderkunst in Nederland, 's Gravenhage, 1940.

VAN DER BOOM (A.), De Kunst der glazeniers in Europa. 1100- 1600, Amsterdam-Anvers, 1960.

VAN DER STRAELEN (J. B.), Jaarboek der gilde van Sint-Lucas binnen de stad Antwerpen, Anvers, 1855.

VAN MARLE (Raymond), Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance, La Haye, 1931-1932.

VIOLLET-LE-DUC, Le vitrail, dans, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe siècle au XVIe siècle, XI, Paris, 1854-1868, pp. 373-462.

WAYMENT (Hilary), Les vitraux de King's Collège, dans, Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, XX, 1958, pp. 83-101.

WILS (J.), Matricule de l'Université de Louvain, (Commission royale d'histoire) II, 1453-1485, Bruxelles, 1946-1954.

X, Illustrated Guide to the Windows of King' s College Chapel, Cambridge, 1965.

X, Catalogue de la Collection des vitraux peints de la succession de Jean-Baptiste Capronnier à Bruxelles, vente publique le samedi. 18 juin. 1§22 et le lundi suivant s'il y a lieu à 10 h. du matin en la salle Sainte Gudule, 9 rue du Gentilhomme par le ministère des notaires Dedoncker et Milcamps, Bruxelles, 1892.

- Catalogues d'exposition

Hieronymus Bosch, s'Hertogenbosch, 1967.

Le siècle de Brueghel, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1963.

Fresques de Florence, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1969.

Gossaert dit Mabuse, Rotterdam-Bruges, 1965.

Lambert Lombard et son temps, Liège, 1966.

Les Primitifs flamands anonymes, Bruges, 1969.

CHAPITRE I DESCRIPTION

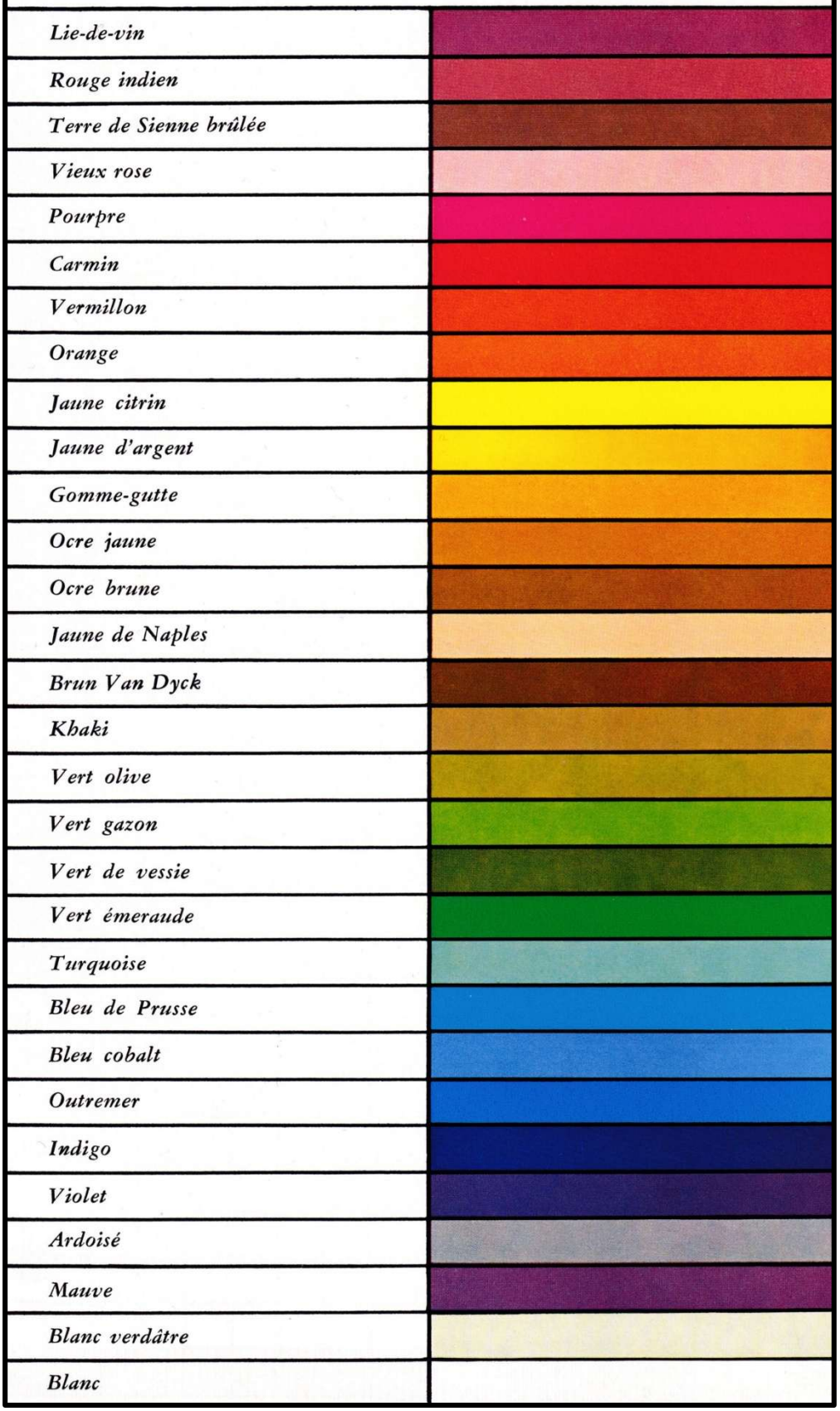
La tour-chapelle, dernier vestige de l'ancien château d'Enghien, a été ornée au début du XIXe siècle de trois verrières provenant de l'église de Dion-le-Val (numérotées de I à III) et d'une quatrième formée d'un assemblage de médaillons (n° IV).

Afin de pouvoir étudier les divers problèmes que posent ces vitraux, une description générale s'impose. Pour chaque vitrail, une description matérielle renseigne les dimensions, la division générale de la fenêtre et indique brièvement la composition de la figuration. Elle permet de s'attacher ensuite à l'observation plus particulière des décors (architecture et paysage) et des personnages[9]. Cette description plus détaillée des personnages, nous avons ajouté l'indication des couleurs qui sont utilisées dans l'élaboration de ces vitraux[10].

[9] Les noms sont simplement mentionnés ; la justification de l'identification des personnages sera donnée dans le chapitre III.

[10] La présentation des couleurs suit l'ordre de l'index chromatique de H. HELBIG, Les vitraux médiévaux conservés en Belgique 1200-1500 Corpus Vitrearum Medii Aevi, I, Bruxelles, 1961, pl. XIII.

INDEX CHROMATIQUE



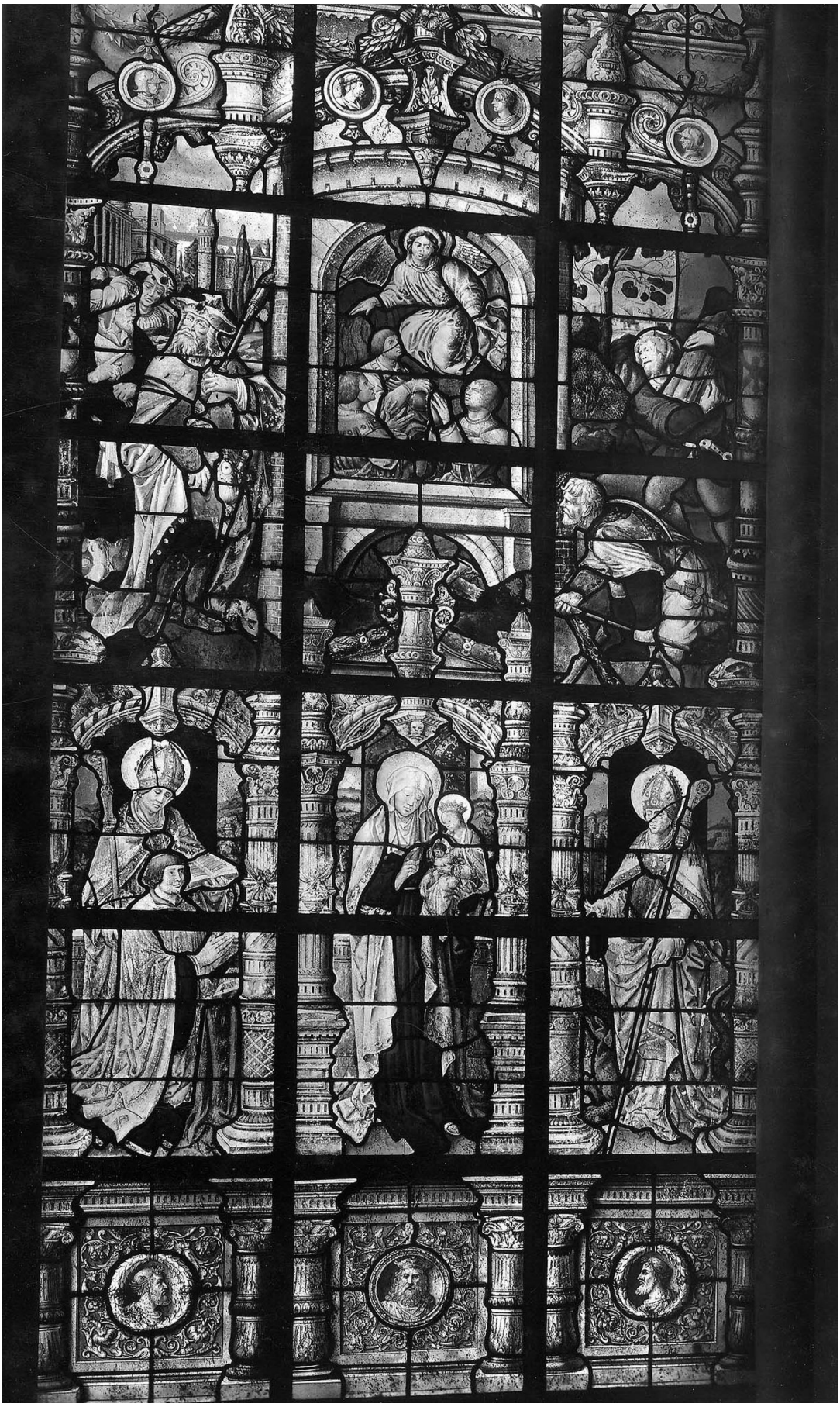


Figure 1. Les trois juifs dans la fournaise.

VITRAIL N° I

LES TROIS JUIFS DANS LA FOURNAISE (fig. 1)

a) Description générale

Ce vitrail occupe la fenêtre gauche du mur derrière l'autel.

Il mesure 5,85 m. de hauteur et 1,84 m. de largeur.

L'armature générale divise la surface totale de la fenêtre en 43 compartiments ou lumières dont 19 sont historiées ; 2 meneaux scindent verticalement le vitrail en 3 lancettes, et 6 barlotières délimitent 15 panneaux carrés et 3 panneaux rectangulaires.

Ce vitrail totalise 558 calibres de verre, à l'exclusion des parties de verre blanc losangé.

Le tympan, au remplage flamboyant, est fermé par de petits calibres de verre blanc enserrés dans une résille de plomb formant des losanges réguliers. Seul le quadrilobe central, représentant la Crucifixion, décore le haut du vitrail et, dessous, deux calibres blancs portent les initiales A et L (Arenberg et Lobkowitz).

Les scènes historiées occupent la partie principale du vitrail ; elles sont présentées en deux registres délimités par un double arc de triomphe reposant sur un socle. Au registre supérieur : Nabuchodonosor et ses conseillers assistent à. l'arrivée de l'ange qui sauve les trois juifs de la fournaise pendant que deux serviteurs entretiennent le feu.

La scène inférieure comporte, à gauche, un donateur agenouillé et présenté par un évêque, au centre, "la lignée de Sainte Anne", et à droite, un évêque écrasant un dragon.

b) Description des divers éléments

1. Décors, architecture et paysage.

Les scènes sont présentées dans un encadrement constitué d'éléments architecturaux de style Renaissance.

Dans la partie supérieure, un arc trilobé surmonte la scène. Cinq colonnettes ornementales rythment une sorte d'entablement décoré par des guirlandes enrubannées, des médaillons à figures et des volutes en S. Cet arc repose sur deux

colonnes semblables. Les chapiteaux sont composites, garnis de feuilles d'acanthe, de coquilles et de têtes d'oiseaux. Les fûts sont successivement bagués, lisses, enrubannés, bagués, lisses, bagués et torsadés. Ces colonnes reposent sur des bases décorées de têtes de béliers.

Les personnages de la scène inférieure sont présentés sous trois arcades, chacune d'elle étant constituée d'un arc soutenu par deux colonnes. Ces arcs, en plein cintre, sont ourlés d'une torsade et les intrados sont garnis de petits feuillages découpés faisant songer aux crochets gothiques. Les écoinçons portent un décor de feuilles de choux, caractéristiques au décor architectural brabançon. Les colonnes des lancettes latérales sont identiques les chapiteaux sont composés d'un masque grotesque, de feuilles d'acanthe et de volutes ; les fûts ont un décor successivement cannelé, torsadé, quadrillé et entrecoupé de rubans et de bagues ornées de glyphes ou de coquilles ; ils reposent sur une base moulurée. Les colonnes de la lancette centrale se différencient dans la succession des éléments décoratifs et leurs chapiteaux, plus simples, sont composés de coquilles et de volutes.

Le socle[11] est formé de trois panneaux décoratifs semblables : sur chacun, un médaillon à figure d'homme barbu se détache sur un fond de guirlandes et grotesques et est encadré latéralement par deux colonnes à balustres.

Le paysage se réduit à quelques coins de ciel bleu, pour le registre inférieur, car des damas sont tendus derrière les personnages.

Dans la partie supérieure, la perspective est plus étendue. A gauche, des bâtiments, dessinés en grisaille sur verre bleu, se découpent dans le ciel (complètement restauré). A droite, un arbre se détache au second plan et permet l'évasion vers un lointain paysage montagneux décoré de châteaux.

2. Personnages et couleurs

La scène supérieure peut se diviser en trois parties

- à gauche : Nabuchodonosor, portant la barbe et les cheveux longs, est coiffé d'un chapeau dont les bords sont retenus par un bijou. Il est drapé dans un ample manteau, aux épaules couvertes d'hermine, et bordé de pierres précieuses. L'épée au flanc et le sceptre en main, il regarde ses conseillers. Le personnage de gauche, coiffé d'un turban, montre l'ange du doigt. Le troisième porte un chapeau orné d'un médaillon.

Couleurs :

[11] Voir restauration, ch. II, p. 75.

rouge carmin	la tunique de l'homme au turban, le bord inférieur du manteau du roi
vert émeraude	l'herbe du sol
bleu cobalt clair	le ciel, les bas de Nabuchodonosor
mauve	la manche et le bas du vêtement dépassant du manteau du roi
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- au centre : Un arc de briques, en plein cintre, symbolise le four où brûlent les trois juifs martyrs. Les ailes déployées, l'ange sauveur étend les bras pour protéger les jeunes gens.

Couleurs :

rouge carmin	les flammes entourant les martyrs
vert émeraude	le sol
bleu cobalt clair	les ailes de l'ange
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- à droite : Deux hommes travaillent : l'un porte des bûches sur l'épaule et s'approche de l'autre qui, accroupi, recharge le feu.

Couleurs :

rouge carmin	les bottes du serviteur accroupi
vert émeraude et vert gazon	le sol
bleu cobalt clair	le ciel, le pantalon du serviteur debout
violet	les manches du serviteur accroupi
mauve	mauve
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

La scène intérieure se compose de trois parties et présente des personnages sur un fond de damas

- à gauche : Un saint évêque nimbé, est coiffé d'une large chape rehaussée de pierres précieuses et porte l'étole autour du cou. Il tient une crosse de la main droite et un livre de la main gauche.

Le donateur, le chanoine Sidrach de Lalaing[12] est agenouillé sur un prie-Dieu, mains jointes au-dessus d'un livre ; il porte une ample aube claire.

Couleurs :

rouge carmin	le damas, la manche et le bas de la robe du donateur
turquoise clair	le prie-Dieu
bleu cobalt clair	le ciel
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- au centre : La lignée de Sainte Anne.

Sainte Anne est auréolée et porte un voile ; elle est vêtue d'un long manteau aux bordures garnies de pierreries. La Vierge, également auréolée, est couronnée. Dans les bras de sa mère, l'Enfant Jésus tend le bras vers le fruit que lui offre l'aïeule.

Couleurs :

rouge carmin	la robe de Sainte Anne
bleu cobalt clair	le ciel
mauve	le damas
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- A droite : Un saint évêque, nimbé et vêtu des habits ecclésiastiques, tient une crosse dans la main gauche et une clef dans la droite ; il écrase un dragon.

Couleurs :

lie de vin	le damas
bleu cobalt clair	le ciel, le dragon
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

[12] Voir identification p. 80.

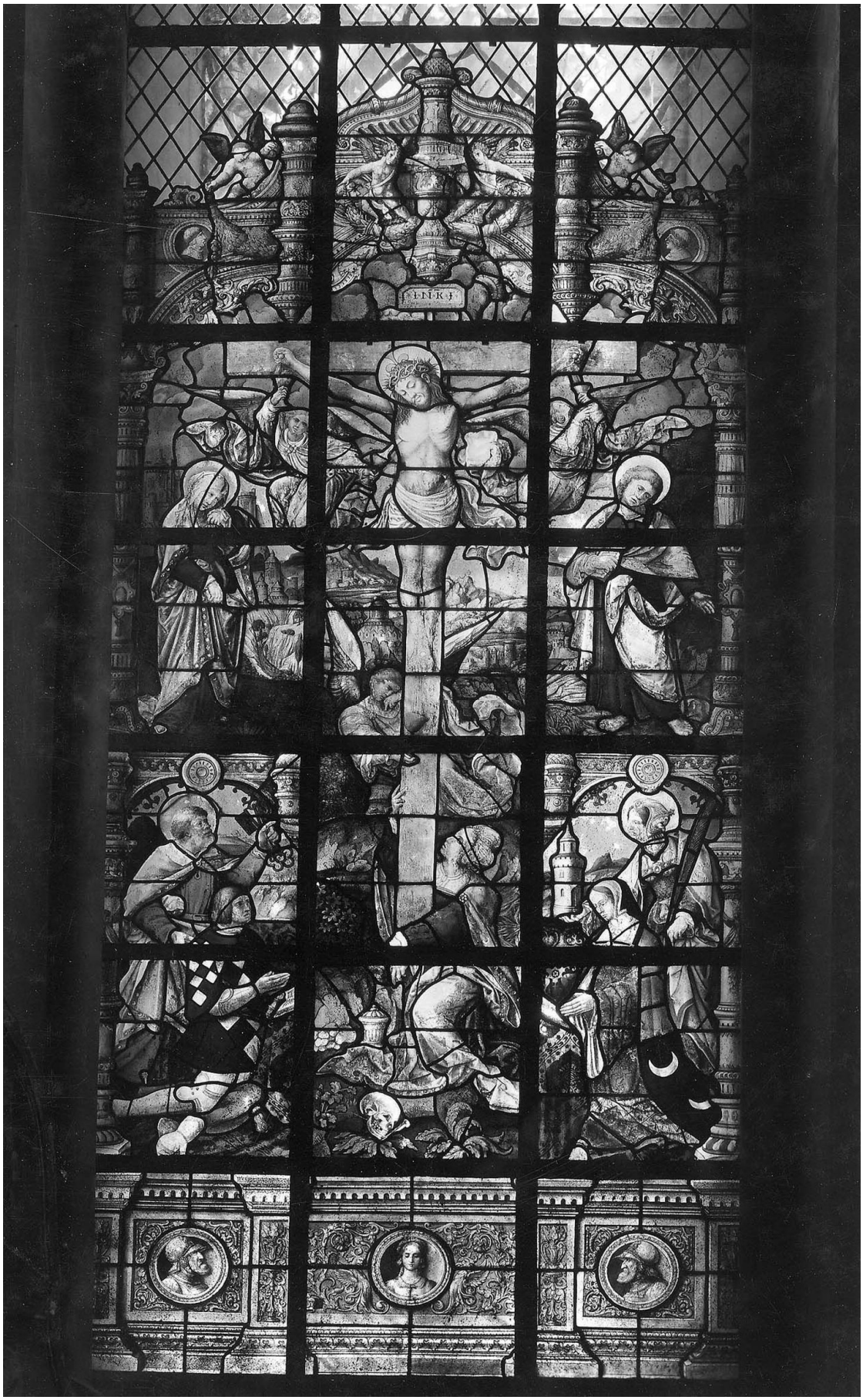


Figure 2. La Crucifixion.

LA CRUCIFIXION (fig. 2)

a) Description générale

Ce vitrail est situé dans la fenêtre droite du mur derrière l'autel.

Il mesure 5,85 m. de hauteur et 1,87 m. de largeur.

Comme pour le vitrail n° I, une armature divise la surface générale de la fenêtre en 45 compartiments dont 19 sont historiés. Il comporte 2 meneaux et 6 barlotières.

Il contient 578 calibres sans compter les verres blancs losangés.

Le remplage flamboyant du tympan, fermé de verre blanc en losanges réguliers, comprend un quadrilobe où est figuré saint François et sous lequel se retrouvent les deux calibres blancs ornés des initiales A et L (Arenberg et Lobkowitz).

Des éléments architecturaux encadrent la partie historiée : La lancette centrale représente une scène unique : le Christ en croix, les anges recueillant le saint Sang, et Marie-Madeleine. Les lancettes latérales sont divisées en deux registres et présentent dans la partie supérieure, liés à la scène principale : à gauche, la Vierge ; à droite, saint Jean tandis que les donateurs et leurs saints patrons occupent la zone inférieure.

b) Description des divers éléments

1. Décors, architecture et paysage.

L'arc trilobé qui surmonte la scène est très peu restauré et a conservé intactes les formes de la Renaissance.

Agrippés aux colonnettes décoratives qui divisent l'entablement, quatre angelots tiennent des guirlandes enrubannées.

Les quatre écoinçons sont occupés par des tondis contenant chacun un profil d'homme casqué ou couronné de lauriers. Les intrados sont ornés de dauphins adossés et feuillus. Cette superstructure est soutenue par des colonnes superposées.

Les chapiteaux supérieurs sont feuillus tandis que los inférieurs sont garnis de visages barbus ; les fûts sont cannelés, lisses ou bagués, et des cartouches y sont accrochés, retenus pur des rubans. Oves, glyphes, festons et feuillages se découvrent dans presque tous les éléments do cette architecture. Les bases des colonnes supérieures sont formées de chapiteaux à volutes retournés et ceux des colonnes inférieures sont circulaires et godronnés.

Deux petits arcs surbaissés, décorés de feuillages et médaillons, séparent les donat8urs du registre supérieur.

Sur le socle[13] deux profils d'homme barbus, casqués et un visage féminin forment les sujets des médaillons qui se détachent sur trois panneaux à grotesques encadrés latéralement de pilastres reprenant ce décor.

Le paysage est plus élaboré dans ce vitrail. La lancette centrale ne forme qu'un seul sujet incluant les parties supérieures des lancettes latérales. Au pied de la croix, le sol vert est parsemé de plantes et des rochers font accéder au plan suivant. Derrière le Christ, la Vierge et saint Jean, arbres, chemin et rochers conduisent à la ville de Jérusalem dont les tours, les coupoles et les portes se découpent sur les montagnes et le ciel. Juste au-dessus de la croix, le ciel s'assombrit de nuages qui cachent le soleil et la lune. Les paysages inférieurs des lancettes latérales sont sobres ; silhouettes d'arbres et vallonnements conduisent vers un ciel clair et lointain.

2. Personnages et couleurs

- Au centre : Toute la lancette centrale. La croix en forme de T, surmontée du cartouche I.N.R.I., s'élance sur toute la hauteur du vitrail. Couronné d'épines et cloué sur la croix, Jésus agonise. Son périzonium flotte au vent comme les robes des trois anges, qui, en volant, recueillent dans des calices d'or le sang jaillissant des blessures du Sauveur.

Sainte Marie-Madeleine, ayant déposé son vase à parfum, s'agenouille, entoure la croix de ses bras et lève les yeux vers le Christ. Un ample manteau garni de pierres précieuses recouvre sa robe et s'étale sur le sol.

Couleurs :

rouge carmin	la robe de Marie-Madeleine
vert olive clair[14]	paysage lointain
vert gazon	herbes (calibres originaux)

[13] Restauration, voir chapitre II, p. 76.

[14] Le vert olive est obtenu par du jaune d'argent peint sur du verre bleu cobalt clair.

vert émeraude foncé	le crâne au pied de la croix (restauration)
vert émeraude clair	herbes (restauration, 4 calibres)
bleu cobalt clair	le ciel

- Registre supérieur

- A gauche : Debout, la mère du Sauveur assiste au calvaire. Elle porte un voile blanc et retient de sa main droite son large manteau. Elle penche le visage et lève la main gauche pour essuyer ses larmes.

Couleurs :

vert olive	parties du sol
vert gazon	parties du sol
vert émeraude clair	parties du sol (restauration)
bleu de prusse	la robe
bleu cobalt clair	le ciel
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- A droite : Saint Jean se tient debout, pieds nus, à côté du Christ. Le visage penché et le bras écarté expriment la douleur. Il tient un livre dans sa main droite

Couleurs :

rouge carmin	la robe
vert gazon	parties du sol
vert émeraude clair	parties du sol (restauration)
bleu cobalt foncé	parties du sol
bleu cobalt clair	le ciel
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- Registre inférieur

- A gauche : Saint Pierre debout brandit les clefs dans sa main gauche et retient son manteau du bras droit, tout en présentant le donateur Ponthus de Lalaing agenouillé sur

un coussin devant un prie-Dieu couvert d'une étoffe damassée. Sur son armure il porte une cotte d'arme armoyée[15]. Les gantelets sont déposés à ses côtés.

Couleurs :

vieux rose	la robe de saint Pierre
rouge carmin	la cotte d'arme du donateur
vert olive	les parties vertes du paysage
bleu de prusse	le coussin
bleu cobalt clair	le ciel et le paysage lointain
mauve	l'étoffe du prie-Dieu
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- A droite : Sainte Barbe portant d'une main la palme et de l'autre la tour, présente la donatrice. Elle porte une coiffe travaillée et est vêtue d'une robe de damas et d'un manteau ample. La donatrice, Catherine de Wassenaer, est agenouillée en face de son époux, sur un prie-Dieu identique. Son béguin est bordé de perles. Le décolleté carré de la robe en tissu broché est paré d'un collier d'or et de perles. Le manteau armoyé est maintenu par deux agrafes de perles reliées par un cordon.

Couleurs :

rouge carmin	le bas du manteau de la donatrice
vert olive	le paysage
bleu de prusse	le coussin, deux bandes du manteau de la donatrice
bleu cobalt clair	le ciel
mauve	le prie-Dieu
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

[15] Voir description héraldique complète ch. III.



Figure 3. Le Trône de la Vierge.

LE TRÔNE DE LA VIERGE (fig. 3)

a) Description générale

Ce vitrail orne actuellement la fenêtre du mur droit de la chapelle. Il mesure 4,69 m. de hauteur et 1,84 m, de largeur. L'armature complète divise la surface de la fenêtre en 27 compartiments dont 15 sont historiés.

Il est divisé verticalement par 2 meneaux et lancettes et par 5 barlotières horizontales en 12 panneaux carrés et rectangulaires.

L'ensemble est formé de 37 calibres, sans compter le tympan de verre blanc losangé et le socle constitué de médaillons[16].

Le tympan, au remplage flamboyant, est complètement fermé par des petits calibres losangés blancs.

La présentation générale ne respecte pas complètement la division en registres

A la partie supérieure, la Vierge tenant l'Enfant Jésus est assise sur un trône, elle est entourée d'éléments architecturaux et de paysages.

Dans la partie inférieure, les donateurs sont présentés par leur saint patron.

b) Description des divers éléments

1. Décors, architecture et paysage.

L'arcade supérieure couronnant la scène est complètement inventée et refaite par le restaurateur qui emploie un vocabulaire de décor renaissant comprenant des colonnes à balustres cannelées ou baguées, des médaillons, des guirlandes, des volutes, des feuilles d'acanthe et des rubans, mais il les peint avec une lourdeur peu appréciable.

[16] Voir restauration ch. II, p. 77.

Une trentaine de calibres seulement sont anciens[17] : trois d'entre eux sont situés dans les colonnes superposées qui encadrent la scène ; deux portent une inscription sur un cartouche : celui de gauche, ANO, celui de droite 1525. La composition architecturale centrale est mieux conservée. Le trône de la Vierge, entouré de pilastres et de panneaux à grotesques, repose sur le sol carrelé. Ce niveau est bordé d'une petite balustrade faite de vases, de feuillages et de dauphins affrontés, et repose sur un socle dont les parois forment une avancée triangulaire créant ainsi une sorte d'avant-scène. Des colonnettes décoratives rythment ce socle et sur les panneaux intermédiaires, des niches à coquilles et des guirlandes sont peintes en trompe-l'œil.

Deux petits paysages se distinguent à travers les baies formées par l'architecture : à gauche, l'embouchure d'une rivière dans un relief assez montagneux ; à droite le haut d'une colline surmontée d'un château imaginaire. Ils sont probablement le fruit de la restauration.

Le socle ajouté au XIX siècle est composé de douze médaillons entourés de décors jaunes et bleus. Ces médaillons seront décrits et étudiés dans un chapitre distinct[18] où chaque pièce est traitée individuellement.

2) Personnages et couleurs.

Le niveau supérieur

La scène du trône de la Vierge compte 4 calibres anciens, les décors, architecture et paysage en contiennent 10. La Vierge couronnée tenant l'Enfant sur les genoux est assise devant un damas. L'Enfant Jésus se détourne et fait un geste du bras.

Couleurs :

rouge carmin	le damas
orangé	les cheveux
bleu cobalt	la robe de la Vierge
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

Le niveau inférieur de la scène comporte quatre personnages :

[17] Idem.
[18] Voir ch. V, p. 164.

- A gauche : Saint François, tonsuré et nimbé, est vêtu d'une robe de bure ; il porte les stigmates aux mains et aux pieds. Il présente un donateur en armure agenouillé devant un prie-Dieu. Sa cotte d'arme est armoyée, son heaume et ses gantelets sont déposés à ses côtés.

Couleurs :

rouge carmin	des losanges de la cotte d'arme
vert olive	les bords de la robe de bure
bleu de prusse	la robe de saint François
mauve	le coussin
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- Au centre : Sur le carrelage, au pied des deux prie-Dieu, sont couchés deux chiens. Un lévrier près du donateur ; un chien plus petit, de race indéfinissable près de la donatrice.

Couleurs :

bleu de prusse vif	les tissus recouvrant les prie-Dieu
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

- A droite : Saint Catherine avec un livre, un glaive et la roue du supplice, porte une coiffe en forme de couronne qui se détache admirablement sur son auréole blanche. Sa robe d'hermine est couverte d'un manteau retenu par deux broches et un cordonnet noué. Elle présente la donatrice agenouillée vêtue d'une robe aux manches bordées de fourrure et d'un manteau armoyé. Le béguin et le collier sont sertis de pierres et de perles.

Couleurs :

vieux rose	le manteau de sainte Catherine
rouge carmin	les losanges du manteau de la donatrice, le coussin
bleu de prusse	le prie-Dieu
violet	la robe de la donatrice
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition



Figure 4. Vitrail d'Arenberg.

LE VITRAIL D'ARENBERG (fig. 5)

a) Description générale

Ce vitrail est situé dans la fenêtre de la paroi gauche de la chapelle. Il mesure 4,64 m. de hauteur et 1,83 m. de largeur.

L'armature générale divise le vitrail en 27 compartiments dont 15 historiés sont délimités par 2 meneaux et 5 barlotières.

Le tympan a un remplage flamboyant similaire au vitrail n° III.

Ce vitrail est la composition de Jean-Baptiste Capronnier en 1839. Il est formé de 40 médaillons peints entourant l'image de saint Gilles et les armoiries d'Arenberg et de Lobkowitz.

b) Description des divers éléments

1. Décors, architecture et paysage.

Le restaurateur a imité la présentation des verrières de Dion-le-Val pour présenter la collection de médaillons.

Un double arc triomphal encadre l'ensemble.

L'entablement supérieur, garni de guirlandes, est surmonté d'une sorte de coquille. Les intrados des arcs sont ornés de feuillages. Le tout est soutenu par des colonnes dont la décoration est une copie fidèle des colonnes inférieures du vitrail n° I. Elles reposent sur des pilastres à grotesques.

2. Personnages et couleurs

- Au centre : la scène principale représente, devant un damas saint Gilles, coiffé de la mitre, tenant une crosse de la main gauche et une flèche dans la main droite, accompagné d'une biche. Un autre panneau est occupé par les armes des deux familles.

Couleurs :

rouge carmin	le damas, des parties d'armoiries
bleu cobalt foncé	des parties d'armoiries
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

Le reste du vitrail est occupé par 40 médaillons cerclés de calibres aux couleurs vives, décorés de rinceaux, de rubans, de fleurs ou de grotesques. Ces médaillons sont étudiés individuellement au chapitre V.

Couleurs :

rouge carmin	panneaux décoratifs
bleu cobalt foncé	panneaux décoratifs
verre blanc peint de grisaille et de jaune d'argent	le reste de la composition

CHAPITRE II HISTOIRE

Le seul élément historique connu des auteurs pour les vitraux d'Enghien est qu'ils furent achetés en 1837 à Dion-le-Val[19]. Dans ce chapitre, je me suis d'abord efforcée de retracer l'histoire des vitraux avant leur transfert à Enghien. Pour ce faire, j'ai étudié le cadre ancien de conservation à Dion ; l'histoire du village, de son château, de ses seigneurs et des deux églises successives.

J'ai ensuite brièvement étudié l'histoire du château d'Enghien avant l'achat des vitraux. J'ai enfin retracé l'histoire des œuvres depuis leur placement dans la chapelle du château en 1837 jusqu'à nos jours en prenant comme divisions les événements qui ont jalonné leur histoire récente.

A. Dion-le-Val : de 1525 à 1837.

La localité :

Dion-le-Val commune de la province de Brabant, sise à 4,5 km de Wavre et de l'arrondissement de Nivelles. Autrefois, elle était située dans le Duché de Brabant[20]. Avant 1559, la paroisse dépendait du diocèse de Liège. Lors de la nouvelle division ecclésiastique des Pays-Bas en quatorze évêchés en 1559, Dion fut rattachée à l'évêché de Namur (archevêché de Cambrai). Depuis le Concordat de 1801, la paroisse dépend de l'archevêché de Maline[21].

En 1695, les registres et les meubles les plus précieux de la cure, transportés à Bruxelles, sont détruits dans le bombardement de cette ville[22].

[19] Voir Introduction p. 2.
[20] J. M. HAVARD, Dictionnaire géographique, topographique, historique des communes, sections des communes et hameaux de Belgique, Bruxelles, 1844, p. 87.
[21] Henri PIRENNE, Histoire de Belgique, t. VI, Bruxelles, 1926, p. 135 et 136 ; Jules TARLIER & Alphonse WAUTERS, La Belgique ancienne et moderne. Géographie et histoire des communes belges. Province de Brabant : Canton de Wavre, Bruxelles, 1864, pp. 183-185.
[22] J. TARLIER & A. WAUTERS, op. cit., p. 183.

Les seigneurs :

Les seigneurs Dion-le-Val est le berceau d'une famille noble qui porte le nom de Dion et dont les armoiries sont : "D'argent à l'aigle éployée de sable, becquée et membrée de gueules, chargée sur son estomac d'un écusson de Brabant qui est de sable au lion d'or, armé et lampassé de gueules, le dit écusson bordé d1une engrêlure d'or"[23].

Ces armoiries ne figurent dans aucun des trois vitraux étudiés. Il a cependant semblé intéressant d'étudier la généalogie des de Dion qui habitaient le château de Dion-le-Val, situé à côté de l'ancienne église[24]. Cette étude va orienter la suite des recherches : en effet, on peut lire dans l'arbre généalogique que Philippe de Dion épouse en 1480, Blanche de Lalaing ; or le donateur du vitrail de la crucifixion porte les armes des Lalaing. L'identification exacte des donateurs se fera à l'aide de l'iconographie dans le chapitre suivant[25].

Note : un arbre généalogique de la famille Lalaing est disponible sur la même page Web que le présent mémoire. Il n'a pas pu être inclus dans le présent document pour des raisons techniques.

[23] J. B. RIETSTAP, Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason, Gouda, 1887, t. I, p. 542. Et H. V. ROLLAND, Planches de l'armorial général, t. III, La Haye, 1938, pl. CCVI.

[24] Notre travail a été mené d'après les ouvrages suivants :
J. TARLIER & A. WAUTERS, op. cit., p. 184.
DE CANTILLON, Délices du Brabant et de ses campagnes ou descriptions des villes, bourgs et principales terres seigneuriales de ce duché, accompagnée des événements (sic) les plus remarquables jusqu'au temps présent, t. II, Amsterdam chez Weaulme, MDCCLVII, p. 155.
F. V. GOETHALS, Miroir des notabilité nobiliaires de Belgique, des Pays-Bas et du Nord de la France, t. II, Bruxelles, 1862, p. 501, 708-711.
Ainsi qu'avec le manuscrit de Jean SPILLEMAECKERS, Esquisse monographique de Dion-le-Val, 1900, cahier 2, pp. 24-25.

[25] Voir p. 99.

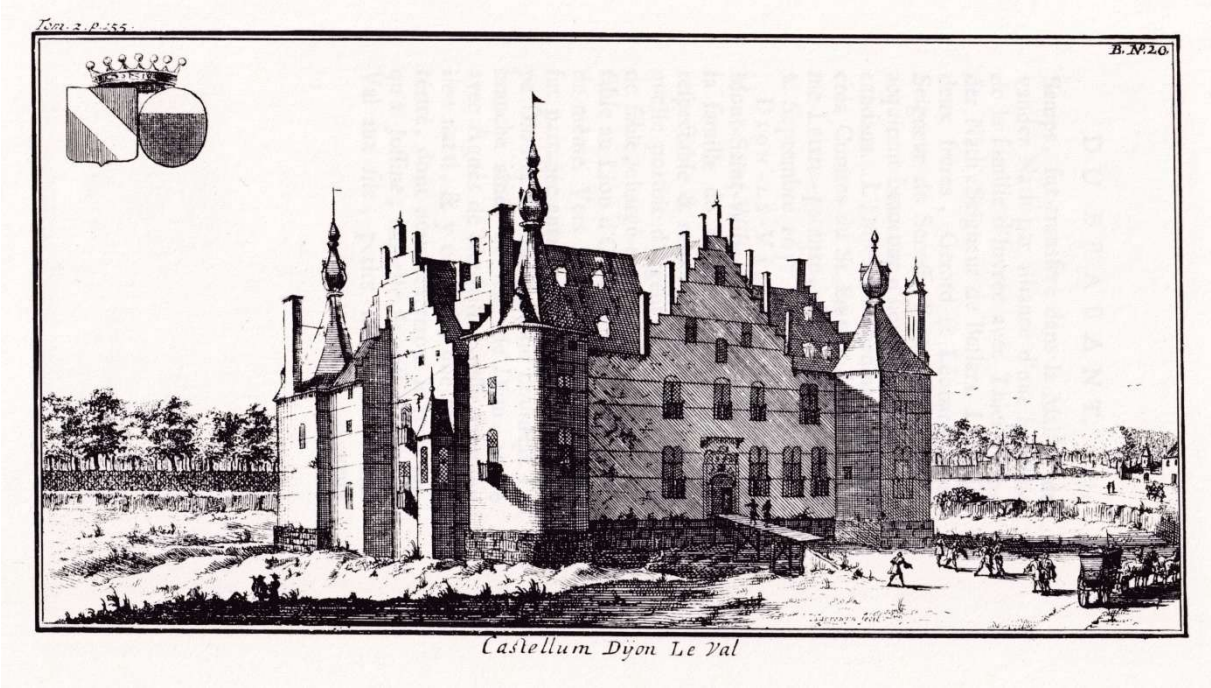


Figure 5. Château de Dion-le-Val. Harrewijn 1696.

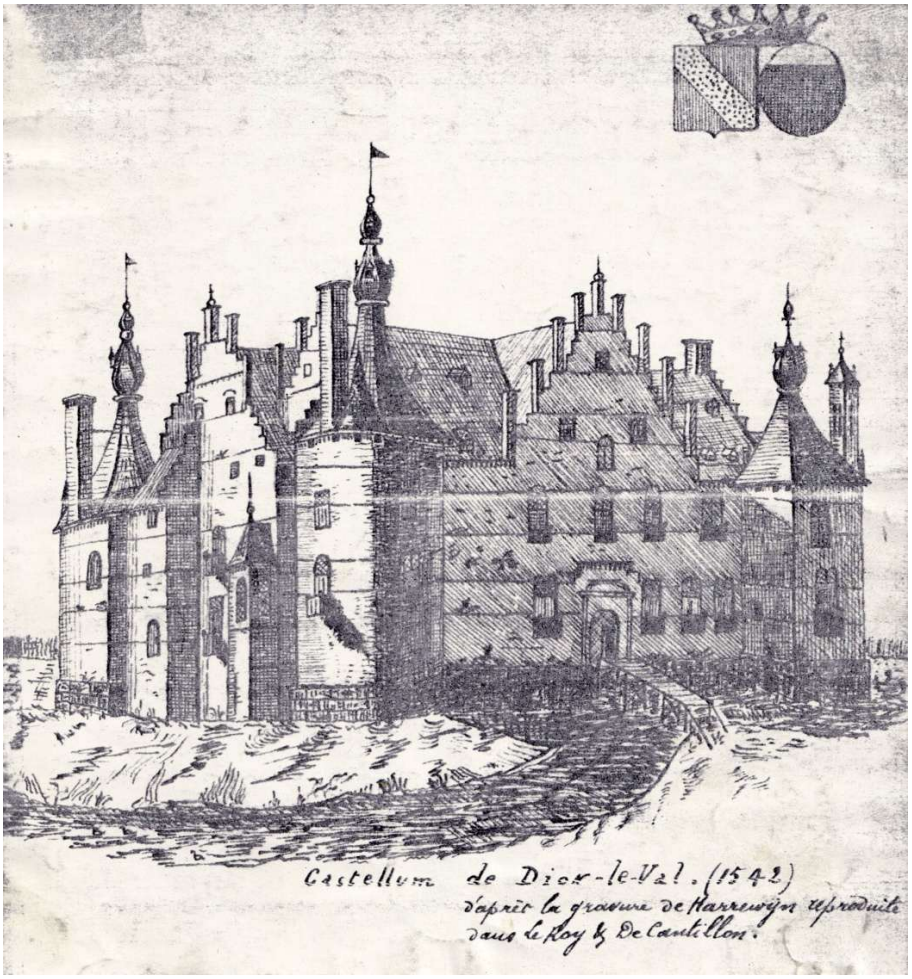


Figure 6. Château de Dion-le-Val. Jean Spillemaeckers 1900.



Figure 7. Château de Dion-le-Val. État en 1970.

Le château :

Dès 1440, on parle d'un château à Dion-le-val[26], il fut entièrement reconstruit en 1542 par des membres de la famille Dion. "Le château a toujours été réputé et il est encore pour un des plus beaux du pays" écrit De Cantillon en 1757[27].

Une gravure d'Harrewijn (1696) permet de retrouver l'état primitif de ce château, qui a été "modernisé" au début du XIXe siècle[28]. Il a subi notamment l'amputation de deux tours et de tous ses pignons à gradins (fig. 5 à 7).

L'entrée du château est surmontée d'une sculpture ancienne en pierre bleue. Deux lions présentent les armes de Dion d'une part, celles des Lalaing ou des D'Allennes d'autre part. En effet, les armoiries des Lalaing sont : "De gueules à dix losanges d'argent posés 3, 3, 3, et 1", et celles des D'Allennes sont : "D'or à dix losanges de gueules posés 3, 3, 3 et 1[29]. En sculpture sur pierre, la confusion est totale entre ces armoiries ; il en est de même pour les pierres tombales, mais sur ces dernières il y a des inscriptions. Qui a fait construire ce château ? Philippe de Dion et son épouse Blanche de Lalaing, ou leur fils et son épouse : Adrien de Dion et Adrienne d'Alennes ? Si 1542 est la date d'achèvement du château, il est possible d'opter pour la première hypothèse ; si c'est la date du début de la construction, il faut choisir la deuxième[30].

Tarlier & Wauters[31] écrivent : "Près de la grille qui sert d'entrée à la ferme du château on remarque une pierre grossièrement sculptée en forme de fronton on y voit représenté le Christ en croix, avec deux personnages agenouillés à droite et à gauche et séparés de la croix par deux grands anneaux circulaires. "

[26] Jules TARLIER & Alphonse WAUTERS, op. cit., p. 184.
[27] DE CANTILLON, op. cit., p. 155.
[28] Paul & Madeleine DUBUISSON, Le canton de Wavre au fil de l'histoire, Chaumont-Gistoux, 1969, pp. 75-76.
[29] J. B. RIETSTAP, op. cit., t. II, p. 9 & t. I, p. 32.
[30] Ce splendide château habité actuellement par Madame Orban de Xivry, à propos duquel aucune étude approfondie n'a été faite, est soumis aux intempéries, laissé sans restauration, et pratiquement sans soin.
[31] Jules TARLIER & Alphonse WAUTERS, op. cit., p. 185.



Figure 8. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Crucifixion.

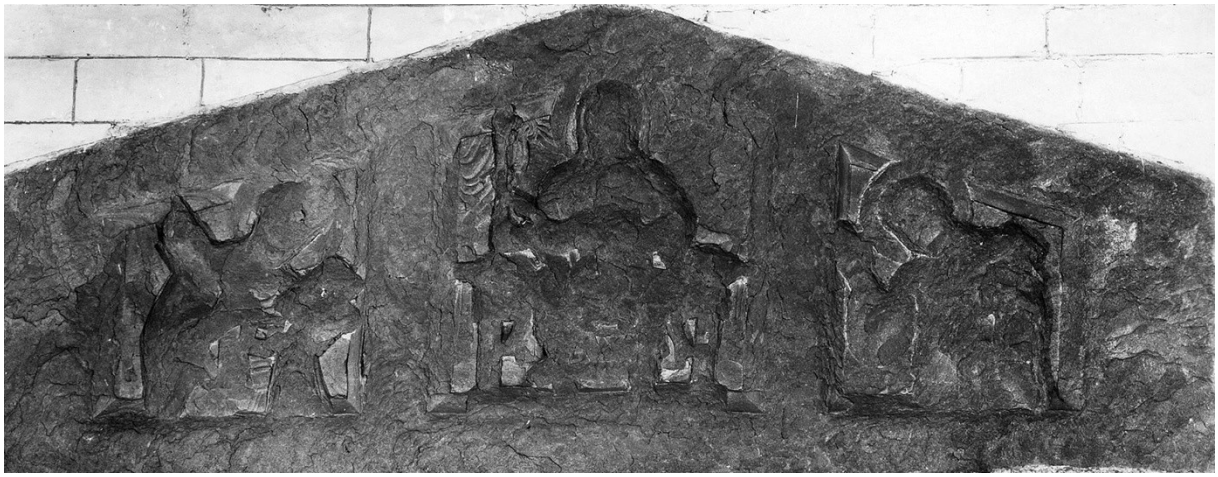


Figure 9. Tongres, basilique de la Nativité de Notre-Dame. Vierge et Enfant.

Cette pierre (fig. 8) se trouve aujourd'hui dans le porche de l'église actuelle. Elle a pu être comparée au linteau roman de l'église de Tongres (fig. 9) ; la pierre sculptée de Dion pourrait aussi dater du XIe siècle, peut-être provient-elle de l'église romane détruite ?

L’église ancienne et ses vitraux :

L'église ancienne se trouvait dans l'actuel jardin du presbytère. La nef était éclairée par deux fenêtres en plein cintre de chaque côté. La nef était séparée des bas-côtés par trois colonnes de part et d'autre. Le chœur en style gothique était orné de trois vitraux et décoré de belles boiseries. Il y avait trois autels, le maître-autel sous l’invocation de saint Martin, celui du collatéral droit dédié à saint Nicolas, celui du collatéral gauche à sainte Anne. C'est dans cet emplacement, aussi nommé chapelle saint Adrien ou chapelle Monsieur, que sont enterrés les seigneurs du lieu. Cette chapelle était séparée du chœur et de la nef par des grilles armoriées datées de 1616. D'après le manuscrit de Spillemaeckers, qui reprend les manuscrits des curés Wilmart (1722-1741) et Trémouroux (1765-1793)[32], le seigneur possédait la clef de la porte de la chapelle Monsieur et c’est par là qu'il entrait dans l'église. Les anciens seigneurs et dames de Dion-le-Val étaient représentés avec leurs armes, à toutes les verrières de l'église. Sur le vitrail du côté de l'épître on pouvait lire : 1414[33].

Les trois grandes verrières étaient protégées par des treillis. A gauche du grand autel se trouvait une tourelle eucharistique en pierre sculptée, actuellement fixée à la paroi extérieure de la nouvelle église. Le cimetière était contigu au château ; et d'après Trémouroux, l'église devait n'avoir constitué qu'un seul bien avec ce château, ce qui semble en faveur d'une fondation contemporaine de ce dernier.

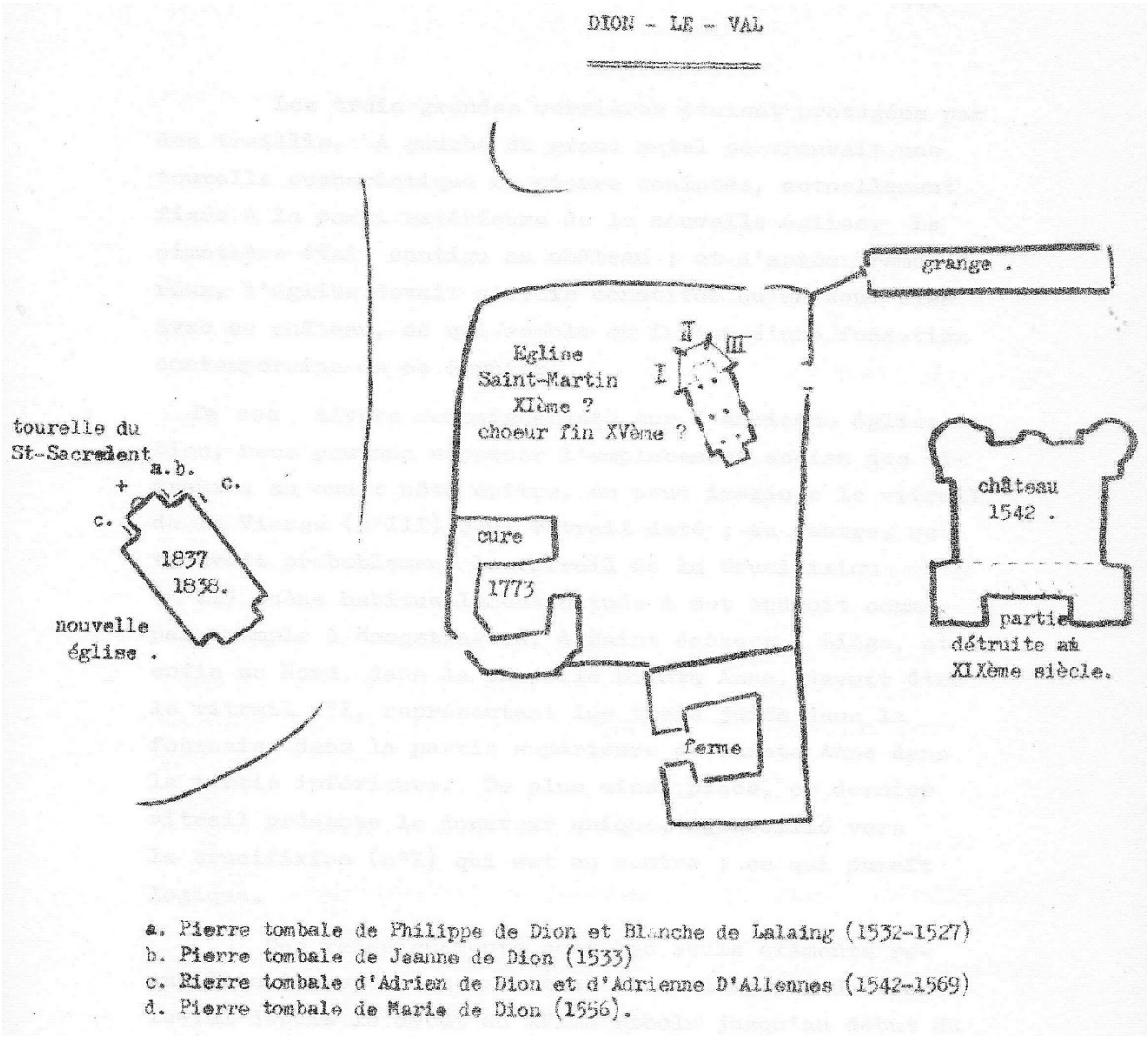
De ces divers renseignements sur l'ancienne église de Dion, nous pouvons supposer l'emplacement ancien des vitraux ; au sud : côté épitre, on peut imaginer le vitrail de la Vierge (n° III) seul vitrail daté ; au centre, se trouvait probablement le vitrail de la Crucifixion (n° II) scène habituellement située à cet endroit comme par exemple à Hoogstraeten, à Saint Jacques à Liège, etc., enfin au nord, dans la chapelle sainte Anne, devait être le vitrail n° I, représentant les trois juifs dans la fournaise dans la partie supérieure et Sainte Anne dans la partie inférieure. De plus ainsi placé, ce dernier vitrail présente le donateur unique, agenouillé vers la Crucifixion (n° II) qui est au centre ; ce qui parait logique.

Ces renseignements sont les seuls éléments recueillis à propos des verrières et de l'église de Dion-le-Val depuis le début du XVIe siècle jusqu'au début du XIXe siècle. A partir de 1833, les renseignements à leurs propos vont régulièrement se suivre jusqu'à nos jours.

---

[32] ADV, manuscrit de Jean SPILLEMAECKERS, Esquisse monographique de Dion-le-Val, cahier n° 1, p. 110, et cahier n° 2, p. 7bis et 12.

[33] Erreur de lecture, le 5 s'écrivait ϟ au XVIe siècle ; il faut donc comprendre 1515, et actuellement on lit sur ce vitrail : 1525 (voir datation p. 156-157).



A une séance du conseil de fabrique d'église en 1833, on déclare que la commune est incapable de payer la restauration de son église qui tombe en ruines[34].

En mars 1837, les plans de la nouvelle église sont terminés. Les vitraux sont toujours dans l'église au moment où la démolition va commencer. La vente des vitraux est décidée et annoncée dans les journaux[35]. Le ministre de l'Intérieur de l'époque s'oppose à l'aliénation de ces œuvres d'art[36]. De journal "L'artiste" dénonce la vente comme un acte de vandalisme[37]. Le 21 mars 1837, le curé Deleuze de Dion-le-Val écrit au baron Beeckman : il se plaint du refus d'autorisation de vente de la Députation permanente du

[34] ADV, Délibérations et correspondances de la Fabrique d'églises, 1833-1902, n° 2.
[35] ACCE, doc. n° 2, Lettre de l'abbé Deleuze au baron Beeckman.
[36] J. TARLIER & A. WAUTERS, op. cit., p. 185.
[37] "L'artiste", Ve année, mars 1897, p. 57.

Brabant, explique le cas de son église et le besoin d'argent ; enfin il demande l'acquisition des vitraux par le gouvernement[38].

Le duc d'Arenberg envoie alors son conseiller Monsieur Thys à Dion-le-Val afin de voir les vitraux, en faire une esquisse (non retrouvée) et faire une proposition d'achat[39].

Le 29 mars 1837, le concierge Deterre du château d'Enghien reçoit une lettre demandant les dimensions des fenêtres de la chapelle d'Enghien[40]. La réponse datée du 30 mars indique ceci[41] :

Les deux fenêtres derrière l'autel :

à gauche	1,20 x 5,87 m.
à droite	1,20 x 5,83 m.
la vitre gauche	1,20 x 4,65 m.
la vitre droite	1,22 x 4,69 m.

Une feuille datée du 21 avril renseigne les mesures des vitraux à Dion-le-Val :

N° I	les Hébreux dans la fournaise	1,73 x 2,90 m.
N° II	Crucifixion	1,73 x 2,90 m.
N° III	Trône de la Vierge	1,73 x 2,60 m.,

et ajoute : "le tout à l'extérieur est très rouillé"[42].

Le même jour Stock écrit une lettre aux membres du Conseil de fabrique d'églises et offre 3. 000 frs pour les vitraux[43].

Le 22 avril 1837, le baron Beeckman écrit à Stock (au service du duc d'Arenberg) que les vitraux sont à la disposition du duc d'Arenberg et qu'il peut les prendre quand il le désire[44].

Le conseil de Fabrique de Dion-le-Val se réunit le 24 avril 1837, accepte l'offre d'achat du Duc, et demande la permission de vente aux autorités ecclésiastiques[45].

Le 26 avril 1837, le vitrier Josse Bilien démonte les vitraux à Dion[46]. Le payement de 3.000 frs est effectué de 27 avril 1837[47].

---

[38] ACCE, doc. n° 2.
[39] AGR, doc. n° 4, FA, n° 504, pièce n° 87.
[40] ACCE, doc. n° 3.
[41] ACCE, doc. n° 4.
[42] ACCE, doc. n° 5.
[43] ACCE, doc. n° 6.
[44] ACCE, doc. n° 7.
[45] ADV, Délibérations et correspondances de la Fabrique d'églises, 1833-1902, n° 23.
[46] AGR, n° 3, FA, n° 537, pièce 89.
[47] AGR, n° 4, FA, n° 504, pièce n° 86. & Note : 3. 000 frs en 1837 : frs or : 1 gr. d'or fin 1837 = 5,5frs. (R. SEDILLOT, Toutes les monnaies du monde, Paris, 1955). 1 gr. d'or fin 1970 = 62,5 frs (Wall Street, Gold Standard Exchange, 14. 4. 1970 1 ounce = 35 US ; 1 ounce = 28,3495 gr). Le rapport est de 1/22 ; donc 3. 000 frs. 1837 = 63. 000 frs. belges 1970.

Peu après l'église romane est détruite et les derniers vestiges sont aujourd'hui ensevelis sous la végétation. En creusant le sol de l'ancienne église durant sa démolition, on a trouvé sous le pavement du chœur de belles pierres tombales qui ont dû être cachées pendant la Révolution.

J'introduis ici la description des quatre pierres tombales des membres de la famille de Dion : description utile pour la suite de cette étude.



Figure 10. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Philippe de Dion et Blanche de Lalaing.

- La première (a) est en pierre bleue et mesure 2,80 m. sur 1,635 m (fig. 10). Le texte sculpté tout autour est le suivant[48] : Chy. gist. Philippe. de. Dion. en. son. vivant. Seigneur.... er. de. Rourbos. diet. le. Vioux. / quy. trépassa. lan. XVe. et. XXXIJ. le. dernier.

[48] J. TARLIER & A. WAUTERS, op. cit., p. 186.

jour. de. janvier. / Et Madammeselle. blansche. De. Lalain. sa. feme. et. espeuze. La. quel. trespassa, lan. XVe/ et. XXVIL. le. XXJe. jor. de. decebre. pries. dieu, por. leurs. aemes. /

Le texte et la façon de présenter les personnages sont encore gothiques mais les décors sont de style Renaissance. Colonnes à balustres, arcades décorées d'oves et putti tenant des guirlandes entourent les deux gisants aux mains jointes. Philippe de Dion porte un hoqueton au-dessus de son armure. Il porte ses armes sur la poitrine. Il a une ceinture porte-épée. On voit ses genouillères et ses solerets en pied d'ours typiques au XVIe siècle. A gauche de ses pieds se trouve un gantelet ; à droite est déposé un heaume ou armet au mézail relevé.

Blanche de Lalaing est couchée, la tête également sur un coussin. Elle porte une coiffe ; une robe aux larges manches, garnie d'une magnifique ceinture. Son manteau à ses armes, est fermé par une queue de bouton. Au-dessus des arcades sont présentées les armes des seigneurs : à gauche l'écu heaumé des Dion, à droite l'écu parti Dion et Lalaing tenu par un ange aux ailes déployées[49].

- Le seconde pierre tombale (b) mesure, 1,70 m sur 0,92 m. ; elle est également en pierre bleue, mais elle est beaucoup plus abimée que la première. Le texte est gothique et sculpté sur un phylactère entourent un ange qui présente l'écu mi-parti des Glimes et des Dion. Le texte suivant est gravé : ... y. g ; mamoiselle. / Jehenne. de. Dion. en. son. vivat. feme. et. espeuze. de... Glimez/ Sr. de. holer. Bouler. delle. vaux. / de. la. neve. court. est r. qui. trespassa. lan. XVe. XXXIII. le. XXIe. de septembre/ priez. dieu. por. so. ame. /

[49] Les termes du costume ont été étudiés dans :
Maurice LELOIR, Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours, Paris, 1951, passim ; et
Victor GAY & Henri STEIN, Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance, Paris, 1928-29, passim.



Figure 11. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Adrien de Dion et Adrienne Dalane.

- La troisième pierre (c) réalisée dans le même matériau a 2,30 m. sur 1,33 m. (fig. 11). La sculpture est très abimée et le texte est difficile à lire. Il est en caractères gothiques, sur un biseau extérieur. On y lit : Chy. gist. noble. home. Adrien. de. dion. / signeur. de. dion. le. vaulx. de. wando. de... e. quy. trespassa. lan. XVe XLII. XVIIe. de. decembre. / Mademoiselle. Adriene. dalane[50]. dame. de. datain... / quy. trespassa. lan. XVe, et. soicante. et. VIIII. le XVIIIe. jour. du. mois. de. decembre. /

Adrien de Dion porte armure et hoqueton. Ses pieds reposent sur un lion. A côté de lui se trouvent gantelet, heaume et épée. Il est couché aux côtés de sa femme.

[50] Il faut lire DALANE (synonyme DALENES ou DALLENNES) et non Dalaye comme TARLIER et WAUTERS et J. SPILLEMAECKER.



Figure 12. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Marie de Dion.



Figure 13. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Marie de Dion (détail).

- La quatrième pierre (d) tombale est en pierre bleue, d'1,65 m. sur 1,13 m. Le texte est en majuscules sur un cartouche : ICI DESOUBZ GIST NOBLE DAM LE MADAMOISELLE / MARIE DE DION EN SON TA(M)PS EPEUSE A NOBLE / ESCUIER ANTHOINE DE GLIMES SR DE LIMELETZ / LAQUELLE POURTE LAN XV CLVI LE XIe DE SEPTE(M)BRE/

Ce cartouche est surmonté d'un fronton garni d'un autre cartouche aux formes découpées des cuirs, portant la date de 1556.

Sur cette dalle on voit une Vierge drapée à l'antique qui tient l'enfant Jésus. Devant elle est agenouillée Marie de Dion qui a un petit enfant emmailloté à ses côtés. En haut à gauche se trouve l'écu mi-parti Glymes et Dion. La scène est encadrée par des quartiers : à gauche : Dion, Lallaing, Ottignies, Creqy ; à droite : Dallennes, Dujardin, Trameries Ansjaen. Ces noms sont écrits en lettres gothiques.

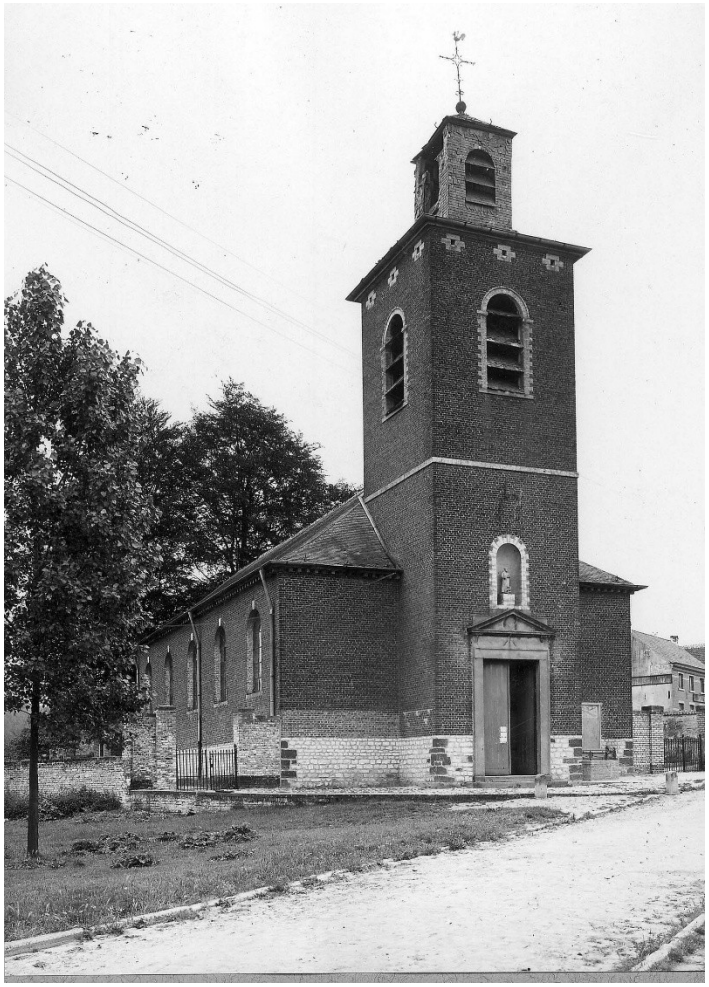


Figure 14. Dion-le-Val, église Saint-Martin.

Ces pierres tombales ont dû être retrouvées entre le 26 avril 1837 et le 27 juin 1837, car à cette date, alors que la nouvelle église est en construction depuis le 19 mai 1837[51], le conseil de fabrique se réunit afin de demander à la députation permanente la permission de disposer des objets d'art et d'antiquité de l'ancienne église, à savoir la tourelle du saint-sacrement et des pierres tombales afin d'en utiliser le produit à la construction de la nouvelle église comme cela a été fait pour les vitraux[52]. Cette demande a dû être

[51] ADV, Délibérations et correspondances de la Fabrique d'églises, 1833-1902, n° 24.
[52] ADV, Délibérations et correspondances de la Fabrique d'églises, no 23 & 25. (1re pierre) Architecte MOREAU de Nivelles.

refusée, car la tourelle eucharistique et les pierres tombales sont encore aujourd'hui encastrées dans le mur extérieur de la nouvelle église de Dion-le-Val, achevée en 1838 et consacrée en 1839[53] (fig. 14).

B. Enghien : de 1837 à 1970 :

La localité :

Enghien, ville de la province du Hainaut est située à 30 km au Sud-ouest de Bruxelles. Elle fait partie de l'arrondissement administratif de Soignies et de l'arrondissement judiciaire de Mons. Elle dépend de l'évêché de Tournai[54].

Cette ville naquit au XIIe siècle. Son histoire est liée à celle d'un château, successivement habité par la famille d'Enghien, la maison de Luxembourg, les Bourbon-Vendôme et les d'Arenberg[55].

Le château, la chapelle et ses vitraux :

a) avant l'achat des vitraux : du XIIe siècle à 1837[56].

Le château est érigé au XIIe siècle par Hugues d'Enghien. Il est agrandi au XIIIe. En 1390, Marguerite d'Enghien épouse Jean de Luxembourg. La famille des Luxembourg succède ainsi aux d'Enghien. La chapelle est fondée au XVe siècle et consacrée à Notre-Dame. En 1512, Philippe de Clèves et Françoise de Luxembourg restaurent la chapelle et la dédient à Saint François. La seigneurerie d'Enghien passe alors à sa soeur Marie de Luxembourg qui épouse en 1487 François de Bourbon, comte de Vendôme. Le 30 janvier 1606, Henri IV, roi de France et de Navarre vend la seigneurerie d'Enghien au Prince Charles d'Arenberg époux d'Anne de Croy. Ils entreprennent d'importants travaux de restauration

[53] ADV, manuscrit de Jean SPILLEMAECKERS, op. cit., cahier 1, p. 47.
[54] Albert HOUET, Dictionnaire moderne géographique, administratif et statistique des communes belges, Bruxelles, 1960, p. 300.
[55] Yves DELANNOY, Enghien, Nivelles, 1961, p. 9.
[56] Eugène DE SEYN, Dictionnaire historique et géographique des communes belges, t. I, Bruxelles, 1924, p. 363.
Ernest MATTHIEU, Histoire de la ville d'Enghien, Mons, 1878, p. 161 ; Le féodalité au pays d'Enghien, dans, Annales du Cercle archéologique d'Enghien, I, 1880, pp. 123-127 ; Les héritières de Pierre II de Luxembourg, dans loc. cit., II, p. 117 ;
Edouard LALOIRE, Seigneurie d'Enghien : Documents et notices concernant l'histoire de la Seigneurie d'Enghien, dans loc. cit., VIII, 1914-22, p. 188
Julienne MOULINASSE, Enghien, Histoires, monuments, souvenirs, Bruxelles, 1931, p. 25.
Emile POUMON, Les châteaux du Hainaut, Bruxelles, 1948, p. 10.

et parent leur domaine de nombreuses œuvres d'art. La chapelle fut reconsacrée en 1608. C'est à cette époque que se construit le parc d'Enghien, bientôt reconnu comme le plus beau parc d'Europe de ce temps-là.

Incendié en 1645, le château est bientôt de nouveau en restauration.

En 1689, le domaine est protégé par Louis XIV, puis confisqué de 1694 à 1697.



Figure 15. Le château d'Enghien. 1781.

Au XVIIIe siècle les d'Arenberg[57] réalisent de nouveaux travaux : les murailles et un donjon sont abattus ; les fossés sont comblés et de nouvelles constructions s'élèvent (fig. 15).

[57] *Un arbre généalogique de la famille d'Arenberg est disponible sur la même page Web que le présent mémoire. Il n'a pas pu être inclus dans le présent document pour des raisons techniques.*



Figure 16. Château d'Enghien. Chapelle castrale.

A la Révolution française, le château est occupé et endommagé. En 1803 les d'Arenberg reprennent possession de leur domaine, mais le château est dans un état tel que le duc Louis-Englebert d'Arenberg en ordonne la destruction (1804 à 1807)[58]. De l'ancien château, seule la tour de la chapelle subsiste (fig. 16).

Le duc Prosper-Louis d'Arenberg, fils du précédent, et son épouse la princesse Ludmille de Lobkowitz[59] aménagent cette tour. Caves et souterrains deviennent une crypte funéraire pour les membres de la famille ; le premier étage est aménagé en appartement, le deuxième en salle d'archives. L'ancienne chapelle du rez-de-chaussée est restaurée et ornée de nouvelles œuvres d'art acquises par le duc.

[58] Yves DELANNOY, Enghien, Nivelles, 1964, p. 29.
[59] Edouard LALOIRE, Généalogie de la maison princière et ducale d'Arenberg, 1547-1940,
Jacques DESCHEIAECKBR, La maison d'Arenberg d'après les archives françaises, Neuilly, 1969, pp. 89-94.

La correspondance du duc Prosper-Louis avec son épouse[60] fait connaitre les étapes des travaux en 1836. La restauration extérieure est réalisée simultanément avec l'aménagement intérieur. Le pavement est renouvelé, les boiseries sont complétées, l'ensemble est repeint, enfin on place le grand retable (actuellement restauré et conservé à l'église Saint-Nicolas d'Enghien)[61]. Cependant "il n'y a rien de changé à la disposition originale de la chapelle"[62].

b) achat des vitraux en 1837.

En mars 1837, le presse annonce l'éventualité de la vente des vitraux de Dion-le-Val. Cette proposition intéresse le duc d'Arenberg. Comme il a été expliqué plus haut, après quelques lettres et pourparlers avec la députation permanente de Brabant, le curé de Dion et les conseillers artistiques du duc, les vitraux furent acquis par le duc d'Arenberg pour la somme de 3.000 frs. Les trois verrières sont démontées le 26 avril 1837 et payées le 27 avril.

c) Première restauration et placement des vitraux à Enghien : 1837-1840.

A cette date l'aménagement de la chapelle devait être terminé. La lettre du 27 août 1836 du duc Prosper-Louis d'Arenberg à son épouse semble assez explicite à ce sujet : "la quatrième façade de la tour va aussi bientôt être achevée ; ainsi il n'y aura plus rien à faire pour moi"[63]. Mais l'achat des vitraux va remettre la chapelle en état de chantier de 1837 à 1840.

Les différents travaux réalisés pour le placement des vitraux sont connus grâce aux livres de comptes et aux pièces justificatives (c'est-à-dire factures et reçus des différentes personnes travaillant au service du duc) des d'Arenberg, conservés aux Archives Générales du Royaume[64].

[60] ACCE : doc. 1, Correspondance du duc Prosper-Louis d'Arenberg à son épouse la Princesse Ludmilla de Lobkowitz-1826.
[61] Voir à ce sujet : Père LANDELIN (HOFFMANS), Le beau retable de la Vierge de la chapelle du parc d'Enghien, surnommée la chapelle des merveilles, Enghien, 1965.
[62] ACCE, opus cit., doc. n. 1, Lettre n. 5.
[63] ACCE, opus cit., doc. n. 1, Lettre n. 8.
[64] AGR, n° 10. 342 (1 & 2), 537,504,536,608.

Un tableau chronologique des travaux a été réalisé afin de discerner plus facilement l'évolution des travaux. Les pages qui suivent sont basées sur ce tableau qui porte les références aux archives[65]. Il a été possible d'y résoudre un certain nombre de problèmes.

Le premier problème est celui des dimensions. Les quatre baies gothiques de la tour d'Enghien ont chacune 1,20 m, de large, alors que les trois vitraux de Dion-le-Val ont tous 1,73 m. de large.

Deux possibilités se présentaient : agrandir les baies ou changer la présentation des verrières.

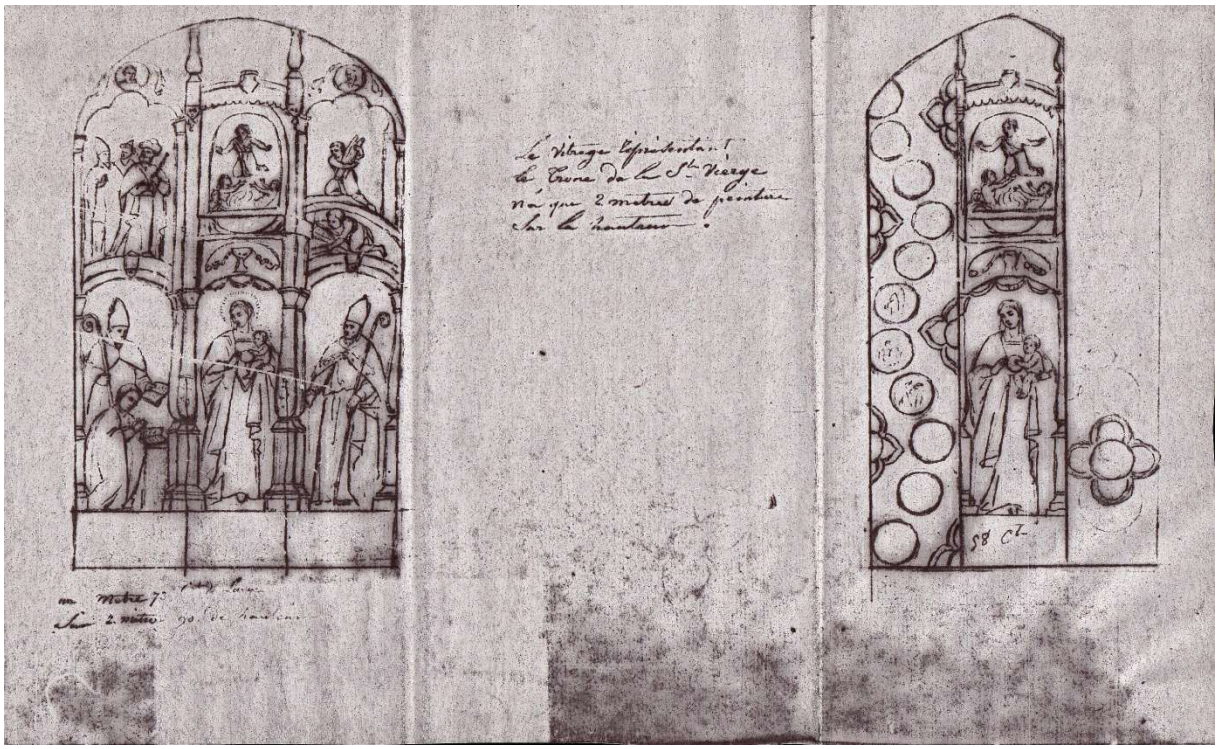


Figure 17. Projet d'intégration de médaillons. Charles Debrou. Après mars 1837.

Cette seconde possibilité a été envisagée. Les archives des Capucins d'Enghien conservent un dessin représentant un vitrail de Dion-le-Val et un projet d'intégration dans la chapelle d'Enghien. Ce dessin réalisé au crayon n'est ni daté ni signé (fig. 17).

Comme les textes l'apprennent un certain Thijs a été payé pour deux voyages à Dion, pour l'achat des vitraux et pour en avoir fait un dessin esquissé ; il semblait logique de lui attribuer ce dessin. Cependant l'examen comparatif de l'écriture accompagnant l'esquisse et celle des documents donne la preuve du contraire. Le Révérend Père Roeykens a effectué des recherches qui permettent de certifier que cette écriture était celle de Monsieur Charles de Brou, conseiller artistique du duc d'Arenberg[66].

[65] Consulter ce tableau : annexe p. 3.

[66] Voir à son sujet : A. SIRET, Notice sur Charles De Brou, dans, Journal des beaux-arts et de la littérature, n° 14, juillet 1877, pp. 109-110, Louvain : "né Bruxelles en 1811 ; mort le 15 juillet 1877. Conservateur des

Le dessin représente, à gauche, l'esquisse du vitrail des trois juifs dans la fournaise avec indication des mesures. La représentation est identique à la présentation actuelle sauf qu'on a dessiné la Vierge et l'enfant alors que figure sur le vitrail la lignée de Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus.

A droite, le dessin peut être qualifié de projet d'intégration pour Enghien. On voit la lancette centrale du vitrail n° I, complétée à gauche et à droite par des plages décorées de médaillons.

Ce projet de division des vitraux n'a heureusement pas eu de succès. L'état actuel et les archives prouvent qu'on a fait agrandir les fenêtres du donjon, et que la collection de médaillons est présentée sur un quatrième vitrail.

Les comptes relatent que le tailleur de pierre travaille à la chapelle et que le plafonneur Dumonceau "replâtre l'intérieur des fenêtres".

Aujourd'hui les quatre fenêtres mesurent toutes 1,84 m. de large. Cette fois, il y a 11 centimètres de trop... La nouvelle mise en plomb et les nouveaux châssis remplissent sans difficulté cette lacune de 11 cm.



Figure 18. Vitrail IV. Monogramme C.J.B. & date 1839.

collections artistiques de la maison d'Arenberg. Membre correspondant de la Commission royale des monuments. Membre de la Commission directrice des musées royaux, et de la Société royale belge de numismatique ».

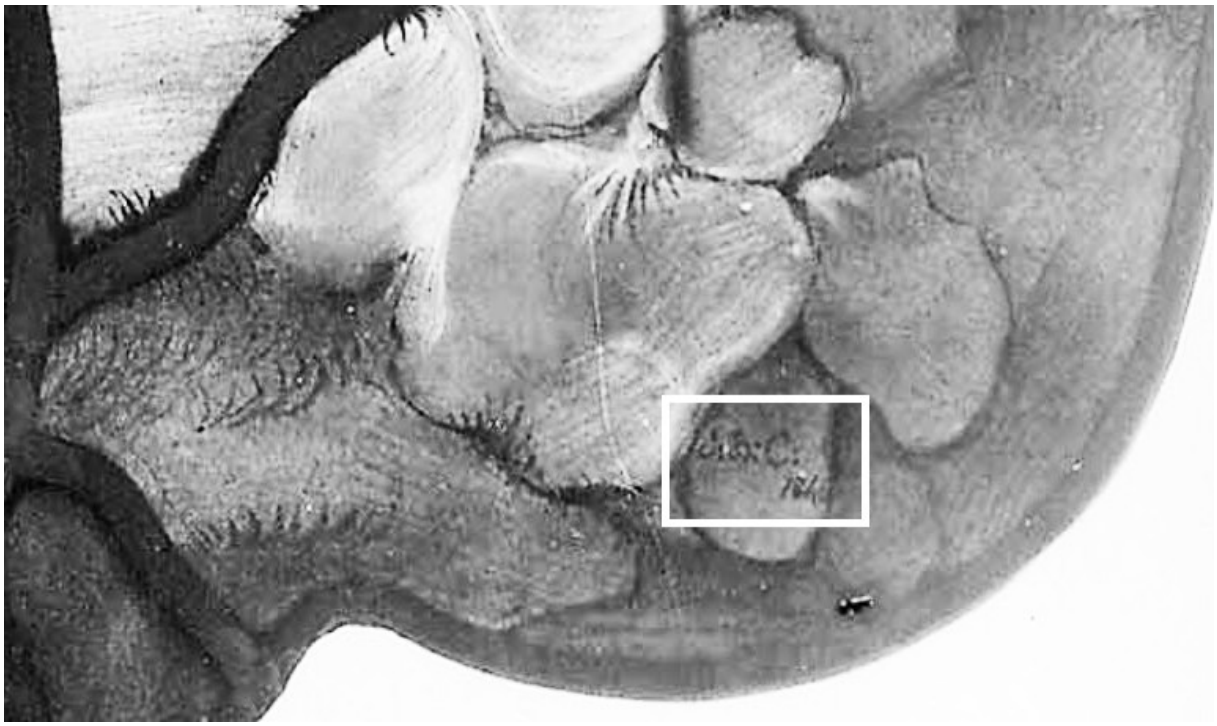


Figure 19. Monogramme J.B.C. et date 1846.

Le second problème est celui de la restauration. Si on observe les vitraux dans leur état actuel on remarque que le vitrail n° IV porte le monogramme C.J.B. et la date 1839 (fig. 18) ; le vitrail II (dans la rosace supérieure est signé J. B. C. 1846 (fig. 19).

Il convient donc de vérifier si ce J. B. C. pouvait représenter Jean-Baptiste Capronnier. Le catalogue de la collection des vitraux peints de la succession de J. B. Capronnier, contient la suite des relevés des verrières d'Enghien[67].

Si on consulte la Biographie nationale à propos des Capronnier[68], on peut en retenir que Jean-Baptiste est associé de son père dans son entreprise de peinture sur verre en 1836 ; et qu'en 1839, c'est-à-dire à 25 ans il en prend la direction.

[67] Catalogue de la collection de vitraux peints de la succession de Jean-Baptiste Capronnier à Bruxelles : vente publique le samedi 18 juin 1892 et le lundi suivant s'il y a lieu, à 10 h. du matin en la salle Sainte-Gudule rue du gentilhomme, par le ministère des notaires Dedoncker et Milcamps, Bruxelles, 1892.
p. 41 DUC D'ARENBERG : ENGHIEN
656 : calques d'anciens vitraux du XVe – 3 lancettes.
657 : calques d'anciens vitraux : crucifiement - 3 lancettes.
658 : calques d'anciens vitraux : 4 lancettes.
659 : calques d'anciens vitraux : 3 lancettes.
660 : petites figures, Christ, saint François – 2 feuilles.
Ces cartons n'ont pas été retrouvés : une partie de ce lot a été acheté par le Musée du Cinquantenaire. Ces derniers ne s'y trouvent pas. Les autres sont dispersés chez antiquaires et particuliers.

[68] Jean HELBIG, François Capronnier & Jean-Baptiste Capronnier, dans, Biographie nationale (Académie royale des sciences, lettres, beaux-arts de Belgique), t. XXXI, Suppl. t. III, fasc. I, Bruxelles, 1961, col. 168-176.

On pourrait rapidement conclure que les vitraux de Dion-le-Val auraient été restaurés de 1839 à 1846 par Jean-Baptiste Capronnier ; mais les archives montrent que l'histoire est plus complexe.

D'après le plan que nous avons dressé, on constate que "Capronnier & Fils" restaurent les trois verrières de Dion-le-Val d'avril 1837 à mars 1838.

La première facture annonce 152 carreaux peints et 4 antiques retouchés. Ce travail est terminé en juin 1837 et le 6 juillet de la même année le vitrier et encadreur Josse Billen certifie qu'il a replombé 15 panneaux et livré deux feuilles et demie de verre bleu.

Or deux des vitraux de Dion-le-Val ont 15 panneaux (en laissant les trois panneaux inférieurs F qui sont l'œuvre de Jean-Baptiste Capronnier comme nous le verrons plus loin) : le vitrail des Trois juifs dans la Fournaise (n° I) et le vitrail de la Crucifixion (n° II).

Cette facture se rapporte donc au vitrail I ou II.

La deuxième facture porte la mention de 88 carreaux peints et 13 antiques retouchés, la troisième de 185 carreaux peints. Le mois suivant, soit en mars 1838, Josse Billen note qu'il a replombé 27 panneaux et livré une demi-feuille de verre bleu. Le nombre 27 est la somme des panneaux du vitrail de la vierge qui en comprend 12, et des panneaux du vitrail I ou II.

Les factures renseignent donc avec exactitude le pourcentage des restaurations effectuées à ces vitraux.

Chaque facture se rapporte à un vitrail. La facture n° 1 est applicable au vitrail I ou II. Quant au vitrail III il peut correspondre à la facture n° 2 ou 3.

Observons les vitraux : le vitrail de la Vierge (n° III) est formé de 373 calibres (calcul approximatif) dont actuellement 277 nouveaux calibres ou 74% de restauration et 98 calibres anciens ou 26% d'ancien. Comme ce vitrail est le plus restauré, c'est à lui que la troisième facture doit se rapporter. Elle renseigne 185 carreaux peints ; il y a donc une différence de 92 calibres. Cette différence est normale quand on considère qu'entre 1838 et 1970 il y a eu deux autres restaurations dont l'explication suivra.

Il reste donc à déterminer lequel des vitraux n° I et n° II a reçu le plus de calibres nouveaux pour lui attribuer la première facture ; le moins restauré se voyant attribuer les 88 carreaux neufs de la deuxième facture.

Le vitrail des Trois juifs dans la fournaise (n° I) est composé de 500 calibres, (sans les 3 panneaux F). J'ai pu y retrouver approximativement 147 calibres neufs. Les erreurs sont très faciles en ce domaine : un changement d'orientation ou d'intensité de lumière fausse le jugement. C'est la recherche sur agrandissement photographique qui semble donner le plus de certitude. Si cependant quelques erreurs se sont glissées dans la détermination des calibres restaurés, le pourcentage de calibres neufs doit être exact à

peu de chose près. La preuve en est fournie par la facture n° 1 qui renseigne 152 carreaux peints et qui se rattache automatiquement au vitrail n° I. Ce vitrail avait donc conservé en 1839 70% de verre ancien et reçu 30 de calibres neufs. Il compte 28 nouveaux morceaux de verre bleu ; ce qui correspond avec les deux feuilles et demie de verre bleu livres par Billen.

Le vitrail n° II, la Crucifixion se voit donc attribué la deuxième facture avec 88 calibres neufs et une demi-feuille de verre bleu. En effet, j'ai répertorié 76 calibres neufs (dont 17 bleus) sur 535.

Ce vitrail est donc très bien conservé puisqu'il a 83,5 % de sa surface ancienne pour 16,5 % de surface nouvelle, en 1839.

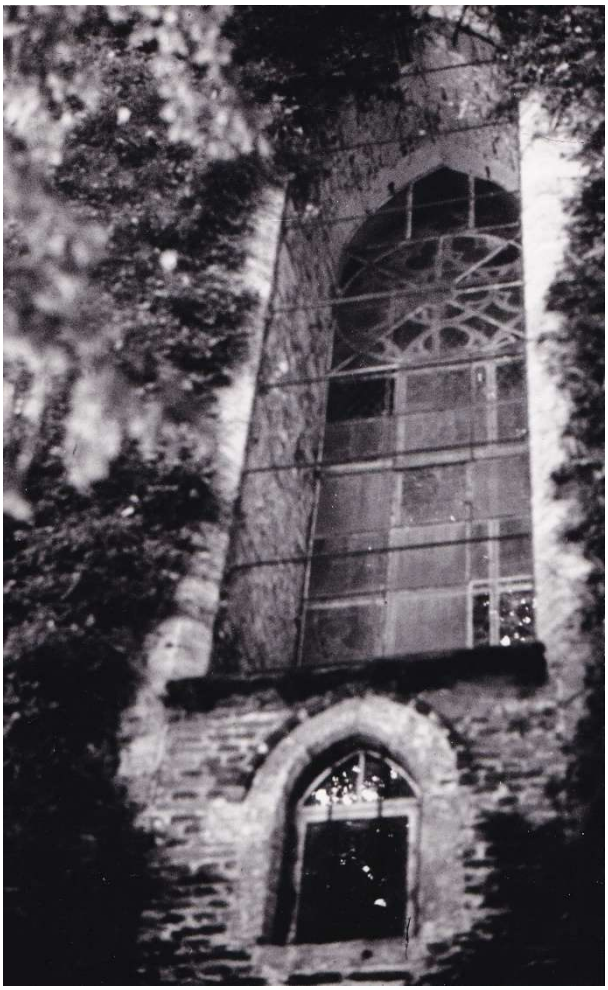


Figure 20. Enghien, chapelle castrale. Vue extérieure.

Les trois vitraux sont restaurés et replombés en mars 1838, mais les travaux continuent à la chapelle. Maçon, tailleur de pierres et plafonneur arrangent les baies. Serrurier, menuisier, plombier et autres ouvriers façonnent 9 châssis pour les vitraux. Chaque vitrail est enserré dans un châssis, protégé par une deuxième fenêtre en verre blanc et par un troisième châssis en grillage treillé (fig. 20).

En octobre 1838, une quatrième facture de "Capronnier & Fils" indique qu'il a réalisé "3 carrés à bordures de décors, têtes d'ornement et dessins jaunes sur fond bleu ; antiques ajustés et le tout mis en plomb - coût chacun 60 fr. ... ". Ceci correspond exactement aux trois panneaux E du vitrail de la Vierge (n° III).

Ceux-ci se composent chacun de quatre médaillons antiques sertis dans un encadrement aux dessins bleus et jaunes.

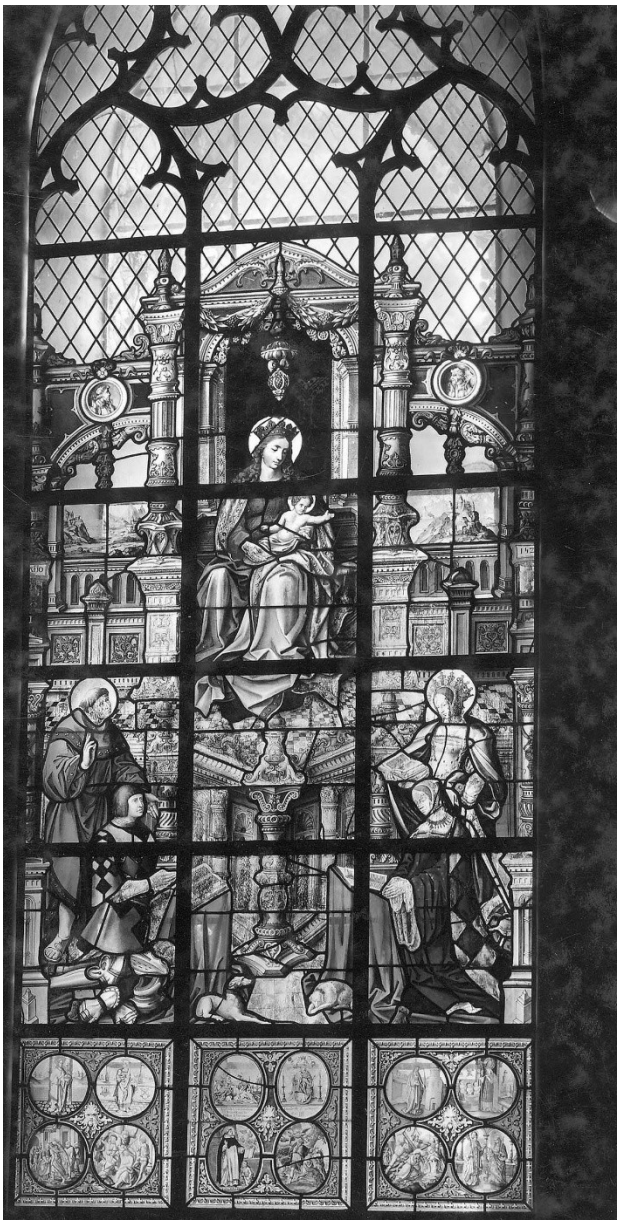


Figure 21. Vitrail n° III. Le Trône de la Vierge.

En novembre 1838, les trois vitraux sont montés : le n° I et le n° II derrière l'autel ; le vitrail n° III complété à la base par les trois panneaux à médaillons est placé à la fenêtre de gauche quand on rentre dans la chapelle (fig. 21). La raison en sera exposée plus loin.

En 1839, Jean-Baptiste Capronnier prend la direction de l'atelier de peinture sur verre. Il reçoit la commande d'un quatrième vitrail pour la chapelle castrale d'Enghien. La

cinquième facture datée d'août 1859 explique qu'il a composé un vitrail formé de 11 panneaux à médaillons antiques et de quatre panneaux entièrement neufs.

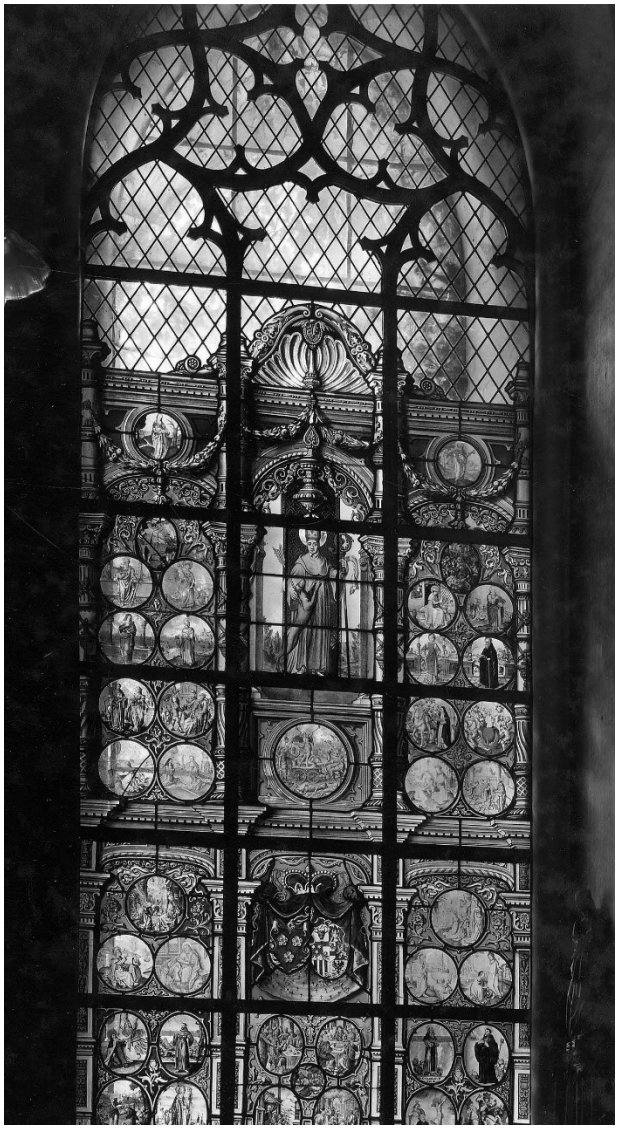


Figure 22. Vitrail n° IV. Le vitrail d'Arenberg.

Ceci correspond au vitrail nommé "vitrail d'Arenberg" actuellement constitué de 15 panneaux dont 12 panneaux sont composés de médaillons, (une erreur d'un panneau) et trois panneaux entièrement neufs. Son œuvre est signée et datée au bas du panneau D de la lancette n° 2 : C.J.B. 1839 (fig. 18). Sans doute est-ce une des premières œuvres signées de Jean-Baptiste Capronnier.

En 1839, le vitrail d'Arenberg sera placé dans la chapelle, dans la baie de droite en rentrant.

En 1840, les livres de comptes mentionnent encore quelques ouvrages réalisés à la chapelle castrale ; il semble que ce soient des travaux d'entretien ; plus rien ne concerne les vitraux.

Cependant dans le début de cet exposé sur le placement des vitraux, nous avons fait remarquer la signature J. B. C. : 1846, qui se trouve dans la rosace supérieure du vitrail III (fig. 19).

Les archives font état en effet de la reprise des travaux à la chapelle castrale en 1845, et plus spécialement de nouveaux soins aux vitraux réalisés encore une fois par Jean-Baptiste Capronnier[69].

d) Deuxième restauration : 1845-1846 :

En 1845, le vitrail d'Arenberg (n° IV) et le vitrail de la Vierge (n° III) sont entièrement replombés. Le verre blanc de la partie supérieure des deux vitraux est remplacé. Seize nouvelles pièces sont réalisées pour la "continuation du décor" pour le vitrail de droite (n° IV) et 26 nouveaux calibres pour le vitrail de gauche (n° III). En août 1845, ces deux vitraux sont replacés. Jean-Baptiste Capronnier est aidé par un ouvrier et un maçon. Ceci est à mon sens plus un entretien qu'une restauration véritable ; ce qui ne sera pas le cas pour les travaux de 1846 effectués sur les vitraux n° I & II.

Pour 1846, la facture de Jean-Baptiste Capronnier est un rapport détaillé de son travail. "Les deux verrières centrales (n° I et II ; c'est-à-dire les Trois juifs dans la fournaise et la Crucifixion) ont été entièrement retouchées et recuites, ainsi que totalement remises en plomb. Pour compléter les 24 panneaux du centre (c'est-à-dire les panneaux B, C, D, E des trois lancettes pour les vitraux n° I et II) refait 19 pièces. Et complété les 6 grands panneaux du haut et continué l'architecture (panneaux A des trois lancettes des 2 vitraux). "

Ce document est très important ; il permet de croire que la grisaille et donc le dessin était très effacé, tous les traits ayant été repassés la difficulté de discerner le neuf de l'ancien est compréhensible, surtout pour le décor architectural.

[69] Un tableau chronologique similaire au précédent a été réalisé : voir annexe p. 345.



Figure 23. Vitrail II. Saint François.

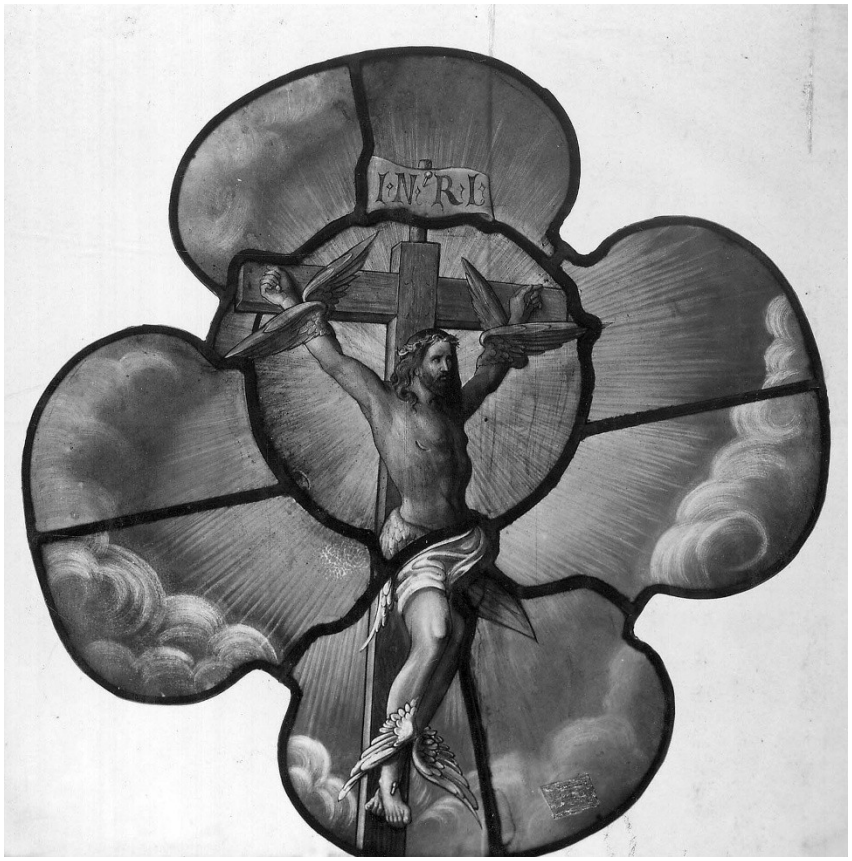


Figure 24. Vitrail I. La Crucifixion.

La même facture relate encore ceci : "Composé et exécuté les 6 panneaux du bas (panneaux F pour les vitraux I et II) à médaillons à figures ; deux médaillons du haut (Saint François et Crucifixion) (fig. 23 et 24) et 4 panneaux à chiffres". La rosace supérieure du vitrail n° II ou le Saint François est signé & daté J. B. C. ; 1846 (fig. 19). Ces comptes correspondent donc parfaitement aux vitraux cités. Les panneaux à chiffres sont ceux qui se situent sous chacune des rosaces supérieures et on y lit un A et un L qui signifient Arenberg et Lobkowitz.

Capronnier a employé dit-il, 42 feuilles de verre blanc double épaisseur pour les panneaux losangés du haut des vitraux. Les deux verrières ont été totalement remises en plomb, soit 86 compartiments.

Cette facture datée du 26 avril 1846, signale aussi le placement des vitraux. Pour la seconde fois, les quatre verrières sont en place et décorent la chapelle.

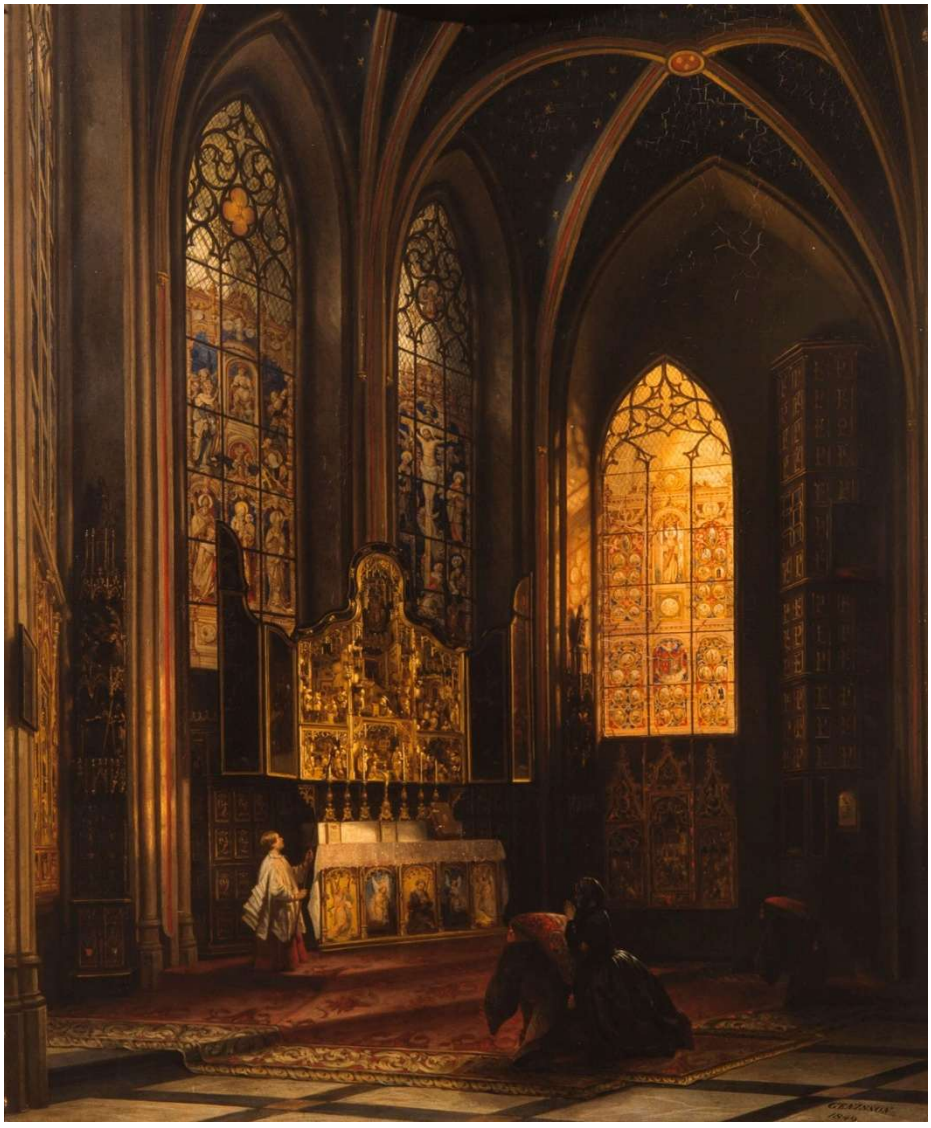


Figure 25. La chapelle castrale d'Enghien. Jules-Victor Génisson. 1849.

Le couvent des Capucins à Enghien possède un tableau qui représente la chapelle castrale trois ans plus tard. Cette œuvre est signée et datée en bas à droite : Génisson 1849 (fig. 25).

Jules-Victor Génisson[70] (1) est un peintre de portraits et d'intérieurs d'églises, né à Saint-Omer en 1805, mort à Bruges en 1860. Le tableau d'Enghien peint sur bois, mesure un mètre de haut et 80 centimètres de large. Il dépeint avec minutie l'intérieur de la chapelle. Cette source iconographique permet de localiser les vitraux et de juger de leur état par rapport à l'aspect actuel.

D'après ce tableau en 1849, le vitrail des trois juifs dans la fournaise (n° I) et le vitrail de le Crucifixion (n° II) se trouvaient respectivement à gauche et à droite derrière le maître-autel. Leur aspect, leur emplacement et leurs couleurs sont similaires à l'état actuel.



Figure 26. La chapelle castrale d'Enghien. Jules-Victor Génisson. 1849 (détail).

Le vitrail d'Arenberg (n° IV) se situait à droite de l'entrée et le vitrail de la Vierge (n° III) décorait la paroi gauche (fig. 26). Les renseignements donnés par cette "description

[70] Pierre BAUTIER, Dictionnaire des peintres, Bruxelles, s. d., p. 256. "... élève des frères Van Brée à Anvers. Œuvres :
au musée de Courtrai : - Intérieur de l'église Ste Gudule à Bruxelles, (1837) - Intérieur d'église,
au musée de Liège - Intérieur de l'église de la Poterie à Bruges,
au musée de Tournai : Les archiducs Albert et Isabelle visitant la cathédrale de Tournai (1845),
au musée d'Anvers : Intérieur d'église. "
& C. LEMONNIER, L'école belge de peinture : 1830-1905, Bruxelles, 1906, p. 154.

peinte" ont permis d'attribuer la facture de 1845 de Capronnier, aux vitraux n° III & IV, et de confirmer l'application de la facture de 1846 aux vitraux n° I & II.

Depuis il y a eu inversion des vitraux n° III & IV : le vitrail aux médaillons est à gauche et le vitrail de la Vierge est à droite. Nous verrons plus loin à quelle date se situe ce changement.

En 1849, le vitrail d'Arenberg possédait un médaillon de plus situé au centre du panneau A de la lancette n° 2 (du vitrail IV).

e. De 1850 à 1940.

Si les vitraux ne subissent plus aucun changement matériel avant 1940 ; la chapelle castrale et ses œuvres d'art vont faire couler beaucoup d'encre. On exposera brièvement la succession des événements de 1850 à 1940 de façon à essayer de faire comprendre la situation juridique actuelle de ce monument classé.

Les membres de la famille d'Arenberg se succèdent comme propriétaires du domaine d'Enghien. Prosper-Louis d'Arenberg[71] meurt en 1861. Son fils Engelbert-Auguste jouit de la propriété. Ce dernier décède en 1875. Son fils Engelbert-Marie d'Arenberg né à Salzbourg, domicilié à Recklinghausen puis à Nordkirchen (en Allemagne) et résidant à Bruxelles, possède le domaine d'Enghien. Il cède successivement et gratuitement à l'Etat belge le pont de la Dodane (le 12 juillet 1904)[72] (2), la Dodane et "le petit Parc"[73] (3) (le 23 février 1914) faisant partie de ce domaine. Entretemps, en février 1910, le baron Empain fait demander au duc "si le parc d'Enghien serait actuellement à vendre"[74] (4).

Le duc accepta de donner le Parc en location. Aussi le 6 mai 1913, un bail de quinze ans prenant cours le 1er juillet 1913, fut signé avec le baron Empain. A l'expiration de ce terme il pouvait renouveler le bail pour une durée qui ne pouvait pas excéder les trente années. La chapelle castrale n'était pas comprise dans la location[75]. Le baron Empain choisit alors un emplacement pour le nouveau château[76]. La même année, meubles, tableaux et archives appartenant aux d'Arenberg quittent Enghien[77]. En 1914 éclate la première guerre mondiale. Le 31 octobre 1918, le duc Engelbert-Marie d'Arenberg donne aux Capucins tous les meubles et objets d'art de leur couvent ainsi que la chapelle du parc

[71] Edouard LALOIRE, op. cit., pp. 18-19.
[72] Yves DELANNOY, Pierre Delannoy, bourguemestre d'Enghien, 1905-1952, 1re partie, De la minorité à la majorité catholique,1895-1914, dans, Annales du Cercle archéologique d'Enghien, 1, pp. 87-88.
[73] Idem, pp. 89-92.
[74] Yves DELANNOY, Pierre Delannoy, op. cit.,1e partie, D'une guerre à l'autre. Titre premier. Avant la bourrasque linguistique, dans loc. cit., XII, 1960-61, p. 264.
[75] AGR : doc. n° 7, Fonds d'Arenberg n3. 214.
[76] Yves DELANNOY, op. cit., p. 326.
[77] Yves DELANNOY, Enghien, Nivelles, 1964, p. 29.

et tout ce qu'elle contient[78]. Les vitraux ont appartenu aux Pères Capucins ; mais seulement du 1 octobre 1918 au 10 novembre 1918... En effet, à cette date parait un arrêté-loi relatif à la déclaration et à la mise sous séquestre des biens et intérêts appartenant à des sujets de nationalité ennemie[79]. Tous les biens de la maison d'Arenberg seront soumis à ce séquestre. Les donations récentes seront annulées. Le 18 avril 1919, un arrêté royal[80] règle l'exécution de l'arrêté-loi du mois de novembre. Le traité de Versailles est signé le 28 juin 1919.

Le 19 juin, Henri Carton de Wiart, séquestre des biens du duc d'Arenberg, avait demandé et obtenu l'autorisation de consentir à une prorogation de bail jusqu'au 30 juin 1933 en faisant valoir que le baron Empain avait été privé de la jouissance du domaine pendant la période de guerre et qu'il avait consenti de payer au séquestre la moitié des loyers échus pendant cette période à la condition d'obtenir cette prorogation. Celle-ci fit l'objet d'un acte additionnel signé le 13 juillet 1921. Compte tenu de la faculté de proroger ce bail pendant 30 ans, le baron Empain pouvait donc louer et occuper ce domaine jusqu'au 30 juin 1963[81].

Le 17 novembre 1921, paraît une loi sur le séquestre et la liquidation des biens immeubles des ressortissants allemands[82].

Dans les "notes relatives aux hôtels et immeubles de la liste des immeubles placés sous séquestre après la guerre 1914-18 appartenant à S.A. le duc d'Arenberg à Nordkirchen en Allemagne et résidant à La Haye au 3 1 décembre 1918", on lit que l'ancienne chapelle du parc d'Enghien non comprise dans la location de Monsieur le Baron Empain, 1 a. 27 ca., est mise sous séquestre[83]. La chapelle et ses œuvres d'art appartiennent dès lors à l'Etat.

En mars 1923, le baron François Empain, locataire du domaine fait offre au ministre des Finances afin de l'acquérir de gré à gré pour la somme d'un million[84]. Le 4 avril 1923, Mr Coulon, inspecteur de l'Enregistrement, signale au ministre des Finances[85] que la chapelle n'est pas comprise dans la demande d'acquisition du Baron Empain ; qu'elle n'est plus affectée au culte et qu'elle renferme des objets d'art précieux. Quel sera son sort ? L'état usera-t-il du droit de rétention que lui confère la loi du 17. XI.1921 ?[86].

Le 11 avril, le baron Empain écrit au premier ministre une nouvelle proposition d'achat comprenant cette fois le "bâtiment chapelle" ; il consent à acquérir les vitraux qu'il "ne

[78] Ibid. & Yves DELANNOY, Pierre Delannoy. IIIe partie, dans loc. cit., p. 289.
[79] Pasinomie, Collection complète des lois, arrêtés et règlements généraux gui peuvent être invoqués en Belgique et des lois, décrets et arrêtés de la colonie du Congo Belge, vol. 9, Bruxelles, 1918, p. 81 n° 132.
[80] Pasinomie, Collection complète des lois, arrêtés et règlements généraux gui peuvent être invoqués en Belgique et des lois, décrets et arrêtés de la colonie du Congo Belge, vol. 10, 1919, p. 137 n° 187.
[81] Y. DELANNOY, Pierre Delannoy ..., IIe partie, dans Loc. cit., p. 264.
[82] Pasinomie, op. cit., vol. 12, Bruxelles, 1921, p. 825, n. 640.
[83] AGR : doc. n° 7, fonds d'Arenberg ; S ; n° 3.214, daté 1921.
[84] Yves DELANNOY, op. cit., IIIe partie, p. 264.
[85] AMF : doc. n° 1.
[86] Loi du 17 novembre 1921 : article 14 & 15. (Voir Pasinomie, op. cit.)

croit pas dignes de nos collections nationales"[87]. Il demande que le gouvernement achète les retables anciens pour enrichir les collections des musées.

Le ministre des Finances transmet les requêtes au ministre des Sciences et des Arts[88]. Ce dernier demande un rapport sur la valeur historique et artistique des œuvres de la chapelle. Il fera ensuite les dé arches afin de savoir s'il y a lieu de retenir et d'acquérir ces œuvres d'art[89]. Entretemps Mr. Coulon écrit au ministre des Finances. Le bâtiment de la chapelle peut être vendu au baron Empain une fois que les décisions à propos des œuvres d'art seront prises ; mais le baron Empain fait erreur au sujet des vitraux : ils ne peuvent pas être vendus avec le bâtiment. En effet, ils ont été évalués 40. 000 frs par l'expert Arthur Leroy en 1920[90].

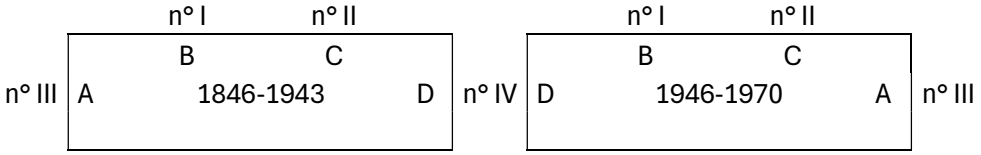
Cet expert en a fait une brève description :

4 grands vitraux

A. La Vierge et l'enfant Jésus avec 12 petits vitraux complétant la partie inférieure = vitrail n° III.
B. Ste Anne = vitrail n° I.
C. Le Christ en croix = vitrail n° II.
D. St Gilles, avec 39 petits vitraux = vitrail n° IV, *de la fin du XVe au XVIIe siècle. Ils ont été restaurés et complétés au 19me.*

L'ordre de cette énumération nous apprend que les vitraux occupaient en 1920 le même emplacement qu'en 1849[91].

L'énumération est donc réalisée dans le sens des aiguilles d'une montre, et est logique[92].



Si en revanche à cette époque la situation des vitraux était similaire à l'actuel emplacement la numération serait totalement illogique.

Le 5 mai 1923, Mr Daxhelet, du ministère des sciences et des arts, demande au ministère des Finances l'application des articles 14 et 15 de la loi du 17. XI. 1921 pour les œuvres

[87] AMF : lettre n° 2.
[88] AMF : lettre n° 3.
[89] AMF : lettre n° 4.
[90] AMF : lettre n° 5.
[91] Date du tableau de Génisson ; voir p. 69.
[92] Les dates de 1943 et 1946 seront éclaircies plus loin ; la numérotation en lettre est celle de l'expert ; la numérotation des vitraux prise dans l'entièreté de ce travail est basée sur la situation actuelle ; tenant compte que les trois premiers proviennent de Dion-le-Val et que le quatrième est une réalisation du XIXe.

d'art de la chapelle castrale d'Enghien[93]. Un rapport suivra à propos des mesures à prendre afin d'empêcher la détérioration. Suit une lettre de l'Administration de l'enregistrement qui demande si le ministère des Sciences et des Arts a les crédits nécessaires pour l'acquisition de ces œuvres, le prix étant encore à fixer conformément à l'article 15 de la même loi[94].

Le 6 octobre 1925 le régisseur du duc d'Arenberg fait savoir que ce dernier a le vif désir que la sépulture de la famille soit respectée et que la chapelle garde la destination qui lui avait été attribuée[95].

Les conservateurs du musée des Beaux-Arts font part de leurs idées dans trois missives[96] : c'est une erreur que d'aliéner ces œuvres d'art ; elles doivent rester dans la tour, qui elle aussi devrait rester propriété de l'Etat. Il faudrait confier l'administration, la surveillance et la protection de cet ensemble à la commune d'Enghien.

Le 19 avril 1924, la Commission Royale des Monuments et des Sites envoie un long rapport au sujet du parc et de la chapelle d'Enghien[97]. La description des vitraux y est plus complète, elle donne des renseignements à propos de l'iconographie générale, et de l'emplacement toujours semblable à celui de 1846. Le rapport complet est publié en annexe[98]. Il apprend que la chapelle est classée et qu'à partir de cette date le Parc est placé dans la première classe des sites les plus intéressants du pays.

Le 30 juin 1924, une note[99] dit ceci : 0n pourrait retarder la vente du domaine pour trouver une solution meilleure ; mais l'Etat veut réaliser au plus vite l'ensemble des biens séquestrés ; et le caractère historique et artistique du Parc ne suffit pas à justifier la lourde dépense qu'entraînerait l'acquisition. La chapelle serait acquise et conservée par l'Etat.

La vente va cependant avoir lieu ; aussi l'inspecteur général de l'Enregistrement écrit au procureur général de Bruxelles[100] afin de faire notifier, aux séquestres et au Parquet compétent, la décision de faire retenir et acquérir la tour et les objets d'art de l'ancien château.

Il demande[101] au ministre des Arts si les crédits nécessaires à cet achat ont été inscrits au budget du département.

---

[93] AMF : doc n° 6.
[94] AMF : doc n° 7.
[95] AMF : doc n° 8.
[96] AMF : doc n° 9, 10, 11.
[97] ACRMS : doc. N° 8.965 (1924).
[98] Lire annexe p. 281 à 287.
[99] AMF : doc. n° 12.
[100] AMF : doc. n° 13.
[101] AMF : doc. n° 14.

Les biens mis sous séquestre appartiennent à l'Etat et doivent être vendus par adjudication publique.

L'Etat ayant retenu les parties des biens qui l'intéressait, en l'occurrence les œuvres d'art de la chapelle castrale, le cahier de charge et les conditions de vente sont rédigés[102].

Les séances d'adjudication eurent lieu les jeudis 18 septembre et 2 octobre 1924[103]. La conclusion prévisible arriva : le baron Empain devient propriétaire du vaste domaine. La chapelle lui appartient également ; il doit la conserver comme monument classé. Les œuvres d'art qu'elle contient sont propriété d'Etat. Le propriétaire du domaine "en aura la garde, avec obligation de les conserver en bon père de famille et sens être en droit de réclamer aucune indemnité ...".

En 1925, le payement des objets d'art est réclamé au ministère des sciences et des arts[104]. Le prix n'est pas encore établi, répond ce dernier[105].

En août 1925, l'expertise et l'évaluation sont réalisées : 474. 600 frs devront être versés au séquestre. En 1928, la somme n'est pas encore réglée... [106]. Entretemps le duc d'Arenberg perd le procès intenté au séquestre ; il invoquait sa nationalité belge afin de conserver ses biens. Le 25 mars 1926, la Cour de cassation le condamne [107]. Mais, le 13 juillet 1929, (trois ans trop tard pour les d'Arenberg ...) inter vient un accord entre l'Allemagne et la Belgique. Une loi le confirme et passe le 11 avril 1930 : le gouvernement belge doit renoncer à faire usage de la faculté de saisir, retenir et liquider les biens ... [108]. Aussi les biens séquestrés non liquidés sont rendus à leur ancien propriétaire. Le couvent des Capucins dont la première donation avait été annulée est vendu cette fois par le duc d'Arenberg aux Capucins en 1932, pour la somme symbolique de 20 frs.

En conclusion, il apparaît donc que le parc appartient aux Empain ainsi que la chapelle, mais que les œuvres d'art et notamment les vitraux sont la propriété de l'Etat.

---

[102] AMF : « Liquidation des biens sous séquestre, cahier de charge des conditions pour la vente publique du domaine d'Arenberg à Enghien", publié par Yves DELANNOY, dans, Annales du Cercle archéologique d'Enghien, XII, pp. 323-342.
[103] Voir à ce sujet "A qui le Versailles Belge ? une fois... deux fois. Adjugé !" dans, idem, p. 264-277.
[104] AMF : doc. n° 15.
[105] AMF : doc. n° 16.
[106] AMF : doc. n° 17 et 18 ; & Y. DELANOY, op. cit., p. 266.
[107] Pasicrisie Belge, Manuel général de la jurisprudence des cours et tribunaux de Belgique. Année1926, Bruxelles 1926, pp. 317-319.
[108] Yves DELANNOY, op. cit., p. 293.

f. De 1940 à 1970

L'année 1940, début de la seconde guerre mondiale ouvre un nouvel épisode de l'histoire matérielle des verrières. Le bombardement de mai 1940 les a endommagées[109]. Les débris des vitraux trouvés dans la pelouse furent mis dans un sac[110]. Une partie des vitraux sont déposés dans des caisses conservées dans la chapelle[111]. En juillet 1941, le père Landelin visite la chapelle et décrit son état d'abandon[112]. Les vitres brisées laissent pénétrer vent et oiseaux ; c'est un pigeonnier ...

En 1941, Monsieur S. Brigode, conseiller à la restauration est chargé de faire un rapport sur l'état de la chapelle castrale[113].

Ce rapport daté du 26. XI. 1941, est publié dans son entièreté en annexe[114]. Il y expose les diverses mesures à prendre pour protéger les œuvres d'art :
- démonter et effectuer la mise en caisse des parties de vitraux encore en place.
- fermer les fenêtres avec du verre à vitre.
- déménager les œuvres peintes chez les Capucins.
- couvrir ce qui reste sur place.
- interdire l'accès de la chapelle aux soldats allemands qui occupent le parc.

Lettres et démarches se suivent afin de réaliser ce projet[115]. Le père Landelin signale plusieurs fois à Monsieur Brigode[116] que rien n'a été fait pour la protection des œuvres d'art.

De nouvelles demandes sont effectuées ; à nouveau sans résultat.

Le 4 juin 1942, Mr. Brigode visite la chapelle et constate qu'il n'y a eu aucun changement : le baies toujours sans vitres laissent pénétrer pluie, vent et oiseaux[117].

Le Cercle archéologique d'Enghien se réunit, prévient le ministère des sciences et des arts et décide le déménagement des œuvres[118]. On peut lire en annexe le texte du procès-verbal du transfert au couvent des Pères Capucins d'une partie du mobilier artistique de la chapelle du Parc[119]. "Les parties de vitraux" sont déménagées aussi le 23 juillet 1942.

[109] ACCE : doc. n° 12, lettre de Brigode (rapport 1941).
[110] ACCE : doc. n° 25, fiche de Landelin (1943).
[111] ACCE : doc. n° 12, lettre Brigode (rapport 1941).
[112] ACCE : doc. n° 19, fiche Landelin : 1941.
[113] ACCE : doc. n° 10, 11.
[114] ACCE : doc. n° 12.
[115] ACCE : doc. n° 14, 16.
[116] ACCE : doc. n° 13,15,17.
[117] ACCE : doc. n° 18,19.
[118] ACCE : doc. n° 20, 21, 22.
[119] ACCE : doc. n° 22.

Le père Landelin demande à la Baronne Empain de déposer au couvent le sac contenant les débris des vitraux[120].

Une fiche manuscrite du père Landelin[121] indique que les derniers panneaux des vitraux sont mis en caisse par un ouvrier du restaurateur de vitraux, Mr. Charlier, de Louvain, le 2 avril 1945. Le sachet des débris de verre est remis à Mr. Siraux.

En octobre de la même année, le baron Empain est en correspondance avec Mr. Charlier à propos d'une commande de vitraux pour l'église St. Nicolas d'Enghien[122].

De plusieurs factures et d'une lettre de Mr. Charlier, on peut déduire qu'en 1943[123] la troisième restauration des verrières d 'Enghien commence. Les attaches des vitraux sont enlevées et ils sont mis à l'abri. La remise en état et la remise des attaches (plomb ?) est terminée en octobre 1946. Le placement des verrières est réalisé en décembre 1946. Cent ans après la deuxième restauration, ils décorent à nouveau la chapelle. L'emplacement des vitraux III & IV a changé[124].

[120] ACCE : doc. n° 24.
[121] ACCE : doc. n° 25.
[122] AL : doc. n° 1 (lettre Empain à Charlier).
[123] AL : doc. n° 2, 3, 4, 5, 6.
[124] Voir p. 63.

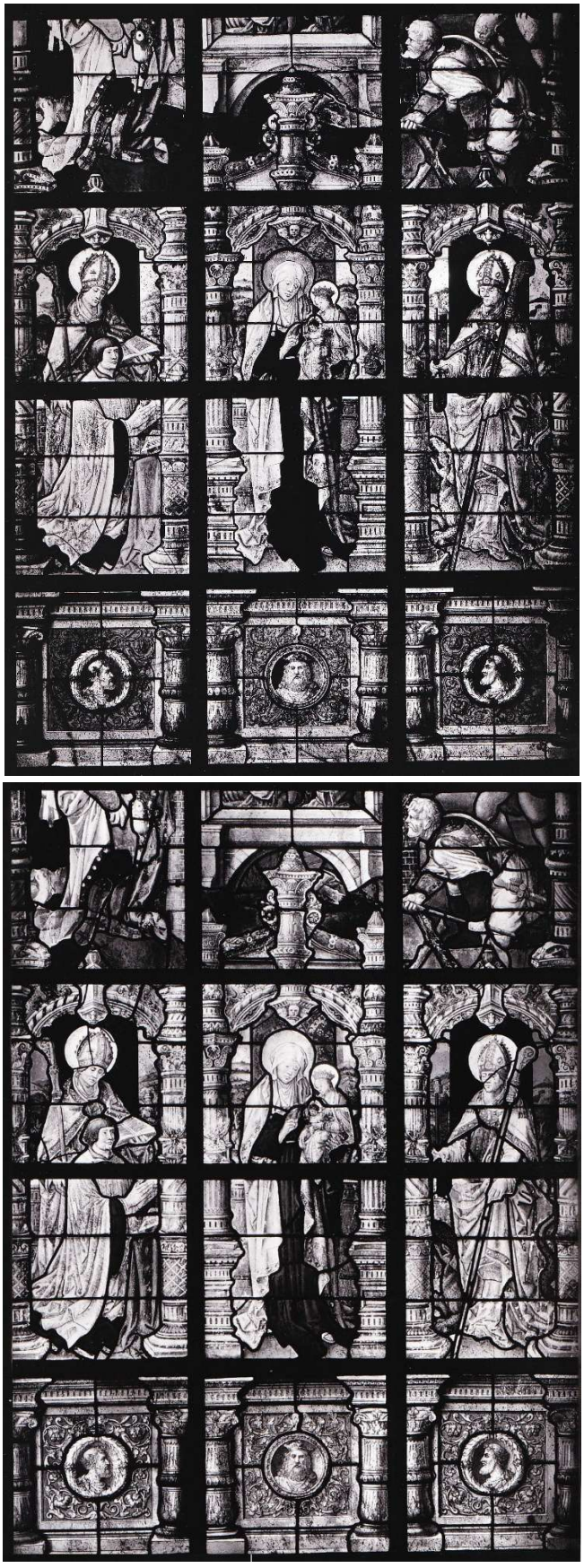


Figure 27. Vitrail I. État en 1918 et en 1954.



Figure 28. Vitrail II. État en 1918 et en 1954.

Aucun renseignement précis n'a pu être trouvé dans les archives au sujet de cette troisième restauration. La facture s'élève 485 frs pour la dépose des verrières, à 1.155 frs pour la remise en état ou restauration proprement dite ; et à 3.789,50 frs pour le placement. Les prix semblent indiquer que la restauration n'a pas été très importante[125]. Une étude comparative de différentes photographies va cependant permettre de déterminer en quoi a consisté le travail de Charlier. Une photo des vitraux n° I & II a été réalisée en 1918[126] (fig. 27 et 28). La comparaison avec la nouvelle série de photos prises après la restauration a permis de discerner 7 nouveaux calibres pour le vitrail n° I et 7 nouveaux calibres pour le vitrail n° II.

Pour le vitrail n° III il n'y a pas d'élément de comparaison. Il est cependant fort probable que ce vitrail ait subi plus de restauration de Charlier que les deux premiers. En effet, Capronnier a remplacé 185 calibres en 1838 et refait 26 pièces pour ce vitrail en 1845. Le total des calibres de cette verrière est de 373. A cette époque il devait y avoir 201 calibres neufs pour 172 calibres anciens. Or actuellement, il y a 277 calibres neufs pour 106 anciens ; donc j'attribue au minimum 66 calibres neufs de cette verrière à Charlier.

[125] AL : doc. n° 5 & 6.

[126] Ces photos sont publiées dans J. HELBIG, De Glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, t. I, Anvers, 1943, pl. LVIII, n° 118-119.

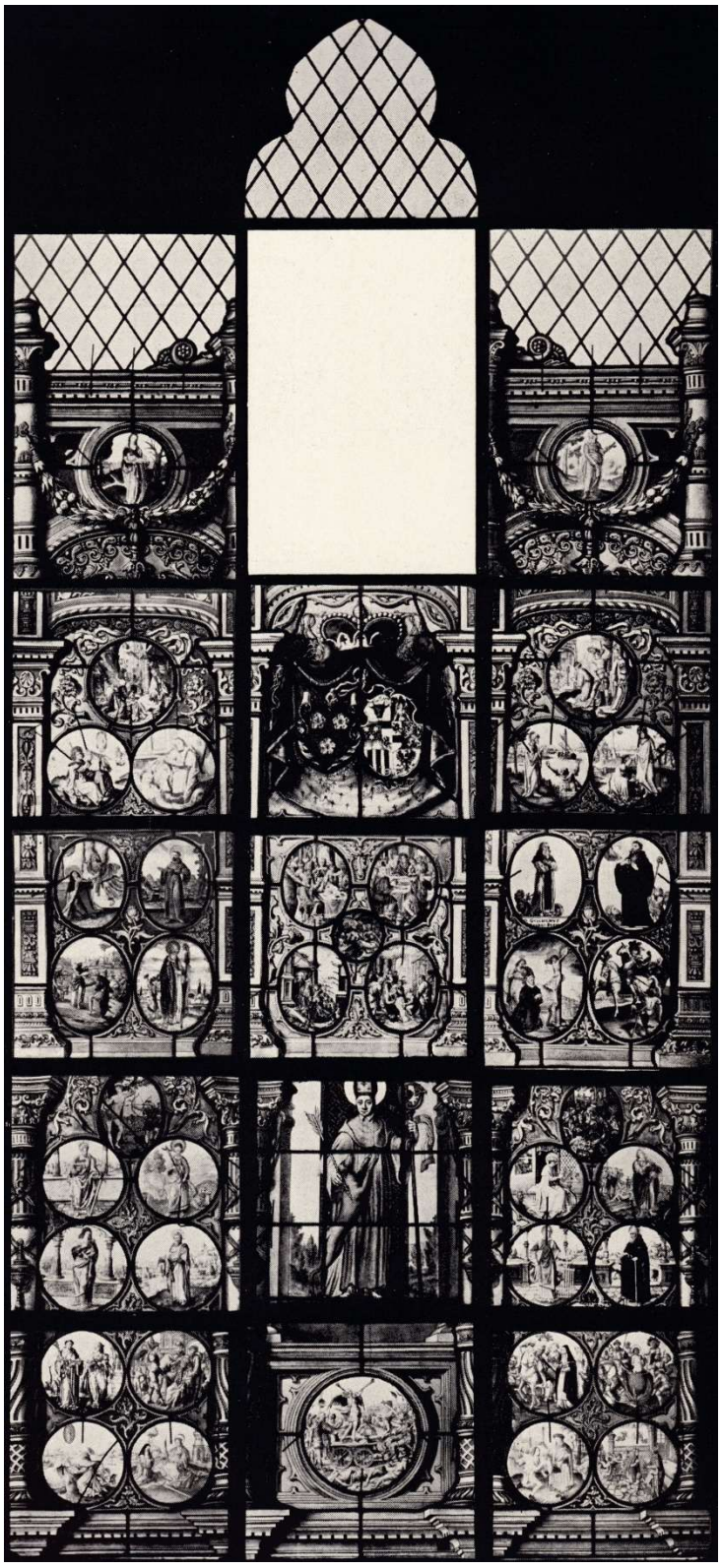


Figure 29. Vitrail IV. État avant 1946.

Une photo étrange du vitrail n° IV, est publiée dans le tome II du répertoire de Helbig[127] (fig. 29). Il y a eu inversion de la partie supérieure et de la partie inférieure du vitrail. Le

[127] Jean HELBIG, op. cit., t. II, Anvers, 1951, pl. XXVI n° 82.

panneau A de la lancette n° 2 manque. Les plombs sertissant les médaillons ne sont pas serrés ni coupés. Cette photo a donc été réalisée avant la remise en place de 1946. Et le panneau A 2 actuel serait de la main de Charlier. Ceci est d'ailleurs confirmé par le tableau de Génisson de 1849 ; en effet dans la peinture du vitrail n° IV, le panneau A 2 est différent : la partie supérieure est ornée d'un médaillon inexistant aujourd'hui. Pour le vitrail n° 4, on peut donc dire que Charlier a refait le panneau A 2 et a replombé l'ensemble.

L'ensemble de ces constatations a été exposé dans un tableau[128].

Depuis 1946, les vitraux n'ont plus fait l'objet d'aucun changement d'ordre légal ou matériel.

Les autres œuvres d'art sont retournées à la chapelle excepté le retable qui a été restauré et qui orne actuellement l'église Saint-Nicolas d'Enghien.

La chapelle du parc est laissée à l'abandon, sans entretien et sans chauffage, les œuvres qu'elle contient sont pratiquement inconnues du public qui ne peut pénétrer que trois fois par an dans le vaste domaine historique.

Les vitraux autrefois si bien conservés par les d'Arenberg, protégés par un grillage et une fenêtre en vitre blanche n'ont plus ce privilège aujourd'hui. Les grillages protecteurs ont disparu, les secondes parois de verre blanc sont maintenues dans des châssis rouillés des carreaux sont cassés ou fêlés, d'autres ont disparu. Le lierre envahit le donjon et a réussi à se frayer un passage entre la vitre blanche et le vitrail n° III. Les rhizomes du lierre s'agrippent directement sur l'arrière de la verrière et risquent de la faire céder. De l'intérieur de la chapelle, la vision du vitrail de la Vierge en est fortement gâtée.

Si cette chapelle des merveilles est à ce jour oubliée du public et des historiens d'art, le parc "Versailles belge" comme le surnomme Monsieur Y. Delannoy, fait reparler de lui. Plusieurs articles de journaux parlent du sort du parc : "Le parc d'Enghien sera-t-il morcelé par une route ? "[129]. Le sujet étant à nouveau soulevé, peut-être qu'un jour parc, chapelle et château seront-ils bien entretenus et ouverts au public ?

[128] Voir p. 73.
[129] Le soir, 23 mars 1969, par Albert BURNET.

TABLEAU DES RESTAURATIONS EFFECTUÉES AUX VERRIÈRES DE DION-LE-VAL

Numéro des vitraux	**Total approximatif des calibres (sans les panneaux ajoutés au XIXe)**	**1ère restauration Capronnier & Fils**	**2ème J. B. C.**	**3ème Charlier**	**% des calibres neufs et anciens en 1970**
n° I	500	152 calibres neufs (= 30%)	9 c. n., tout retouché et recuit	7 c. n.	168/500 = 33,6%/66,4%
n° II	535	88 c. n. (= 16,5%)	10 c. n., tout retouché et recuit	7 c. n.	105/535 = 19,6%/80,4%
n° III	373	185 c. n. (= 49,6%)	26 c. n.	66 c. n.	277/373 = 74%/26%

Ancien= morceau de verre non remplacé au XIXe et XXe siècle.

SIGLES CONVENTIONNELS POUR LA DIFFERENCIATION DES RESTAURATIONS



Verre ancien : Parties intactes, parties renouvelées anciennement ou retouchées par Capronnier.



Cas douteux.



Verre renouvelé d'après l'original, par Capronnier, au XIXe siècle.



Parties inventées par le restaurateur Capronnier, au XIXe siècle.



Parties renouvelées d'après l'original, par Charlier, au XXe siècle.

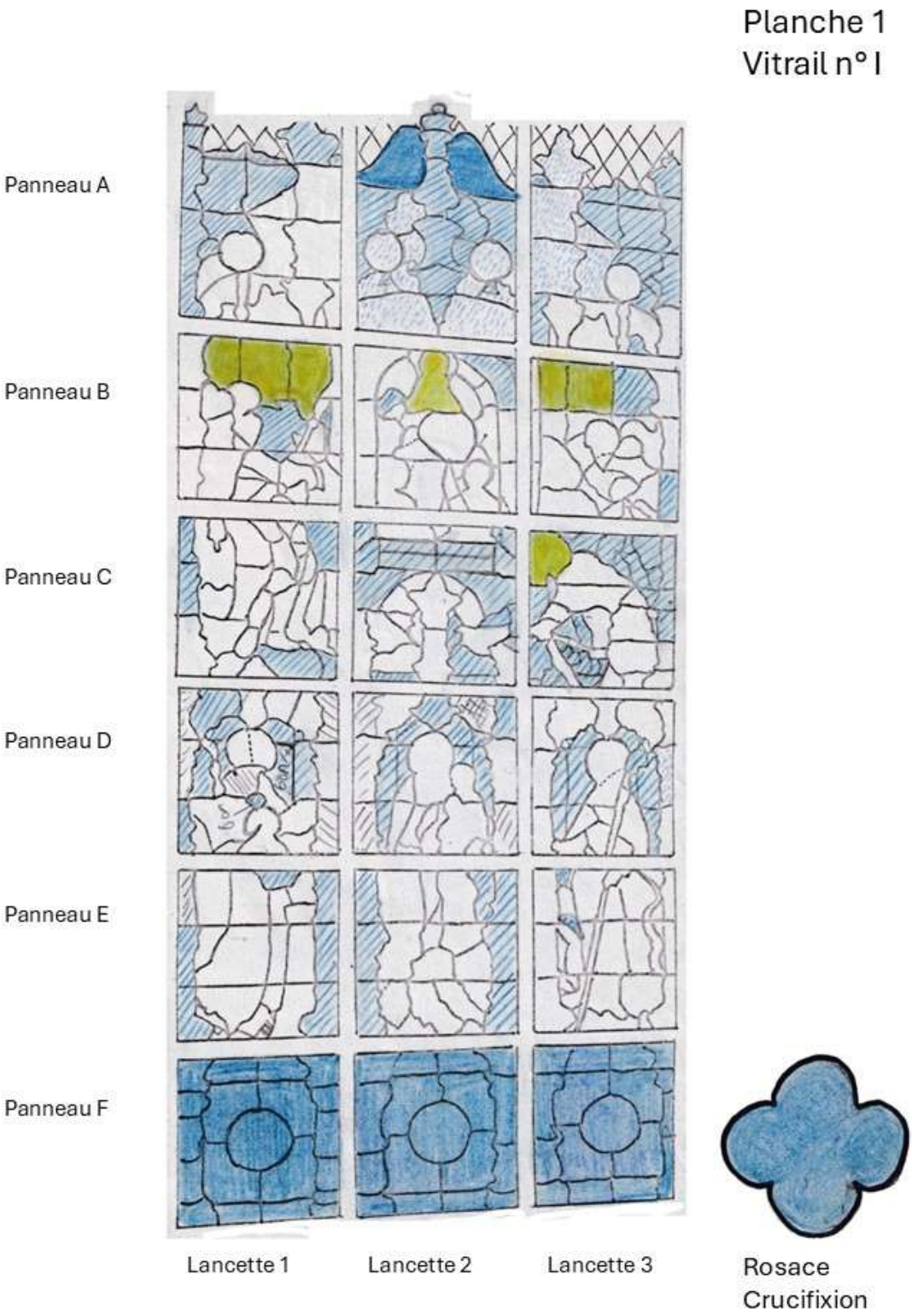
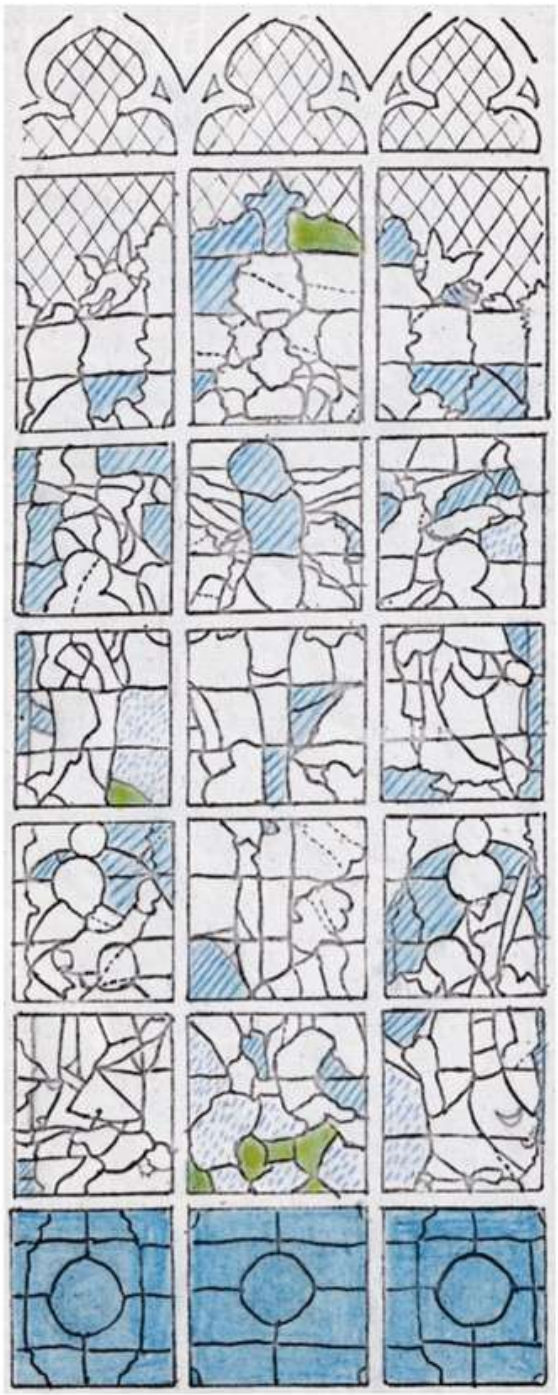


Schéma de restauration

Planche 2
Vitrail n° II





Rosace
Saint François

Schéma de restauration

Planche 3
Vitrail n° III

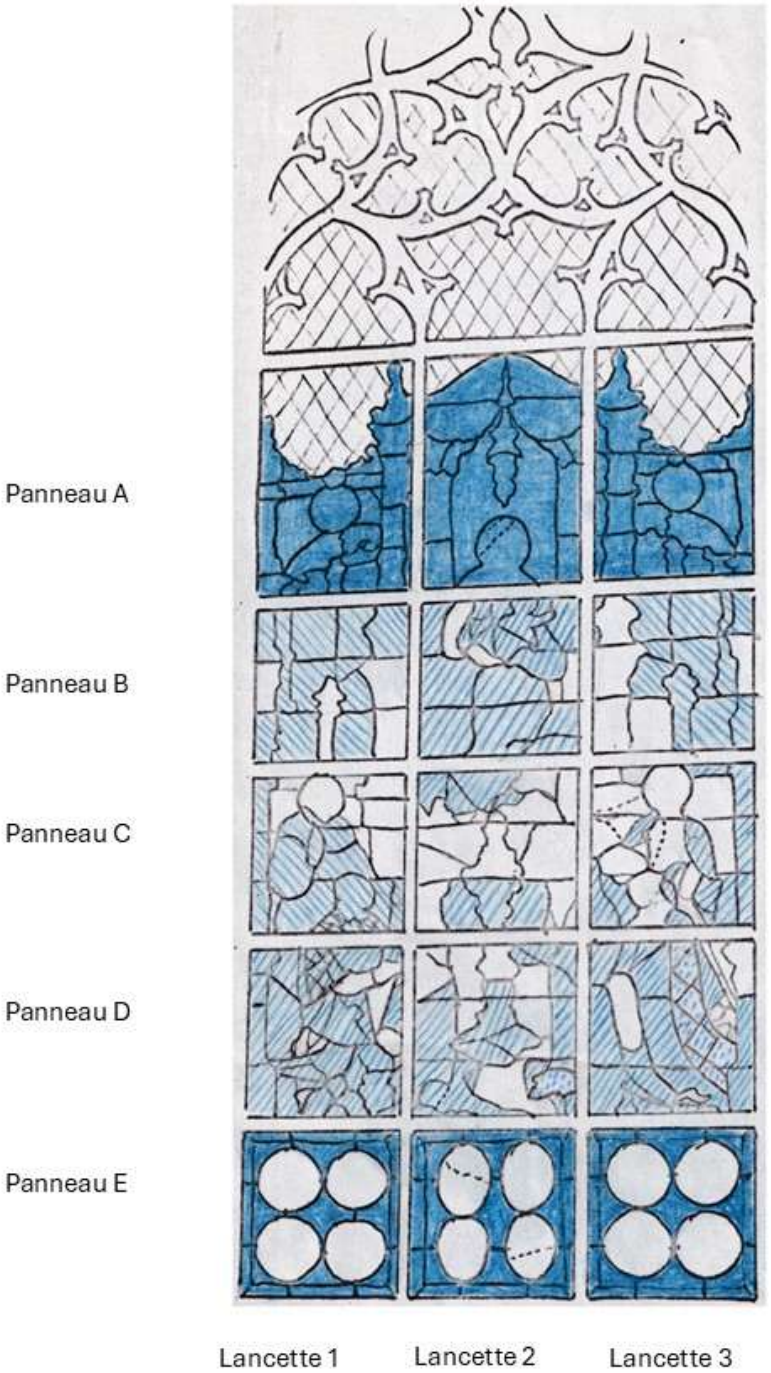


Schéma de restauration

Planche 4
Vitrail n° IV

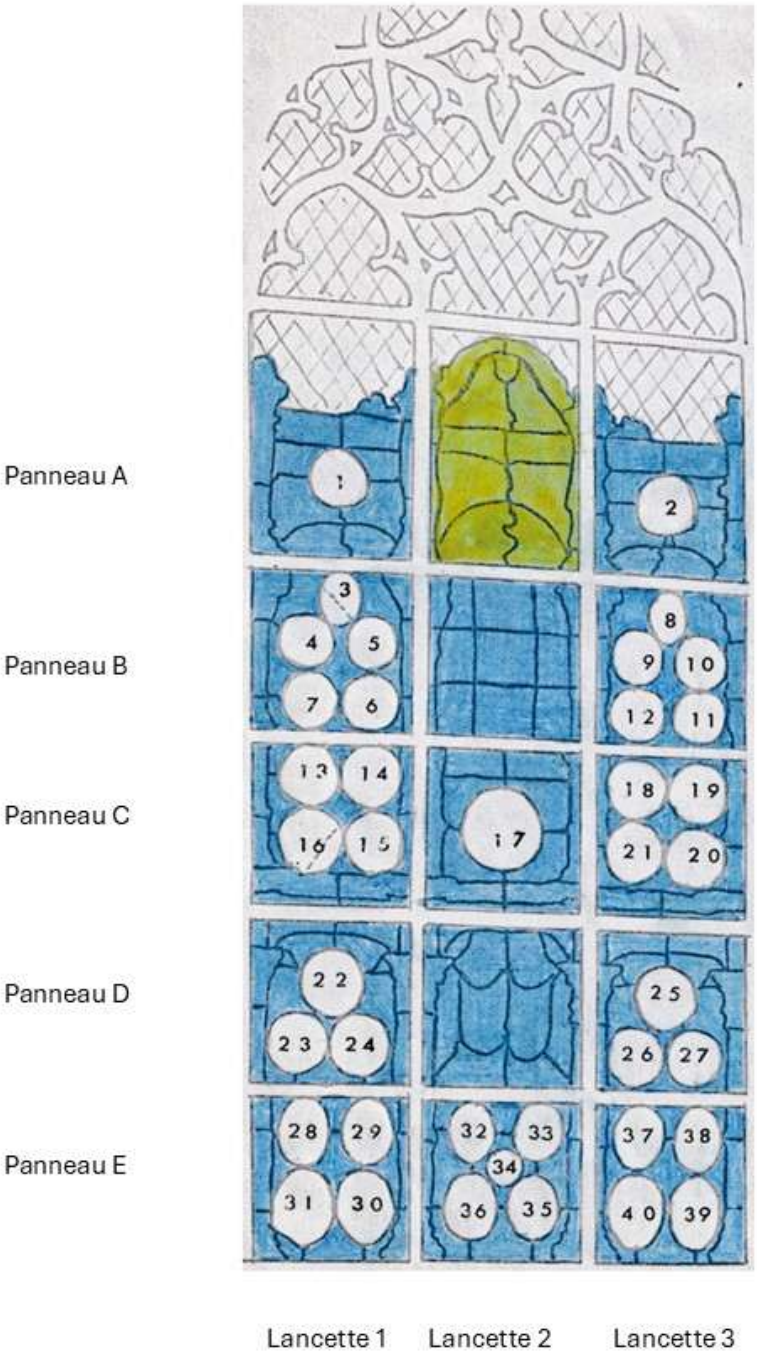


Schéma de restauration

CHAPITRE III ICONOGRAPHIE

INTRODUCTION

L'étude iconographique est envisagée pour chacun des vitraux provenant de Dion-le-Val (n° I à III).

La scène biblique du vitrail n° I permet l'identification du donateur. Les personnages hagiographiques sont identifiés par leurs attributs.

L'iconographie de la Crucifixion (n° II) avec les trois anges recueillant le sang, est étudiée de façon plus approfondie car ce thème est fréquemment utilisé dans l'art du vitrail au XVIe siècle. Son origine et son développement seront illustrés par quelques exemples. Les donateurs seront également identifiés par l'étude de leurs vêtements armoriés, et par leurs saints patrons.

La partie supérieure du vitrail n° III étant entièrement renouvelée, l'iconographie sera étudiée de façon plus rapide. Les donateurs seront identifiés de la même façon que dans le vitrail n° II.

Quelques lignes sur le vitrail d'Arenberg (n° IV) clôtureront le chapitre. Elles traiteront de l'iconographie des panneaux créés par Capronnier, tandis que celle des médaillons sera étudiée dans le chapitre qui leur est consacré.

VITRAIL N° I LES TROIS JUIFS DANS LA FOURNAISE (fig. 1)

La scène du registre supérieur présente une histoire du Livre de Daniel[130]. Ayant refusé d'adorer une idole d'or dressée sur une colonne par Nabuchodonosor[131], 1es trois compagnons de Daniel : Sidrac, Misac et Abdenégo sont jetés[132], liés ensemble, dans une fournaise ardente. La chaleur dégagée était si forte qu'elle brûla les Chaldéens qui s'en approchèrent. Le roi, présent au supplice, vit non trois, mais quatre hommes sans liens qui marchaient au milieu des flammes. Quand ils sortirent de la fournaise, Nabuchodonosor et ses satrapes virent que le feu avait épargné leur corps.

Dans l'art paléochrétien, le thème a été très populaire. Les trois jeunes hébreux étaient l'image des morts que Dieu protège des flammes de l'enfer. Ce sujet y est représenté par deux épisodes : le refus d'adorer l'idole et le supplice. Le supplice est traité de différentes manières : avec ou sans l'ange de Dieu, les trois juifs sont présentés nus, en orants entourés de flammes (Fresque de la catacombe de Saint Priscille à Rome) ou habillés de braies collantes et coiffés du bonnet phrygien (mosaïque de Saint-Luc-En-Phocide)[133]. Le sujet fut à nouveau populaire au Moyen-Age. Les trois juifs sauvés préfigurent la venue du Christ ou encore la Virginité de Marie[134]. L'ange symbolise parfois aussi le Christ descendant aux limbes pour délivrer les Justes des liens de la mort. L'un ou l'autre des deux épisodes de l'histoire des trois juifs est représenté. Pour l'épisode du supplice, les artistes présentent les hébreux nus ou habillés à la façon du temps. On trouve encore quelques exemples de cette représentation au XVIe siècle, puis le sujet disparaît complètement.

[130] Livre de DANIEL, chap. III, 1-97.
[131] Roi de Babylone au VIe siècle av. J. C.
[132] Ou Ananias, Misal et Azarias, suivant les différentes traductions.
[133] Louis REAU, Iconographie de l'art chrétien, t. II, Iconographie de la Bible, 1, Ancien Testament, Paris, 1956, p. 399.
[134] Les symbolismes de cette représentation sont étudiés dans Curt KUHL, Drie Mägner in Feuer, dans, Beihefte zur Zeitschrift für die Alttestamentlische Wissenschaft, LV, Giessen, 1930.



Figure 30. Saint-Omer, cathédrale. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing.

Un exemple cité par Reau[135] retint notre attention (fig. 30) ; il s'agit d'un ex-voto en albâtre du chanoine Sidrach de Lalaing, par Georges Monnoyer, conservé à la cathédrale de Saint-Omer et daté de 1534. Or, le donateur du vitrail n° II porte sur la poitrine les armes de la famille LALAING (fig. 31), "de gueules à dix losanges accolées et aboutées d'argent posées 3, 3, 3 et 1. "[136]. Dès lors le but de la représentation iconographique saute aux yeux ; Sidrac, l'un des trois juifs est le patron de Sidrach de Lalaing qui serait le donateur agenouillé au bas du vitrail n° I. L'hypothèse émise va être démontrée. La première démarche sera de vérifier si l'ex-voto de Saint-Omer représentant les trois juifs s'applique bien à Sidrach de Lalaing ; il faudra ensuite localiser ce chanoine dans la grande famille des Lalaing, étudier sa vie et voir quels rapports il aurait pu entretenir avec l'église de Dion-le-Val ou les seigneurs de ce lieu.

[135] Louis REAU, op. cit., p. 401.

[136] J. B. RIETSTAP, Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason, t. II, Gouda, 1887, p. 9. H. V. ROLLAND, Planches de l'armorial général, t. IV, La Haye, s. d., pl. VIII.



Figure 31. Vitrail n° II. Donateur.



Figure 32. Douai, musée des Beaux-Arts. Tombeau de Charles de Lalaing.



Figure 33. Saint-Omer, cathédrale. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing (détail).

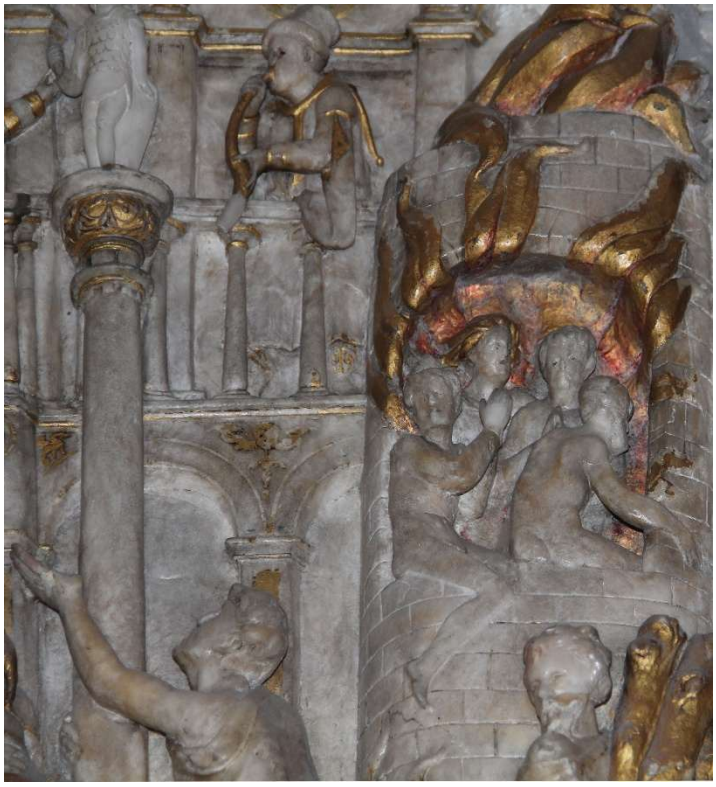


Figure 34. Saint-Omer, cathédrale. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing (détail).



Figure 35. Saint-Omer, cathédrale. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing (détail).



Figure 36. Saint-Omer, cathédrale. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing (détail).

La sculpture est fixée à un pilier de la deuxième chapelle rayonnante du chœur (côté sud) de la cathédrale de Saint-0mer[137]. Elle mesure 2,93 m. de haut sur 0,94 m. de large. Ce bas-relief est réalisé en 1534 par Georges Monnoyer[138] sculpteur Lillois. Cet artiste connu dans les archives[139] a également réalisé le tombeau d'Antoine de Werchin en 1542 pour la chartreuse de Chercq près de Tournai, (ce monument a été détruit en 1556). Palustre[140] lui attribue le tombeau de Charles de Lalaing à Douai (fig. 32) que Saintenoy[141] donne à Jehan Money (comme les tombes d'Antoine de Lalaing et d'Elisabeth de Culemborg à Hoogstraeten). Revenons au monument de Saint-Omer dont il nous importe surtout de connaître la date et la destination. Le sujet plus détaillé que sur le vitrail est inséré dans une composition architecturale de style renaissance. Du balcon du palais des hommes adorent l'idole d'or dressée sur une colonne (fig. 33). Nabuchodonosor et deux satrapes sont au niveau inférieur. Ils observent la fournaise où l'ange vient sauver les trois juifs nus (fig. 34). A droite un homme avec du combustible. Un chaldéen est terrassé par le feu. A l'avant-plan, un chanoine est, à genoux, en surplis et porte l'aumusse sur son bras (fig. 35). Le texte suivant gravé sur le socle indique qu'il s'agit bien de Sidrach de Lalaing (fig. 36).

-1534-
NOB. ET. GNOSO D. D. SUDRACH DE LALAING H. E. DEC.
QUO NO(N) EST QUO NO(N) HU(M)ANIOR EXTITIT U(N)Q
HIC SUA NU(N)C SUDRACH OSSA SEPULT^{S} HABET
STEM(M)ATA FORTUNA(M) CUI^{S} LAUDESQ(UE) REFERRE
NO(N) OPUS HEC DICTO NO(M)INE LECTOR HABES
DECESSIT IIII KL IVLII
M D XXX III

Ce texte complété peut se lire :

Nobili et generoso devoto Domino Sudrach de Lalaing huis ecclesiae decano
quo non est quo non humanior extitit unquam
hic sua nunc Sudrach ossa sepultus habet
stemmata, fortunam cuius, laudesque referre
non opus, haec dicto nomine, lector habes,

[137] Georges COOLEN, La cathédrale de Saint-Omer, Saint-Omer, 1958, passim.
[138] Monnoyer, dans, Allgemeines Lexikon den Bildenden Künstler, t. XXV, Leipzig, 1931, p. 71.
[139] Jules HOUDOY, Etudes artistique. Artistes inconnus des XIV, XV & XVIe siècles, Lille, 1877, pp. 243-247.
[140] Léon PALUSTRE, La Renaissance en France, t. I, Paris, 1879, pp. 9, 10, 11, 23 & 24.
[141] Paul SAINTENOY, Jehan Money (Mémoire de l'Académie Royale de Belgique, classe des Beaux-Arts, 2me série, t. II, coll. in 4°), Bruxelles, 1928, p. 134.

decessit IIII KL IVLII, MD XXX III[142]

Il s'agissait ensuite de rechercher Sidrach dans la généalogie des Lalaing. Un arbre généalogique a été réalisé afin de situer la branche de la famille spécialement envisagée. En examinant cet arbre généalogique nous pouvons dire que Sidrach est le fils de Jean de Lalaing et de Catherine Wiette. Il a pour frères et sœurs : Ponthus, Arthus, Hercule, Blanche et Marie de Lalaing[143]. Il est inscrit comme étudiant à l'Université de Louvain le 4 octobre 1481[144]. Il entre dans les ordres. Il devient licencié en droit. Il est prévôt de l'église Saint Pierre dé Douai, doyen et chanoine de Saint-Amé à Douai[145]. Il entre en possession de son canonicat à Saint-Omer par procuration le 7 novembre 1505. Elu doyen le 14 mars 1512, il prend possession de son doyenné par procuration le 31 mars[146]. Le 25 octobre 1512, il assiste au contrat de mariage de sa nièce Catherine de Dion avec Philippe Dalennes. Un extrait de leur contrat de mariage est publié par Goethals malheureusement sans indication de provenance[147] : "Comparurent en leurs personnes François Dalennes, écuyer, seigneur de Cantin, et François Dalennes, aussi écuyer, son fils, d'une part ; et damoiselle Catherine de Dion, fille de Philippe[148], seigneur dudit Dion, accompagnée de nobles et puissants seigneurs Ponthus de Lalaing, seigneur de Bugnicourt, Arthus de Lalaing, sénéchal d'Ostrevant, seigneur de Hordaing et Sydérac de Lalaing, prévôt de l'église Saint-Pierre en Douay, et Hercule de Lalaing, seigneur de Wandonne, oncles de ladite demoiselle d'autre part."

La scène des trois juifs dans la fournaise a donc permis l'identification du donateur Sidrach de Lalaing, chanoine de Douai et de Saint-Omer, dont la soeur a épousé un seigneur de Dion. Si le lien entre la scène biblique du registre supérieur et le donateur situé au registre inférieur du vitrail n° I a été démontré, rien n'a encore été dit à propos des deux évêques qui entourent saint Anne. L'évêque de droite écrase un dragon et tient une

---

[142] Traduction :
Noble et généreux Sidrach de Lalaing soumis à Dieu, chanoine de cette église dont il apparaît qu'il n'y a personne qui soit plus humain jusqu'à maintenant Sidrach a ses os enterrés ici ; Lecteur, vous n'avez pas besoin de vous reporter à sa fortune et aux louanges, vous avez ce que ce nom dit ; il trépasse le 4 des calendes de juillet 1533.

[143] L'étude de la famille des Lalaing a été réalisée à l'aide d'un arbre généalogique disponible sur la même page Web que le présent mémoire.
Felix BRASSART, Histoire des généalogies des comtes de Lalaing, Douai, 1854 ;
Le blason des Lalaing, Douai, 1879.
Felix-Victor GOETHALS, Miroir des notabilités nobiliaires de Belgique, des Pays-Bas et du Nord de la France, t. II, Bruxelles, 1862, pp. 498-503, 709.
Jaarboek voor Hoogstraeten Oudheidkundige (H. O. K.) Kring, 1956-57, pp. 8-9; 1960, 1961, 1962, 1966, 1968 passim.
Biographie Nationale de Belgique : t. 11, Bxl, 1890-91, pp. 80, 85, 91, 95, 96, 97, 112, 114, 119, 125 ; t. 15, Bxl, 1898-99, p. 175 ; t. 29, Bxl, 1956-57, col. 747-752. (+ t. 28, liste générale des t. 1 à 27).

[144] J. WILS, Matricule de l'Université de Louvain, (Commission royale d'histoire), t. II, 1453-1485, Bruxelles, 1946-1954, p. 446, n° 26.

[145] F. V. GOETHALS, op. cit., p. 501.

[146] Renseignements donnés par le Chanoine Georges COOLEN, archiviste et bibliothécaire de Saint-Omer.

[147] F. V. GOETHALS, op. cit., p. 709.

[148] Philippe de Dion avait épousé Blanche de Lalaing, sœur de Sidrach.

grande clef. Un seul saint évêque a droit à ces deux attributs : saint Servais de Tongres. Il a défendu la foi catholique contre l'hérésie arienne et est mort en 384 à Maastricht. La légende en a fait un contemporain du Christ et même un parent du Sauveur. C'est ainsi qu'il est parfois présent dans la scène de la Sainte parenté comme descendant de saint Anne. Il aurait reçu une clef de saint Pierre et aurait aussi délivré le pays d'un dragon, exploit symbolique attribué par les hagiographes à tous les évêques évangélisateurs[149]. Le culte de ce saint localisé d'abord à Tongres et à Maastricht, rayonne ensuite et s'étend surtout dans la vallée de la Meuse et du Rhin. Rien que dans le domaine du vitrail on peut cependant donner deux exemples en Brabant : outre le vitrail étudié, celui de la Vierge de l'église des saints-Pierre-et-Guidon, d'Anderlecht. En effet à la gauche de la Vierge se tient saint Servais portant la crosse et la clef et écrasant un dragon[150].

L'évêque de gauche, porte la mitre et la crosse, il tient un livre dans la main droite. Il doit s'agir ici de saint Lambert évêque de Tongres et de Maastricht, patron de la ville de Liège, mort en 705[151]. Comme Dion-le-Val faisait partie du diocèse de Liège jusqu'en 1559[152], il est assez normal d'y représenter deux évêques de cette région. Cependant, Sidrach de Lalaing est chanoine à Saint-Omer ; et Marguerite Bribosia, à propos de l'iconographie de saint Lambert[153], montre que Cahier[154] aurait réuni en un personnage saint Lambert, évêque de Liège et saint Lambert, abbé réformateur de Saint-Omer.

Cahier ajoute à la liste habituelle des attributs de saint Lambert de Liège, qui sont mitre, crosse, livre, et parfois super huméral crénelé ; la fontaine et les béquilles. Il s'agit, selon lui, d'une allusion à une fontaine miraculeuse de Saint-Omer dans laquelle Lambert enfant, aurait été plongé avec l'espoir de guérir d'une claudication. En souvenir du miracle obtenu, Lambert y aurait laissé ses béquilles. Marguerite Bribosia écrit à ce propos que cette histoire n'est rapportée dans aucune des Vita ou Légendes de saint Lambert de Liège et que ce trait va même à l'encontre de l'opinion du premier biographe de saint Lambert qui assure que "de la tête aux pieds, saint Lambert était sans défaut". L'auteur conclut en proposant l'hypothèse d'une confusion de nom puisqu'il existe un saint Lambert abbé réformateur de Saint-Omer. Ici, le saint représenté est selon ses attributs d'évêque de Liège. N'y a-t-il pas dans l'esprit du commanditaire Sidrach de Lalaing, chanoine de Saint-Omer, une autre intention ? N'aurait-il pas commandé au vitrailleur, en plus de la scène des Trois juifs dans la fournaise, un saint Lambert abbé de Saint-Omer ? La confusion aurait été faite par le dessinateur ou vitrailleur qui n'aurait connu que le

[149] Louis REAU, Iconographie de l'art chrétien, t. III ; Iconographie des Saints, Paris, 1959, pp. 1205-120.
[150] Jean HELBIG, Les vitraux médiévaux conservés en Belgique. 1200-1500, (Corpus Vitrearum Medii Aevi), pp. 177-190.
[151] Louis REAU, op. cit., 2, Paris, 1958, p. 783 ; & Joseph BRAUN, Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Stuttgart, 1943, pp. 450-451.
[152] voir p. 32.
[153] Marguerite BRIBOSIA (Mère Marie-Henri), L'iconographie de saint Lambert, dans, Bulletin de la commission royale des monuments et des sites, t. VI, 1955, p. 134.
[154] CAHIER, Caractéristiques des Saints dans l'art populaire, t. I, Paris, 1867, p. 133 et 422 ; t. II, Paris, 1867, p. 834.

célèbre saint Lambert de Liège et qui place en face de celui-ci un autre Saint connu et invoqué dans la région : saint Servais ?

On peut citer comme exemples de représentation de saint Lambert dans le vitrail du XVIe en Belgique, la verrière du transept sud de la cathédrale Saint-Paul à Liège[155], deux vitraux de l'abside de l'église Saint-Jacques de Liège, l'un de 1525, donné par Jean de Hornes, l'autre par les Métiers en 1525 et 1531[156]. Saint Lambert, debout en chape, mitre et crosse présente au Seigneur les donateurs. Il est représenté aussi sur un vitrail actuellement conservé à la cathédrale de Lichfield provenant de l'abbaye cistercienne d'Herkenrode[157]. Saint Lambert est très souvent invoqué et dans de nombreuses églises. La sculpture la plus connue est le buste reliquaire de saint Lambert (1506-1512) d'Henri Zutman dit Suavius, conservé au trésor de la cathédrale Saint-Paul à Liège.

Entre saint Lambert, Sidrach de Lalaing et saint Servais, la scène de la Lignée de sainte Anne est représentée. Sainte Anne debout porte la Vierge qui à son tour porte l'Enfant Jésus. L'ordonnance verticale de la Lignée de sainte Anne est beaucoup moins fréquente que l'ordonnance horizontale (c'est-à-dire l'enfant Jésus assis entre sa mère et saint Anne) à cause de l'inconvénient de la disproportion de la Vierge vis-à-vis de sainte Anne alors qu'en réalité elles devraient avoir la même taille[158].

Comme exemple de lignée verticale, on peut citer en art du vitrail, en Belgique au XVIe siècle, le vitrail de Philippe de Lalaing et d'Anne de Rennenberg à Sainte-Catherine d'Hoogstraeten[159] (fig. 97). En sculpture, on peut nommer la saint Anne-trinitaire de Veit Stoss (XVIe) conservée au musée diocésain de Vienne (provenant de l'église Sainte Anne de Vienne)[160]. Une raison de la présence de sainte Anne sur ce vitrail pourrait être la destination de l'œuvre : la chapelle Sainte-Anne de l'église de Dion-le-Val[161] ; mais cette hypothèse est réversible : c'est peut-être à cause du vitrail que la chapelle s'est nommée Sainte-Anne.

[155] Jean HELBIG, Glasschilderkunst in België, Repertorium en documenten, t. I, Anvers, 1945, p. 148.
[156] Ibid., t. I, p. 149 et illustrations : pl. XLVII n° 92 et pl. L n° 98.
[157] Jean HELBIG, op. cit., I, Anvers, 1943, pp. 128 et 206.
[158] Louis REAU, Iconographie de l'art chrétien, t. II, Iconographie de la Bible, 2, Nouveau testament, Paris, 1957, p. 147.
[159] Jean HELBIG, Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique (Corpus Vitrearum Medii Aevi, t. II), Bruxelles, 1968, pp. 138-152, fig. 105-107.
[160] Louis REAU, ibid., p. 148.
[161] voir p. 38.

VITRAIL N° II LA CRUCIFIXION (fig. 2)

Le Christ meurt en croix entre sa Mère et saint Jean. Les sombres nuages qui cachent une partie du soleil et de la lune symbolisent l'éclipse. Trois anges recueillent dans quatre calices le sang qui jaillit des plaies du Sauveur. Marie-Madeleine est agenouillée au pied de la croix. Un crâne symbole de la mort git sur le sol. La ville de Jérusalem apparaît dans le fond.

Le thème des anges qui recueillent le sang est inspiré de la croyance aux anges psychopompes qui reçoivent l'âme des morts dans une nappe immaculée, et aussi par le culte du Saint-Sang[162]. Les anges recueillant le sang du Christ sont représentés en Italie à partir du XIIIe siècle[163].

C'est à tort que Hoogewerff[164] a prétendu que ce motif n'a fait son apparition dans nos contrées, en provenant de l'Italie qu'au début du XVIe siècle. En effet on retrouve ce thème, traité bien avant le XVIe siècle en France, dans les Pays-Bas et en Allemagne. On peut en voir des représentations sur le Parement de Narbonne du musée du Louvre à Paris[165] ainsi que sur un vitrail du XVe dans la cathédrale de Moulins[166]. Le Calvaire des Tanneurs, de l'église Saint-Sauveur à Bruges est aussi doté de trois anges tendant des calices vers les plaies du Christ ; il est daté de vers 1400[167].

On peut encore citer un panneau du Maître de la Vie de Marie exécuté dans la seconde moitié du XVe siècle et conservé au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne, qui présente la même scène, comme d'ailleurs une gravure de Martin Schongauer, de la même époque, conservée à l'Albertine de Vienne[168] (fig. 39).

Au XVIe siècle, ce thème iconographique se développe spécialement dans les écoles de peinture maniériste. Six tableaux dont la date, le sujet, la composition et le style sont assez proches du vitrail de la Crucifixion de Dion-le-Val vont être plus particulièrement étudiés.

---

[162] Louis REAU, op. cit., t. II, vol. 2, p. 491.
[163] Assises : fresques de l'église supérieure attribuées à Cimabue de la fin du XIIIe ; fresques de l'église inférieure de Giotto entre 1310 et 1320. Voir Paul THOBY, Le crucifix des origines au Concile de Trente. Etude iconographique, Nantes, 1959, texte p. 139, reproductions : pl. XCVII n° 215 & pl. CII.
Arezzo : fresque du palais communal, Catalogue : "Fresques de Florence", Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, sept. oct. 1969 (fig. 37).
Savona : Pinacothèque : tableau de Donato Mazone ; voir G. J. HOOGEWERFF, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, t. III, La Haye, 1939, p. 36, pl. n° 9 (fig. 38).
Londres : National Gallery, Tableau de Raphaël ; voir Paul THOBY, op. cit.
[164] G. J. HOOGEWERFF, op. cit., pp. 34-36.
[165] Paul THOBY, op. cit., voir pl. CXXXIII n284.
[166] Ibid. voir pl. CLX n335.
[167] DE TOLNAY (Charles), An early Dutch Panel. Contribution to the Panel Painting before Bosch. Miscellanea Léo Van Puyvelde, Bruxelles, 1949, pp. 49-54.
[168] Paul THOBY, op. cit., pl. CLXIV n° 343, texte p. 204.



Figure 37. Arezzo, palais communal.



Figure 38. Giovanni Mazone. Savone, Pinacothèque.



Figure 39. Maître de la Vie de la Vierge. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.

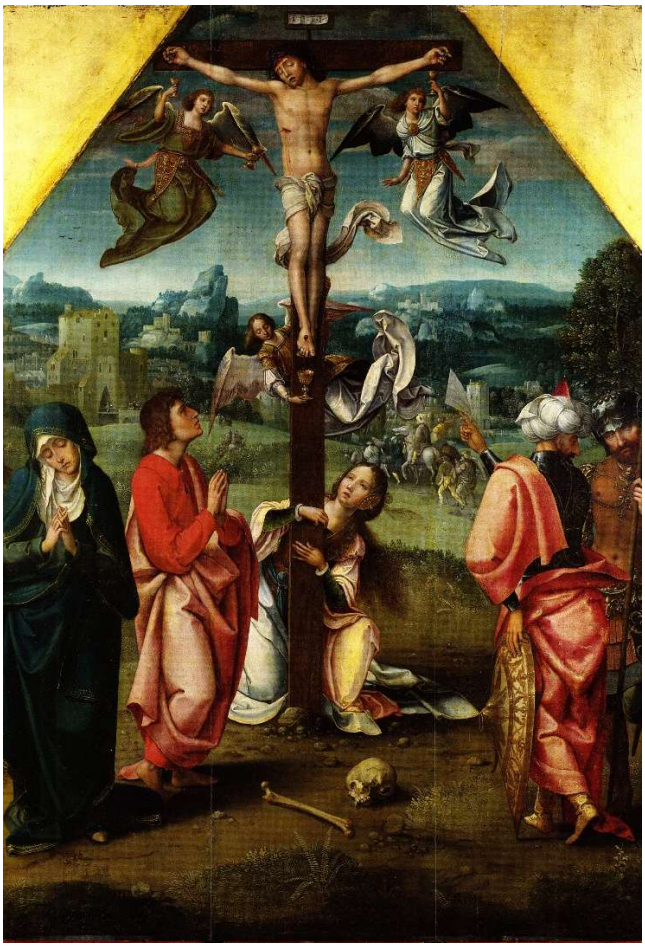


Figure 40. Maître de 1518. Londres, National Gallery.



Figure 41. Maniériste utrechtois. Utrecht, Catharijneconvent.



Figure 42. Maniériste anversois. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

Londres National Gallery, un panneau attribué par Friedländer et par Davies au Maître de 1518[169] (fig. 40).

La croix en forme de T est surmontée de l'inscription I. N. R. I. Trois anges dans la même position que sur le vitrail recueillent le sang du Christ[170] dans quatre calices. Cet exemple est d'ailleurs employé par Ch. de TOLNAY comme réfutation de l'opinion de Hoogewerff. Le crâne est au pied de la croix. Marie-Madeleine entoure de ses bras le pied de la croix. A gauche, la Vierge et saint Jean ; à droite Langin et un autre soldat. Dans un large et profond paysage on remarque à gauche Jérusalem et à droite le peuple et les soldats qui s'y rendent. Le ciel est sombre mais aucun astre n'y apparaît.

Utrecht, musée archiépiscopal. Crucifixion attribuée à un maître maniériste utrechtois[171] (fig. 41). Même croix en T surmontée du cartouche portant I. N. R. I, Deux anges seulement recueillent le sang à l'aide de trois calices. Marie-Madeleine, a déposé un vase, elle est agenouillée et embrasse le pied de la croix en levant les yeux vers le Christ. La Vierge est debout à gauche, saint Jean à droite. Le crâne gît à terre. Jérusalem s'étale dans le lointain. Le ciel s'obscurcit mais aucun astre n'apparaît.

Anvers, Musée des Beaux-Arts. Une Crucifixion d'un maniériste anversois vers 1525, rattachée par Friedländer au groupe de l'Adoration de la collection Von Groote[172] (fig. 42). Même croix en T surmontée de I. N. R. I. Trois anges prennent le sang dans quatre calices. Marie-Madeleine est agenouillée au pied de la croix et lève les yeux. A gauche se trouve Marie les yeux baissés et les bras croisés ; à droite saint Jean regarde vers le Christ. Le crâne est aussi présent cette fois à gauche de la Vierge. Jérusalem s'étend dans le fond vers la droite, Le ciel est sombre et sans astre.

[169] Martin DAVIES, National Gallery Catalogues, Early Netherlandish School, 3e édition, Londres, 1968, p. 97-98, cat. n° 718

[170] Catalogue de l'exposition des Primitifs flamands anonymes, Bruges, 1969, p. 183, cat. n° 101.

[171] D. J. HOOGEWEHFF, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, t. III, Den Haag, 1939, pp. 34-35, (cat. 598).

[172] Dans Catalogue de l'exposition des Primitifs Flamands Anonymes, Bruges, 1969, pp. 169 & 294, (cat. n° 325) (Musée d'Anvers).

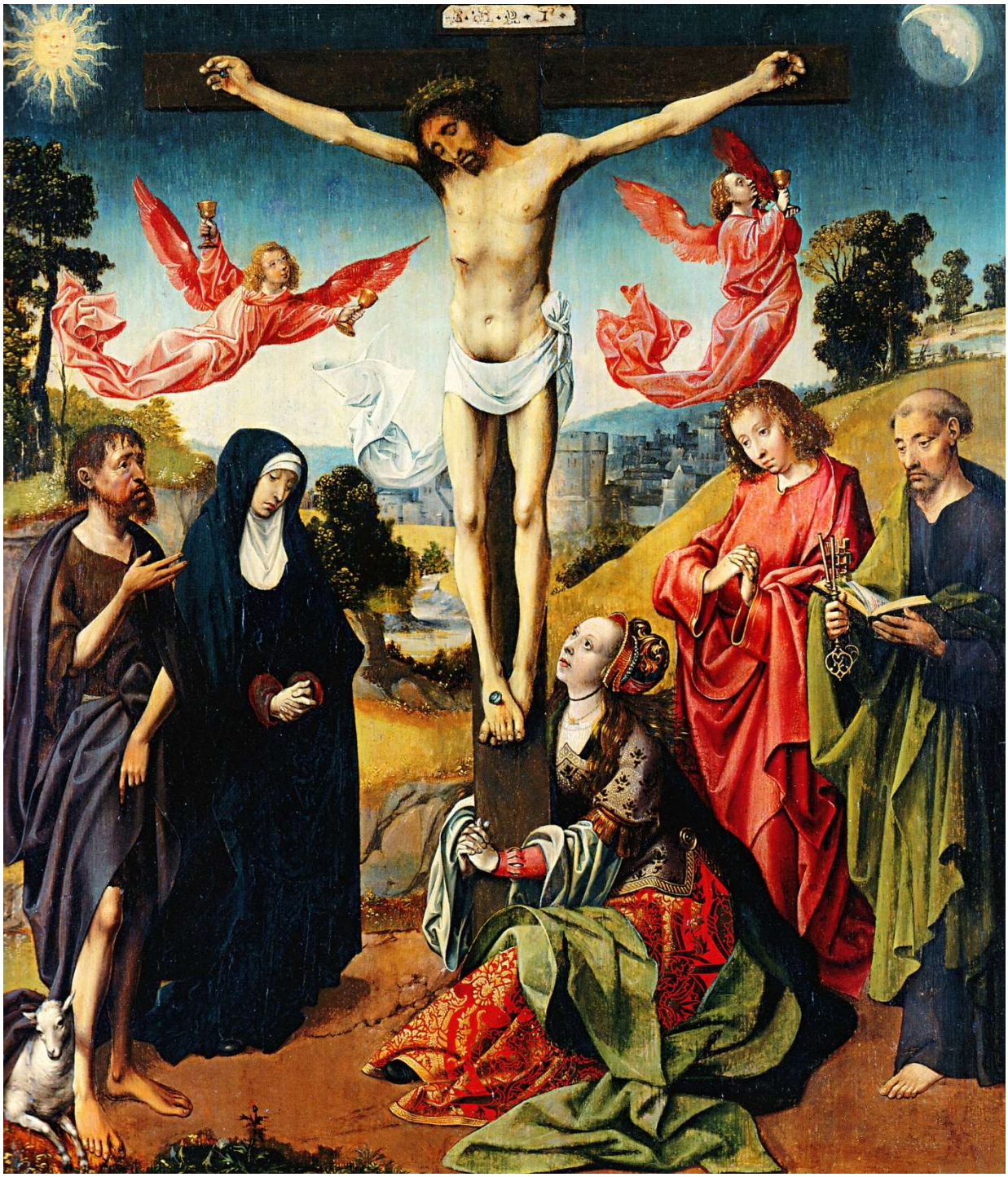


Figure 43. Cornelis Engelbrechtsz. Autrefois Paris, coll. Pelletier.

Une Crucifixion de Cornelis Engelbrechtsz[173] anciennement dans la collection Pelletier passée en vente à Paris (Weinberger 1931)[174] (fig. 43). Le Christ se meurt sur une croix identique aux précédentes ; deux anges recueillent son sang dans trois calices. Le soleil et la lune ornent les coins supérieurs du tableau. Marie-Madeleine entoure de ses bras le pied de la croix. Quatre autres personnages sont présents au Calvaire : à gauche la Vierge et saint Jean-Baptiste, à droite, saint Jean l'Évangéliste et saint Pierre. Le crâne n'est pas représenté ici. Jérusalem forme le paysage derrière la scène. Engelbrechtsz a représenté plus d'une fois ce sujet, mais le thème est souvent inséré dans des compositions plus grandes comprenant les trois crucifiés et une foule de personnages ; par exemple, le panneau central du triptyque de Leyden[175] et encore la Crucifixion du Metropolitan Museum de New-York. Mais dans la présente recherche seules les compositions simples ne contenant qu'une croix, sont retenues.

A Berlin, dans la collection de J. Goldschmidt[176] une composition similaire peinte par Ysenbrant[177] (fig. 44) montre un Christ mourant entouré de trois anges recueillant son sang dans quatre calices. La Vierge et saint Jean sont debout au pied de la croix. Le crâne est représenté. Marie-Madeleine est absente. Jérusalem se détache dans un ciel clair qui s'assombrit au-dessus du Christ.

Une Crucifixion perdue (connue par une photo du RKD) de Pierre Coecke d'Alost[178] (fig. 45). Le Christ est suspendu à une longue croix en T, au sommet de laquelle le cartouche indique son nom en hébreux, en grec et en latin. Trois anges recueillent le sang dans quatre calices. Marie-Madeleine embrasse le pied de la croix. La Vierge et saint Jean sont debout à côté du Christ. Un crâne est peint dans le coin droit du tableau. Jérusalem et ses tours apparaissent dans le fond. Le ciel sans astre s'assombrit.

Dans l'art du vitrail au XVIe siècle en Belgique, la plupart des vitraux conservés représentant le thème de la Crucifixion sont ornés de trois anges qui recueillent le sang du Christ.

---

[173] Né à Leyde en 1493, fils de Cornelis Engelbrechtsen le Vieux, séjourne longuement à Bruges, meurt en 1544. dans, E. BENEZIT, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les pays et tous les temps, s. 1., 1952.

[174] Max J. FRIEDLANDER, Altniederländische Malerei. Lucas Van Leyden und andere hollandische Meister seiner Zeit, t. X, Leyden, 1934, p. 131, pl. L, n° 88.

[175] M. J. FRIEDLÄNDER, op. cit., pl. XLII n° 71 (Leyden, Museum), pl. LI n° 89 (New-York, Metropolitan Museum).

[176] M. J. FRIEDLANDER, Altniederländische Malerei. Die Antwerpener Manieristen. Adrien Ysenbrant, t. XI, Leyden, 1934, pl. LXV n° 158.

[177] YSENBRANT est né vers la fin du XVe s., vit à Bruges en 1510 et y meurt en 1551.

[178] Georges MARLIER, Pierre Coecke d'Alost, Bruxelles, 1966, p. 188.
P. Coecke est né à Alost en 1503, + à Bruxelles en 1552.
La photo de cette Crucifixion perdue portant cette indication : "Altarbild der Kapelle van Hauslaen, Kreis Geldern". Marlier lui attribue un triptyque où sont représentés les trois crucifiés, trois anges recueillent le sang du Christ. Ce tableau a été exposé en 1957 sous le nom de Engelbrechtsz (Dublin, couvent des Dominicains), p. 193, fig. 135.

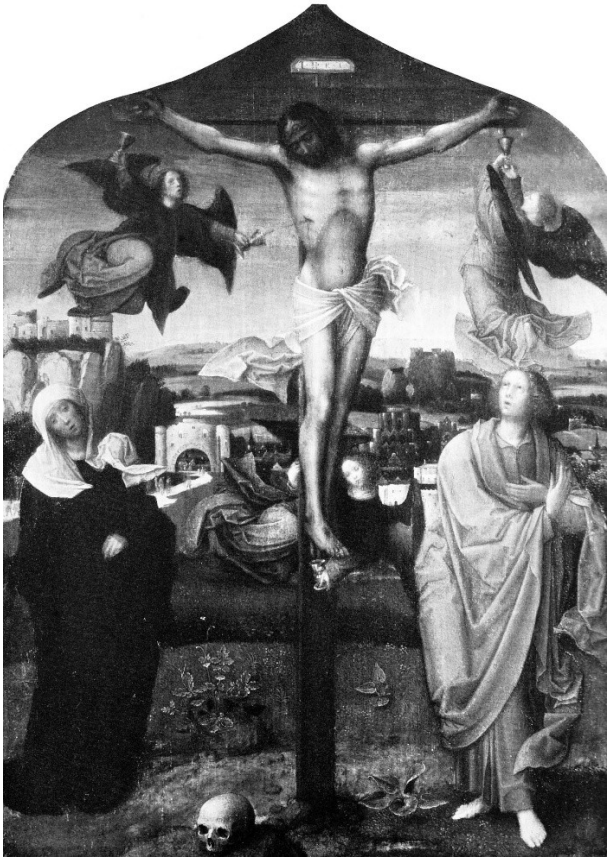


Figure 44. Adriaen Isenbrant. Autrefois Berlin, coll. J. Goldschmidt.



Figure 45. Pieter Coecke. Coll. privée.

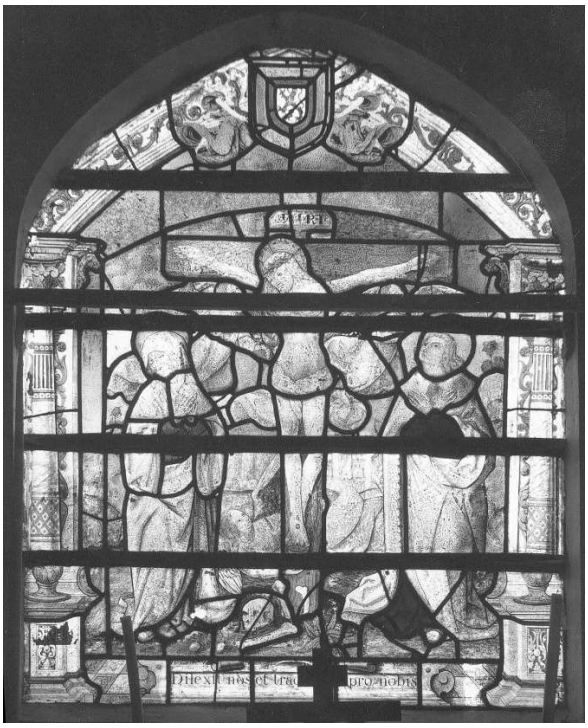


Figure 46. Rumbeke, château de Limburg-Stirum.



Figure 47. Liège, église Saint-Jacques.

Comparons quatre exemples avec la Crucifixion de la chapelle castrale d'Enghien.

Rumbeke : château de Limburg-Stirum, un petit vitrail de l'école flamande entre 1510 et 1540[179] (fig. 46).

Le Christ est suspendu à une croix en T surmontée du cartouche I. N. R. I. La Vierge et saint Jean sont debout, à côté de la croix. Le crâne gît au pied de la croix. Trois anges recueillent le sang du Christ. Marie-Madeleine n'est pas présente. Le paysage est presque inexistant. Ces deux dernières observations s'expliquent probablement par l'étroitesse du vitrail.

Liège : un vitrail de l'église Saint-Jacques situé dans le chœur[180] (fig. 47). Il a été offert par Jean de Cromois dans les années 1520-1525. La partie supérieure du vitrail représente le Calvaire. Sous une arcade d'architecture compliquée s'élève la croix du Christ. Elle est en forme de T surmontée du cartouche I. N. R. I. Trois anges prennent le sang jaillissant des plaies du Christ dans trois calices. La Vierge et saint Jean assistent à la scène. Derrière eux s'étale la ville de Jérusalem. Il n'y a pas de crâne, pas d'astre dans le ciel et Marie-Madeleine n'est pas présente.

Hoogstraeten : vitrail central de l'élise Sainte-Catherine[181] (fig. 48). La partie inférieure représente la scène de la Crucifixion par Antonis Eversoen de Culemborg en 1531. Ce vitrail est très restauré mais le thème iconographique n'a probablement pas été modifié. Trois anges recueillent le sang du Christ dans quatre calices. La croix est en T surmontée du cartouche portant les lettres I. N. R. I. La Vierge et saint Jean sont debout près du Sauveur. Crâne et os gisent sur un sol aride. Dans le fond, Jérusalem se découpe parmi les rochers, Le ciel est clair et d'un bleu très vif. Marie-Madeleine est absente.

Gruitrode : église Sainte-Gertrude, un vitrail de 1580 offert[182] par Henri de Mérode (fig. 49) montre un Christ suspendu à une croix en T, toujours surmontée de l'inscription I. N. R. I. Trois anges recueillent son sang dans quatre calices. Saint Jean, la Vierge et Marie-Madeleine sont présents. Le ciel sans astre s'obscurcit au-dessus de Jérusalem.

[179] Jean HELBIG, Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservée en Belgique, (Corpus Vitrearum Medii Aevi, t. II), Bruxelles, 1968, pp. 280 ph. n ° 205.
[180] Jean HELBIG, Glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, t. I, Anvers, 945, p. 149.
[181] Jean HELBIG, Les vitraux de la première moitié du XVIe s. ..., Bruxelles, 1968, pp. 153-198.
[182] Jean HELBIG, Glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, t. II, Anvers 1951, p. 50.



Figure 48. Hoogstraeten, église Sainte-Catherine.

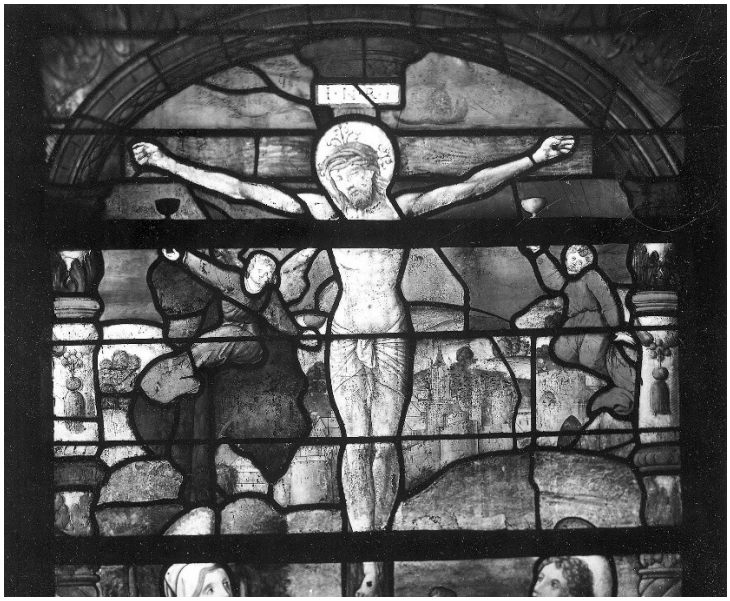


Figure 49. Gruitrode, église Sainte-Gertrude.

Ainsi avec les exemples des tableaux de Londres, Utrecht, Anvers, Paris, Berlin et de Gueldre, et les verrières de Rumbeke, Liège, Hoogstraeten, Gruitrode et Enghien-Dion-le-Val, on peut conclure que le thème des trois anges recueillant le sang du Christ est très répandu au XVIe siècle et que la représentation en est pratiquement fixe. Les différences remarquées sont en effet minimes. Le fond de toutes les Crucifixions est occupé par Jérusalem (sauf Rumbeke faute d'espace). Le crâne, symbole de la mort est présent partout sauf à Liège. La croix est toujours en T, surmontée d'un cartouche. Trois anges volent autour de la croix sauf dans le tableau du maniériste d'Utrecht et d'Engelbrechtsz, où il n'y en a que deux ; ils recueillent le sang dans trois ou quatre calices. La Vierge et saint Jean sont toujours présents. Marie-Madeleine est présente sept fois sur onze exemples. Le soleil et la lune bientôt en éclipse ne s'aperçoivent que dans le vitrail de Dion-le-Val, et le tableau d'Engelbrechtsz.

Dans la partie inférieure du vitrail de la Crucifixion d'Enghien, deux donateurs sont présentés par des saints.

A gauche, saint Pierre, nimbé, est debout tourné vers la croix. On le reconnaît aux deux clefs qu'il brandit dans sa main gauche. Elles sont le symbole de son pouvoir au ciel et sur la terre[183] et aussi symbole du salut. Il porte la barbe ; ses cheveux sont bouclés. Il est habillé d'une tunique revêtue d'un ample manteau dont il ramène un pan avec le bras droit, tout en désignant le donateur.

Le donateur, porte une cotte d'orme à ses couleurs : "De gueules à dix losanges accolées et aboutées d'argent posées 3, 3, 3 et 1", écu des Lalaing, tandis qu'en face de lui, la donatrice est revêtue d'une cape dont les couleurs ont permis de retrouver son nom : Van Wassenaer, dont l'écu se décrit ainsi : "Ecartelé aux 1 et 4 de gueules à trois croissants d'argent, au 2 et au 3 d'azur à la fasce d'or"[184]. Or, en consultant l'arbre généalogique des Lalaing[185] que nous avons complété, on peut remarquer que le frère de Sidrach de Lalaing, Ponthus de Lalaing, seigneur de Bugnicourt, a épousé Catherine (ou Bonne) de Wassenaer, fille de Jean, seigneur de Wassenaer, vicomte de Leyden et de Catherine de Craon. Catherine de Wassenaer est décédée à la fleur de l'âge en 1479[186]. Ponthus assiste avec Sidrach au mariage de Catherine de Dion en 1512. Bien que Catherine de Wassenaer soit décédée, il est possible qu'elle soit représentée avec son mari sur le vitrail de Dion[187].

A gauche donc, saint Pierre présente Ponthus de Lalaing, ce qui à première vue, semble normal. Or, il y a eu confusion entre Petrus, Pierre, ici représenté et Ponthus, Pontius ou

---

[183] J. J. M. TIMMERS, Symboliek en iconografie des christelijke kunst, Roermond-Maaseik, 1947, p. 979.

[184] J. B. RIETSTAP, Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason, t. II, Gouda, 1887, p. 1052. & H. V. ROLLAND, Planches de l'armorial général, t. V, La Haye, s. d., pl. n° CXLVII.

[185] L'arbre généalogique est disponible sur la même page Web que le présent mémoire.

[186] Felix-Victor GOETHALS, Miroir des Notabilités nobiliaires de Belgique, des Pays-Bas et du Nord de la France, t. II, Bruxelles, 1862, p. 501.

[187] Autres exemples de donateurs décédés relevés dans le mémoire d'Yvette VANDEN BEMDEN, Vitraux brabançons du XVIe siècle. Anderlecht, Diest, Oisquercq, Steenhuffel, Louvain 1968, t. I, p. 198.

Pons : saint Ponce (de Nice-Cimiez ou de Thomières) évêque légendaire ayant pour attribut un ours ou un chevalet de torture[188] qui devrait logiquement être le patron de Ponthus de Lalaing.

A droite, Catherine de Wassenaerest présentée par sainte Barbe et non par sainte Catherine. Or sainte Catherine est représentée dans le vitrail n° III. Elle occupe une situation logique dans le vitrail n° III et pourrait y être à sa place, ou bien elle a été déplacée par erreur lors d'une des nombreuses restaurations. Par contre, on peut se demander quel rôle jouerait sainte Barbe dans le vitrail n° III ? Comme nous le verrons plus loin, il ne semble pas qu'elle puisse se rapporter à la donatrice du vitrail n° III ; dès lors il faut estimer que sainte Barbe est bien à sa place primitive. Les attributs principaux de cette sainte orientale dont le culte est diffusé au XVe siècle en Occident sont : la tour où elle fut enfermée et la plume de paon symbole de l'immortalité[189]. Sainte Barbe était invoquée pour être protégé de la foudre et de la mort subite ; on la priait pour avoir une bonne mort et échapper au trépas sans confession ni communion. Avec sa plume de paon, symbole de l'immortalité, sainte Barbe n'est-elle pas la protectrice qui convient à l'épouse défunte de Ponthus de Lalaing, Catherine de Wassenaer [190]?

[188] Louis REAU, op. cit., t. III, vol. 3, p. 1115.
[189] Louis REAU, op. cit., t. III, vol. 1, pp. 169-175.
[190] Pour justifier cette hypothèse, il faudrait trouver d'autres exemples ; mais il faut pour cela beaucoup d'éléments difficiles à réunir. Une sainte Barbe patronnant une dame défunte d'un autre prénom, pour trouver cela il faut être certain de la date de mort de la donatrice et connaître la date exacte de l'œuvre.

VITRAIL N° III LE TRÔNE DE LA VIERGE (fig. 3)

Au centre de la verrière, la Vierge assise sur son trône porte l'Enfant Jésus, sur les genoux. Le socle du trône forme une avancée et de chaque côté, en contre-bas sont agenouillés les donateurs présentés par leurs saints patrons.

La dévotion à la vierge étant fréquente, le sujet tel qu'il est traité ici ne possédant aucune particularité spéciale, et surtout cette partie du vitrail ne comportant plus que trois calibres anciens : une main et deux morceaux de vêtement, l'étude iconographique ne sera pas approfondie. On peut cependant citer un vitrail de l'Ecole flamande entre 1510 et 1530 se présentant de manière semblable, à l'église Notre-Dame de Bruges[191]. On y voit la Vierge en majesté sur un trône surélevé, et au niveau inférieur les donateurs, Jean de Baenst et Gertrude de Berlette, accompagnés de leurs patrons respectifs.

A gauche, saint François, revêtu d'une robe de bure serrée à la taille par une cordelière, présente le donateur. Ses mains et ses pieds portent les stigmates[192]. Une couronne de cheveux garnit son crâne chauve. Il est nimbé et imberbe. Seul son visage d'une qualité remarquable est ancien. Le donateur est agenouillé sur un prie-Dieu. Un livre ouvert repose sur le meuble. Un lévrier est couché à l'avant. L'armure du donateur est recouverte d'une cotte d'armes aux losanges rouges sur or ; ce sont les couleurs de la famille D'Allennes : "D'or à dix losanges accolées et aboutées de gueules posées 3, 3, 3 et 1"[193]. En consultant l'arbre généalogique de la famille des de DION[194], on peut conclure à la représentation de François (ou Philippe) D'Allennes, jeune époux de Catherine de Dion, fille de Philippe (ou Jean) de Dion et de Blanche de Lalaing, qui est la soeur de Sidrach et Ponthus de Lalaing représentés sur les vitraux voisins.

A droite, sainte Catherine présente Catherine d'Allennes. Sainte Catherine d'Alexandrie est connue et popularisée en Occident par le texte de la Légende Dorée de Jacques de Voragine[195].

Catherine est représentée en fille de roi avec une couronne sur la tête. Elle tient un livre à la main, symbole de sa science. La roue de son supplice et l'épée de sa décollation sont également présentes[196]. Francois et Catherine sont des prénoms très fréquents à cette époque et les saints correspondants sont représentés très souvent comme patrons et protecteurs des donateurs dans de nombreuses œuvres d'art. Catherine d'Allennes, revêtue d'une cape aux couleurs d'Allennes, est agenouillée, mains jointes et regarde le

[191] Jean HELBIG, Les vitraux de la première moitié du XVIe conservés en Belgique, Corpus, t. II, Bruxelles, 1968, pp. 87-97.
[192] Louis REAU, op. cit., t. III, vol. l, p. 517.
[193] J. B. RIETSTAP, Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason, t. I ; Gouda, 1887, p. 32.
[194] voir p 33.
[195] Jacques de VORAGINE, La Légende dorée, traduction de Henri de WYZENA, Paris, 1920, p. 656.
[196] Louis REAU, iconographie de l'art chrétien, t. III, 2, p. 265.

livre posé sur le prie-Dieu. Un chien, symbole de fidélité est aussi couché devant le meuble.

D'après les saints patrons, le couple représenté est celui de François d'Allennes et de Catherine de Dion, malgré l'erreur dans la représentation des vêtements héraldiques (erreur qui peut faire croire en la présence d'Adrienne D'Allennes, puisque les couleurs que porte le manteau sont les armes de la famille de la jeune fille)[197]. Les autres éléments paraissent cependant assez concordants pour garder l'hypothèse de l'identification avec le couple précité : leur mariage en 1512 auquel assistent Sidrach et Ponthus de Lalaing, et leurs saints patrons qui correspondent parfaitement.

[197] Illustré ci-après.

VITRAIL N° IV : VITRAIL D'ARENBERG (fig. 4)

Ce vitrail composé en 1839 par J. B. Capronnier est formé de quarante médaillons étudiés plus loin. L'iconographie des deux panneaux centraux composés par Capronnier va être envisagée ici.

Saint Gilles est représenté dans le panneau supérieur. Il est vêtu d'une robe de bénédictin et s'appuie sur sa crosse abbatiale. Il protège une biche aux abois. Il tient la flèche du chasseur qui voulait tuer la biche[198]. Ce sujet a dû être commandé par Prosper-Louis d'Arenberg, Peut-être avait-il une dévotion spéciale pour ce Saint. Le panneau inférieur montre sur une manteau couronné les écus Arenberg et Lobkowitz.

L'écu d'Arenberg se décrit ainsi : "De gueules à trois roses d'or"[199].

Celui des Lobkowitz : "Parti d'un trait, coupé de deux autres qui font six quartiers ; au 1 d'or à une rencontre de buffle de sable, bouclé d'or ; au 2, de gueules à un ange issant, mouvant du coupé, chevelé et habillé d'or, ailé de sinople, les mains appuyées sur le coupé ; au 3 d'azur à un rocher de trois pics d'argent en pointe, surmontés de trois étoiles d'or, 2 et 1, au 4 d'azur au lion couronné du même, au 5 d'or à trois pals de sable, au 6 d'or à une aigle de sable, chargée sur la poitrine d'un croissant supportant une croisette et s'étendant en demi-cercle tréflé sur les ailes, le tout d'argent.. Sur le tout écartelé a. et d. d'argent, au chef de gueules ; b. et c. d'argent à l'aigle de sable, becquée, membrée et couronnée d'or, posée en bande, chargée sur la poitrine d'un croissant d'or, s'étendant en demi-cercle tréflé sur les ailes"[200].

L'arrangement des-médaillons est réalisé selon leurs formes et leurs couleurs et non suivant un classement iconographique. Chaque médaillon sera donc décrit et chaque scène iconographique expliquée, sans rechercher à expliquer la situation ni le choix du sujet[201].

---

[198] Louis REAU, op. cit., t. III, vol. 1, p. 593-595.
[199] J. B. RIETSTAP, Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason, t. I. Gouda. 1887, p. 62. H. V. ROLLAND, Planches de l'armorial général, t. I, La Haye, s.d., pl. LXII.
[200] Ibidem, t. II, p. 86. Ibid., t. IV, pl. LXXVIII.
[201] voir p. 164.

CHAPITRE IV ESSAI D'ATTRIBUTION À UN ATELIER

INTRODUCTION

Nous commencerons ce chapitre par l'évocation de quelques problèmes posés par l'étude des vitraux en général et par l'état des vitraux d'Enghien en particulier. Nous dresserons ensuite un panorama des moments les plus importants de l'histoire du vitrail dans les Pays-Bas au XVIe siècle. Le mécénat des Lalaing dans le domaine du vitrail sera décrit. Ce mécénat constitue en effet le contexte dans lequel se placent les vitraux conservés à Enghien. Compte tenu de ces éléments il sera alors possible de préciser la date, le style et la provenance des vitraux étudiés.

PROBLÈMES DE L'ÉTUDE DES VITRAUX

Un aperçu des différentes possibilités de création d'un vitrail, d'abord, l'évolution matérielle et esthétique d'un vitrail selon ses restaurations ensuite, vont être exposés ici.

Les différents cas de création d'un vitrail sont ceux-ci :

- Un artiste crée un vitrail totalement original quand il invente et compose lui-même le carton ou dessin préparatoire au vitrail, et qu'il réalise de sa propre main avec ou sans aides, la peinture du vitrail.

C'est le cas, par exemple, d'Arnould de Nimègue, à Tournai, qui peint avec la collaboration d'Henry de Campes les quatorze verrières de la cathédrale[202].

- Un artiste s'inspire des œuvres d'art existantes telles que des gravures, dessins ou peintures, pour dessiner le carton du vitrail qu'il va réaliser avec ou sans son atelier. Son œuvre sera semi-originale. Ainsi travaille Dirck Vellert pour certains vitraux ; il s'inspire des gravures de A. Dürer, de Lucas de Leyden et de Marcantonio Raimondi pour réaliser les cartons de King's College à Cambridge. Il aurait réalisé quelques vitraux de sa propre main tandis que le plus grand nombre aurait été exécuté par six peintres verriers de son atelier[203].

---

[202] Jean HELBIG, Les vitraux médiévaux conservés en Belgique 1200-1500. (Corpus Vitrearum Medii Aevi), t. I, Bruxelles, 1961, pp. 203-281.

[203] Nicolas BEETS, Dirck Jacobsz Vellert, peintre d'Anvers, dans, La Revue d'art (nouvelle série de L'art flamand et hollandais), XXVI, 1925, pp. 116-145.

- Le troisième cas est la séparation totale entre le cartonnier et le peintre verrier. Le peintre verrier réalise alors une copie d'un carton existant ou commandé spécialement à un peintre. Il en fut ainsi notamment pour Jean Hack qui exécuta à Sainte-Gudule de Bruxelles, les cartons réalisés par Bernard Van Orley et Michel Coxcie[204]. Il en est de même pour les verrières d'Hoogstraeten dont on connaît les peintres verriers, Antonis Eversoen, et Claes Mathyssen, et dont certains cartons sont supposés être de Dirck Vellert[205].

Ces exemples des diverses possibilités de création montrent qu'il doit être assez vain de vouloir attribuer à un personnage précis la réalisation d'une verrière ou d'une série de verrières, sans sources archivistiques ou littéraires à l'appui. Il est donc plus prudent de rattacher les vitraux à un style et à un atelier.

Avant de passer au paragraphe suivant, il faut s'arrêter aux problèmes que pose la restauration des vitraux.

- Un vitrail est une œuvre d'art qu'il faut régulièrement "soigner". Il faut replomber l'ensemble et remplacer les calibres endommagés par les intempéries ou par les guerres ; ce qui occasionne certains changements de forme et de couleurs. La lisibilité de l'œuvre peut être diminuée par les plombs de casse ; la tonalité générale modifiée par des calibres remplacés par d'autres de couleurs inexactes ; la qualité du dessin amoindrie par des copies successives. Le déménagement des vitraux, fréquent au XVIIIe siècle, offre la possibilité de changements supplémentaires tels la réduction ou l'augmentation de la surface de l'œuvre pour une meilleure adaptation au nouveau lieu de conservation. Ainsi un pourcentage relativement faible de calibres originaux parvient jusqu'à nous. L'étude du style et l'attribution à un atelier de peinture sur verre doit se baser sur les parties originales. Il faut donc avant tout déterminer la surface ancienne et pour ce faire étudier l'histoire matérielle des vitraux en se basant de préférence sur des textes d'archives.

C'est ce qu'on s'est efforcé de réaliser pour les verrières étudiées. La conclusion de cette étude basée sur des archives du XIXe et XXe siècles est résumée dans un tableau[206] et reportée sur des croquis. L'étude stylistique doit donc se baser sur le pourcentage de verre ancien déterminé dans le chapitre III ; mais le problème d'authenticité reste toujours posé car les verrières ont pu subir des restaurations au XVIIe et XVIIIe siècles. Il est donc impossible de déterminer avec exactitude quels sont les calibres vraiment originaux (c'est-à-dire datant de 1525) qui forment ces vitraux.

Un point encore à souligner : les vitraux n° I & II ont été entièrement retouchés et recuits[207] en 1846. Il faut donc nuancer la notion de calibres "anciens". Les morceaux de verre (332

[204] Jean HELBIG, dans, Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, XXX, 1958, p. 82.
[205] Jean HELBIG, Les auteurs des verrières d'Hoogstraeten, dans Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, XVIII, 1949-50, p. 25-51.
[206] voir p. 73.
[207] voir p. 53.

calibres pour le n° I et 430 calibres pour le n° II) son anciens ou plutôt non renouvelés aux XIXe et XXe siècles, mais ils ont subi une nouvelle cuisson après des retouches à la grisaille. Matière et dessins sont donc authentiques, mais les lignes peuvent avoir été renforcées, épaissies ou alourdies. La prudence devra donc être de rigueur dans les comparaisons de détails, d'ombrages et de traits.



Figure 50. Nicolas Rombouts. Anvers, Cathédrale.

L'ART DU VITRAIL AU PAYS-BAS AU COURS DU XVIE SIÈCLE

Le XVIe siècle est un âge d'or pour la peinture sur verre aux Pays-Bas[208]. La Renaissance s'introduit rapidement dans l'art du vitrail et spécialement dans les décors architecturaux. Les sujets se déploient sur toute la largeur des fenêtres ; les scènes profanes et les donateurs occupent de plus en plus de surface par rapport aux scènes religieuses. On conserve un grand nombre de splendides verrières du XVIe siècle dans les Pays-Bas. L'aperçu historique qui suit est basé principalement sur la synthèse de Van der Boom[209] et sur l'introduction du deuxième Corpus des vitraux publié en 1968 par Jean Helbig[210] ainsi que sur leurs sources. Il serait vain de vouloir faire mieux dans l'état actuel des connaissances. Cet exposé a été doublé d'une carte géographique permettant de visualiser l'itinéraire artistique des peintres verriers et les diverses influences qui se sont manifestées au XVIe siècle.

Le maître verrier le plus important du début de la Renaissance est NICOLAS ROMBOUTS[211]. Né à Louvain vers le milieu du XVe siècle, il se fixe rapidement à Bruxelles et est nommé vitrailleur de la Cour[212]. Il travaille :

- À la cathédrale d'Anvers :

Il réalise le vitrail de la dernière Cène, don de Engelbert II de Nassau ; œuvre mentionnée dans les archives en 1503[213] (fig. 50).

- À Sainte-Waudru de Mons : il réalise le vitrail de l'Annonciation, offert par Philibert Prud'hom en 1524. Ce vitrail est signé[214] (fig. 51 & 52).

On lui attribue le vitrail de la Pentecôte offert par Jean Carondelet et daté de 1512[215], ainsi que les cartons des cinq verrières royales datées de 1511 et qui auraient été exécutées par Claix Eve (fig. 53).

---

[208] Jean HELBIG, La peinture sur verre dans les Pays-Bas Méridionaux, Bruxelles, 1939, pl. 62. Cet art est favorisé par un mécénat généreux dont on parlera plus loin, p. 149.
[209] A. VAN DER BOOM, De Kunst der glazeniers in Europa. 1100-160 Amsterdam-Anvers, 1960, pp. 177-254.
[210] Jean HELBIG, Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique, (Corpus Vitrearum Medii Aevi, t. II), Bruxelles, 1968, pp. 7-15.
[211] Jean HELBIG, Nicolas Rombouts peintre-verrier et bourgeois de Bruxelles, dans, Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles, Bruxelles, 1939, LXI, pp. 3-23.
[212] Jean HELBIG, Corpus II, (op. cit.), p. 9
[213] Photos et analyse dans le Corpus n° II : pp. 36-52.
[214] Photos dans Jean HELBIG, Glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, T. II, Anvers, 1951, pl. LVI.
[215] Ibid., pl. LVIII.



Figure 51. Nicolas Rombouts. Mons, collégiale Sainte-Waudru.

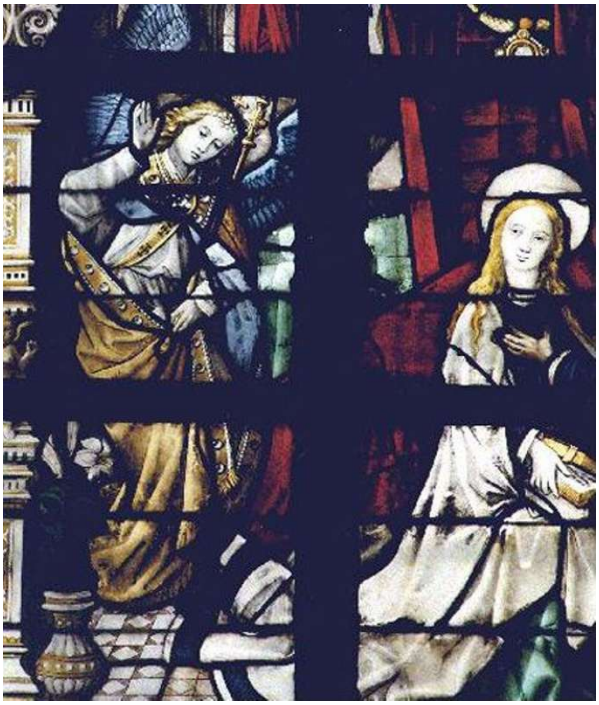


Figure 52. Nicolas Rombouts. Mons, collégiale Sainte-Waudru (détail).



Figure 53. Nicolas Rombouts. Mons, collégiale Sainte-Waudru (détail).

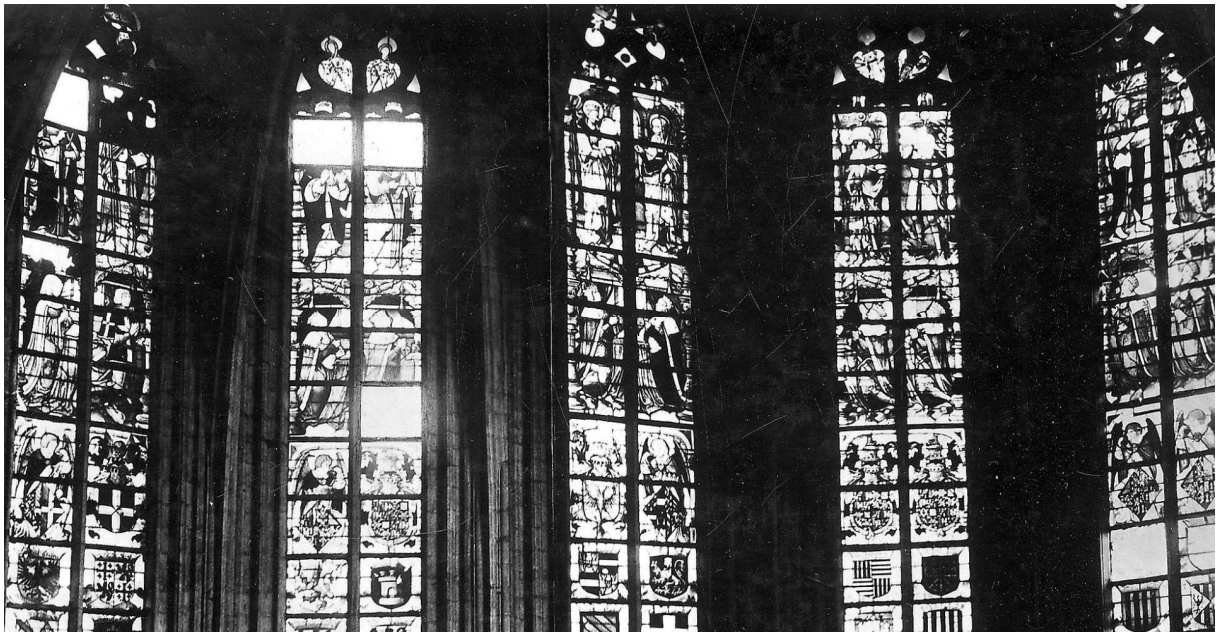


Figure 54. Nicolas Rombouts. Lierre, église Saint-Gommaire.

- À Saint Gommaire de Lierre : on lui attribue les cinq verrières royales réalisées entre 1516 et 1519[216] (fig. 54).

(D'autres verrières y sont peintes par Gommarus Loop d'après des cartons de Gossuin Van der Weyden).

À la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles : une autre série de verrières royales lui est attribuée et est datée de 1520[217].

À Saint Jacques de Liège : il aurait réalisé trois verrières pour les familles de La Marck et de Hornes, en 1525[218].

Il meurt en 1531.

Une autre grande personnalité est ARNOULT de NIMEGUE[219]. D'après Guiccardin, il est le pionnier de la peinture "à l'apprêt". Né à Nimègue aux environs de 1470, il a laissé des œuvres en Belgique et en France. Il travaille :

À la cathédrale de Tournai : il réalise vers 1500 deux groupes de sept verrières à sujets historiques concernant l'évêché de Tournai.

Pour l'exécution picturale, il est aidé par le tournaisien Henri de Campes[220].

À Saint-Ouen de Rouen : il réalise des verrières représentant la vie de saint Etienne, passées dans l'église de Saint-Romain.

À Saint-Godard de Rouen : il exécute en 1506, un vitrail illustrant l'Arbre de Jessé[221].

Il aurait travaillé à Sainte-Foy de Conches, à Saint-Lô, à Louviers et aux Andelys.

En 1513, Arnoult de Nimègue part pour Anvers.

Il exécute son chef-d'œuvre :

À l'église des Grands Carmes d'Anvers : cet Arbre de Jessé est actuellement conservé à l'église Saint-Georges de Londres.

On le sait à Anvers jusqu'en 1538. Il a subi les influences d'Albert Dürer (1471-1528) et de Quentin Metsijs (1466-1530).

---

[216] Photos et analyse dans le Corpus n° II, pp. 230-251.
[217] Jean HELBIG, Glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, t. I, Anvers, 1943 p. 84.
[218] Ibid., p. 149.
[219] Ou Artus Van Ort, ou Arnoult de la Pointe, ou Aerdt Ortkens.
[220] Jean LAFOND, La Résurrection d'un maître d'autrefois, le peintre-verrier Arnoult de Nimègue, Rouen, 1942, passim. & Jean HELBIG, Corpus I (op. cit.), pp. 204-281.
[221] A. VAN DER BOOM, De Kunst der glazeniers in Europa. 1100-160 Amsterdam-Anvers, 1960, pp. 193-196.



Figure 55. Arnoult de Nimègue. Tournai, Cathédrale Notre-Dame (détail).



Figure 56. Arnoult de Nimègue. Londres, église Saint-Georges (détail).



Figure 57. Bernard van Orley. Bruxelles, collégiale Sainte-Gudule.

C’est la personnalité de BERNARD VAN ORLEY que nous étudierons ensuite. Il est le fils du peintre Valentin Van Orley de Bruxelles. Il reçoit le titre de peintre de la Cour en 1518. Il travaille pour Marguerite d'Autriche. En 1527, l'artiste tombe en disgrâce à cause de ses accointances avec le protestantisme. En 1530, il reprend cependant du service auprès de Marie de Hongrie. Il surveille l'exécution des tapisseries des Actes des Apôtres d’après les cartons de Raphaël arrivés à Bruxelles en 1516. Dürer sera reçu chez lui lors de son périple aux Pays-Bas en 1520 et 1521.

Outre ses tableaux et ses cartons de tapisseries, il a réalisé les cartons pour :

Saint-Rombaut à Malines : le projet du vitrail représentant l'entrée du Christ à Jérusalem, offert par Marguerite d'Autriche et Philibert de Savoie, lui est attribué, La réalisation a été effectuée par le peintre verrier malinois Pierre Van Houte[222]. Pour la même église Jan Van Roome fait le projet de la grande verrière de Charles-Quint, projet conservé au Musée archiépiscopal de Malines[223].

La cathédrale Saint-Michel à Bruxelles : pour le transept ont été dessinées deux des plus belles verrières du XVIe siècle (fig. 57). Jean Haeck peintre-verrier, franc-maître à Anvers en 1516, exécute le vitrail de Charles-Quint et Isabelle de Portugal en 1537, celui de Louis II et Marie de Hongrie en 1538. Ce même peintre verrier exécute six des sept verrières dessinées par Bernard Van Orley et son élève Michel Coxcie (1499-1592, franc-maître à Malines en 1539) destinées à la chapelle du Saint-Sacrement-des-Miracles. La septième verrière est exécutée par Pelgrim Roesen en 1556[224] (il est peintre-verrier à Bruxelles, mais travaille aussi à Anvers et est appelé à travailler pour Philippe II à Madrid).

Au Château d’Ecaussinnes d'Enghien : une série de vitraux pourrait lui être attribuée car l'un d'entre eux porte le monogramme B. O. [225] (fig. 58 et 59).

À Saint-Bavon d’Haarlem : en 1541 et 1542, Gerrit Boels, peintre-verrier louvaniste exécute un vitrail d’après le dessin de Bernard Van Orley ; le donateur est Georges d’Egmont, évêque d'Utrecht. Willem Thibaut peintre-verrier d’Haarlem y travaille peu de temps après.

Chez les Célestins à Paris se trouvent des vitraux composés par Van Orley[226].

[222] Jean HELBIG, Glasschilderkunst, … t. l, Anvers 1945, p. 167.
[223] Jean HELBIG, Corpus II, pp. 303-305. & E. DHANENS, Jan Van Roome alias van Brussel, schilder, dans, Gentse bijdragen tot kunstgeschiedenis, 5, 1945-1948., pp. 78 à 85.
[224] Jean HELBIG, Glasschilderkunst, … t. I, Anvers, 193, p. 8.
[225] Jean HELBIG, La peinture sur verre dans les Pays-Bas Méridionaux, Bruxelles, 1959, p. 167.
[226] A. VAN DER BOOM, op.cit., p. 189.

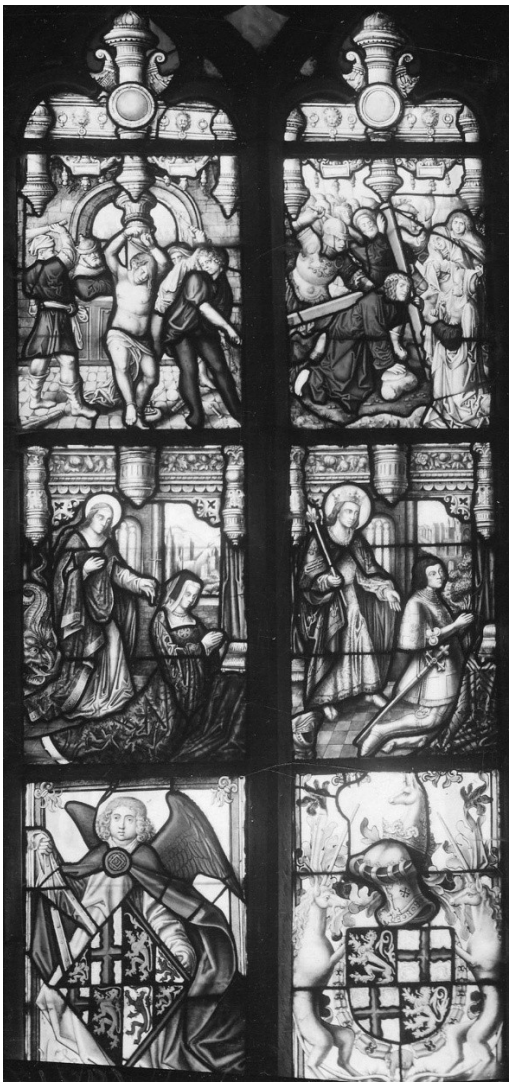


Figure 58. Attribué à Bernard van Orley. Ecaussinnes d'Enghien, château de la Folie.



Figure 59. Attribué à Bernard van Orley. Ecaussinnes d'Enghien, château de la Folie.



Figure 60. Bernard van Orley. Verrière de Georges d'Egmont à Harlem, église Saint-Bavon.



Figure 61. Bernard van Orley (attribué). Le lavement des pieds.



Figure 62. Bernard van Orley (attribué). Le Christ devant Hérode.



Figure 63. Bernard van Orley (attribué). L'incrédulité de saint Thomas.

Il faut encore signaler trois cartons de Bernard Van Orley (attribués) conservés aux musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles (fig. 61 à 63) qui inspireront Dirck Vellert pour la composition des vitraux de King's College à Cambridge.

Bernard Van Orley est décédé en 1541.

PIERRE COECKE est né en 1502 à Alost et a été l'apprenti de Bernard Van Orley à Bruxelles de 1517 à 1521 (?) d'après Carel Van Mander dans le "Schilderboek" paru en 1604[227]. Il a voyagé en Italie et en Turquie. Il s'est marié deux fois : sa première épouse était Anna Van Doornik, la fille de Jan Van Doornik[228] ; sa deuxième épouse fut Marie Verhulst[229].

Il a traduit et édité l'œuvre de Vitruve et celle de Sebastiano Serlio. Il a réalisé un grand nombre d'œuvres peintes, gravées et dessinées. Il a travaillé à la gilde de Saint-Luc à Anvers de 1527 à 1544. Il est mort à Bruxelles en 1550. Un texte d'archive[230] indique que Pierre Coecke livre un vitrail en 1537 à la cathédrale d'Anvers. Cette œuvre a disparu mais on en conserve le dessin à l'Albertina de Vienne[231]. Il représente l'intronisation de saint Nicolas.

On lui attribue[232] d'autres cartons de vitraux : une arrestation du Christ, dessin conservé au Staatlische graphische Sammlung de Munich ; et une circoncision, dessin conservé à la bibliothèque de l'Université de Varsovie. Trois projets pour vitraux conservés au musée de l'Ermitage à Léningrad[233] sont attribués à Pierre Coecke ou à son atelier ; leur rapport étroit avec les verrières de la chapelle du Saint-Sacrement-des-Miracles de la cathédrale de Bruxelles, amène à se demander si Pierre Coecke a participé avec Michel Coxcie à l'exécution des dessins de ces vitraux après la mort de Van Orley ou s'il a été en compétition avec son confrère pour cette commande ?

Il faut envisager la participation de Pierre Coecke à la création de certains vitraux de l'église Sainte-Catherine à Hoogstraeten (fig. 64). Le vitrail de la dernière Cène offert par les Etats généraux de Hollande (1532-1536) est directement inspiré du tableau de 1531 attribué à Pierre Coecke et conservé dans la collection du Musée Royal des Beaux-Arts à Bruxelles. Le vitrail du transept sud daté de 1533 représentant la Circoncision et l'Adoration des mages accusait (détruit en 1944) également le style de Pierre Coecke[234].

---

[227] Georges MARLIER, Pierre Coecke d'Alost, Bruxelles, 1966, pp. 25-27.
[228] Alias le Maître de 1518 d'après Marlier.
[229] De ce deuxième mariage naîtra Marie ; plus tard épouse de Pierre Breughel le Vieux.
[230] Conservée au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque royale à Bruxelles, voir MARLIER, p. 43.
[231] Voir reproduction, dans MARLIER, op. cit., p. 353.
[232] Texte et photo MARLIER, op. cit., p. 353, 5, 6.
)[233] Texte et photo MARLIER, op. cit., p. 357-358.
[234] Jean HELBIG, Les auteurs des verrières d'Hoogstraeten, dans, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, t. XVIII, Anvers, 1949--50, pp. 35-51. & Georges MARLIER, op. cit., pp. 359-362. & Jean HELBIG, Corpus, t. II, pp. 211-227.

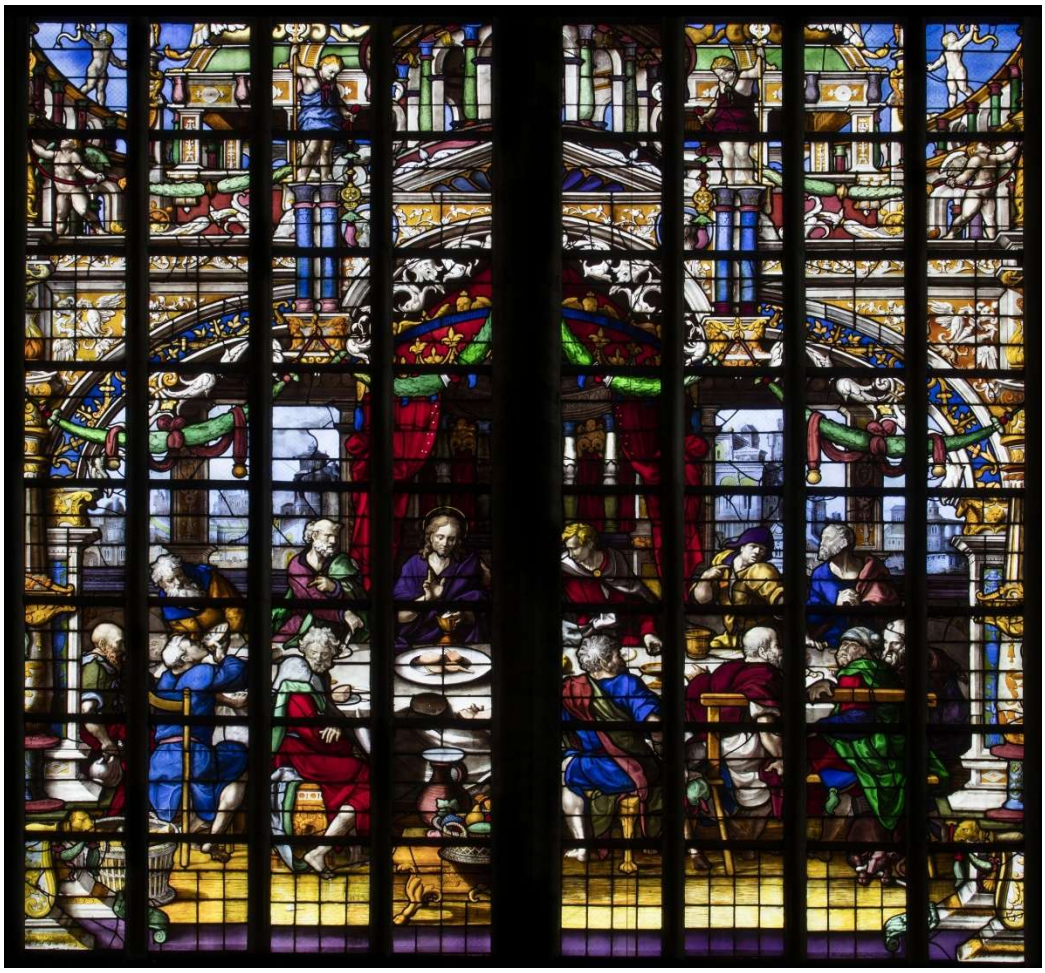


Figure 64. Pieter Coecke (attribué). Hoogstraten, église Sainte-Catherine.



Figure 65. Pieter Coecke. Amsterdam, Rijksmuseum.



Figure 66. Pieter Coecke. Amsterdam, Rijksmuseum.

Son influence est également discernable dans certaines verrières de la chapelle de King's College Cambridge ; le cartonnier Dirck Vellert s'inspire des gravures de Dürer, des dessins de Van Orley et probablement des œuvres de Pierre Coecke, spécialement pour la représentation de la Cène et de l'Ascension[235].

Enfin on attribue à Pierre Coecke deux petits vitraux conservés au Rijksmuseum à Amsterdam[236] (fig. 65 et 66) et de nombreux petits médaillons[237].

DIRCK VELLERT[238] est peintre, dessinateur, graveur et peintre-verrier. Né à la fin du XVe siècle, il devient franc-maître à la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1511[239]. Il y est doyen en 1518 et en 1526. Sa dernière œuvre signée et datée est de 1544. Certaines de ses œuvres sont signées de son nom, ou de ses initiales ou encore avec une étoile. Son art s'épanouit dans le milieu maniériste anversois et il subit de nombreuses influences telles que celle de Quentin Metsijs, de Jean Gossaert Mabuse, de Lucas de Leyden, de Albrecht Dürer (qu'il accueille lors de son voyage aux Pays-Bas en 1520-21), de Mantegna, de Raphaël et de Raimondi[240].

Ses peintures les plus connues sont le retable conservé à Rotterdam[241] (fig. 67), le tableau du musée de Lille[242] (fig. 68) et l'Ecce Homo conservé à Bruxelles[243] (fig. 69).

Ses gravures principales sont : Jésus et la Samaritaine de 1523, la vision de saint Bernard de 1524, reprise pour un vitrail de Sainte-Foy de Conches[244], un saint Luc peignant la Vierge de 1526[245] (fig. 70) et le déluge signé et daté 1544 (fig. 71). Ses dessins sont nombreux et sont souvent inscrits dans un format circulaire (fig. 72 à 80); on peut citer la Naissance de Marie à Weimar et la Présentation de Marie au Temple conservé aux Offices[246].

---

[235] Georges MARLIER, op. cit., p. 365. & Hilary WAYMENT, Les vitraux de King's College, dans, Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, t. XXX, 1958, pp. 83-101.
[236] Voir photos dans MARLIER, p. 363.
[237] Georges MARLIER, op. cit., pp. 366-375.
[238] Ou Jacobs, ou Jacobssone, ou Felaert, ou encore maître de l'étoile ou Dirk Van Star.
[239] Ph. ROMBOUTS & TH. VAN LERIUS, Les liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de Saint-Luc. Amsterdam, 1961, année 1511 (t. I. 1453-1615).
[240] A. VAN DER BOOM, De kunst der Glazeniers in Europa, 1100-1600 Amsterdam, Anvers, 1960, p. 181. & J. HELBIG, Oude Antwerpse school van glazeniers, Anvers, 1943 pp. 27-36.
[241] Ancienne collection Lippman Berlin puis Auspitz à Vienne ; Adoration des mages, entourée d'une naissance du Christ et d'une fuite en Egypte.
[242] Naissance du Christ.
[243] Au Musée de l'Assistance publique ; portant les armoiries de René le Roux, seigneur de Tercame.
[244] Nicolas BEETS, Dirck Jacobsz Vellert peintre d'Anvers, dans La Revue d'art (nouvelle série de L'art flamand et hollandais), t. 26, Anvers, 1925, p. 140.
[245] A. E. P0PHAM, The engravings and woodcuts of Dirck Vellert, dans, The Print Collections Quarterly. t. 12, 1925, pp. 343-368.
[246] Nicolas BEETS, Dirck Vellert peintre d'Anvers, dans La Revue d'art (nouvelle série de L'art flamand et hollandais), t. XI, Anvers, p. 109 (mars) 1907; t. XTII, p. 165 (mai) 1908; t. XXII, p. 133, (novembre) 1912 &

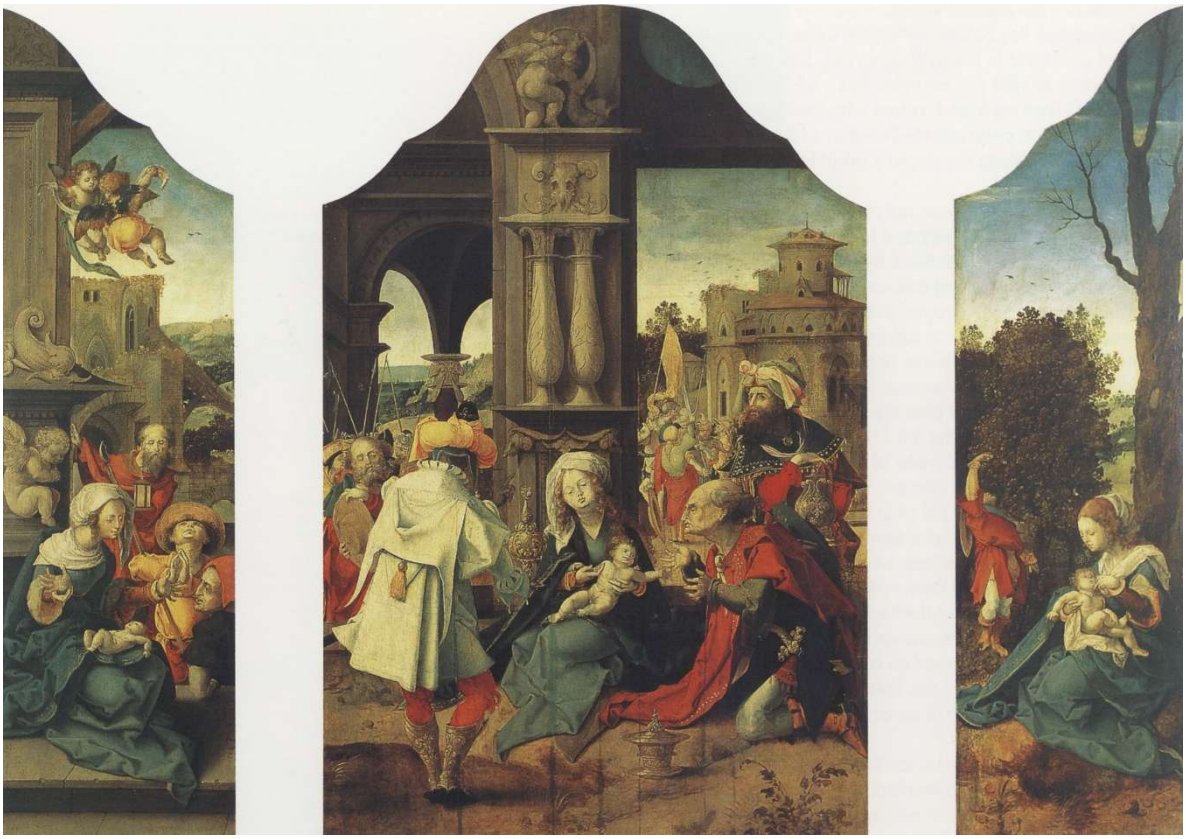


Figure 67. Dirck Vellert. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.



Figure 68. Dirck Vellert. Lille, Musée des Beaux-Arts.

Gustav GLUCK, Beitrage zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI Jahrhundert, dans Aus drei Jahrhunderten Europäische Malerei, Wien, 1933, pp. 81-129



Figure 69. Dirck Vellert. Bruxelles, Musée du CPAS.



Figure 70. Dirck Vellert. Saint Luc peignant la Vierge. 1526.



Figure 71. Dirck Vellert. Le déluge. 1544.

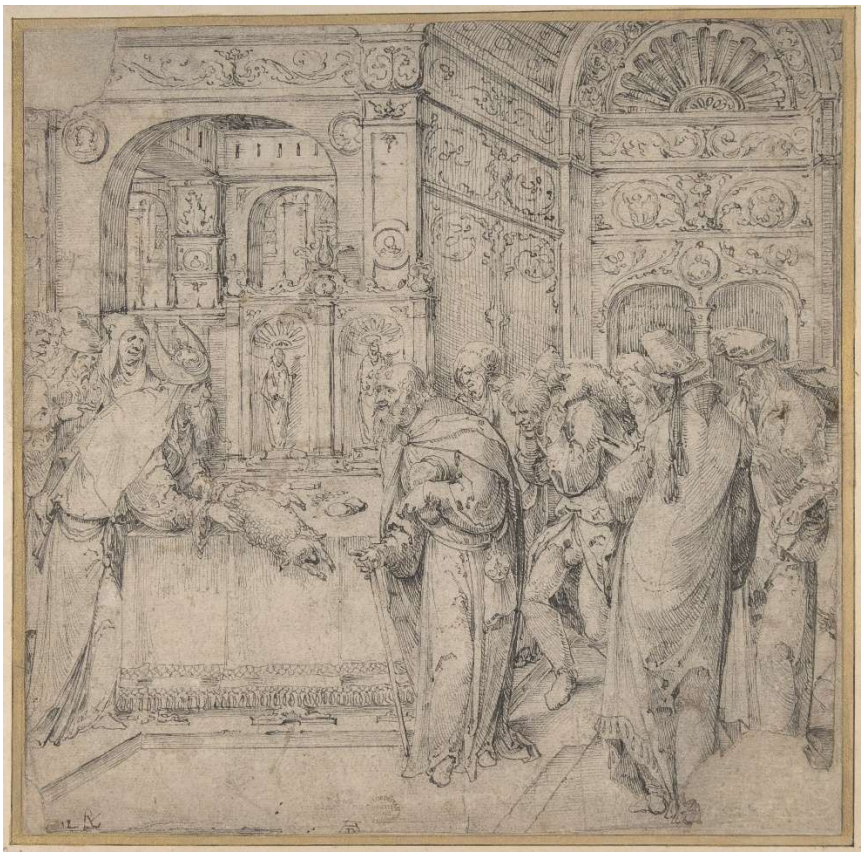


Figure 72. Dirck Vellert (suiveur). Le refus de l'offrande de Joachim.



Figure 73. Dirck Vellert. Les noces de Cana.

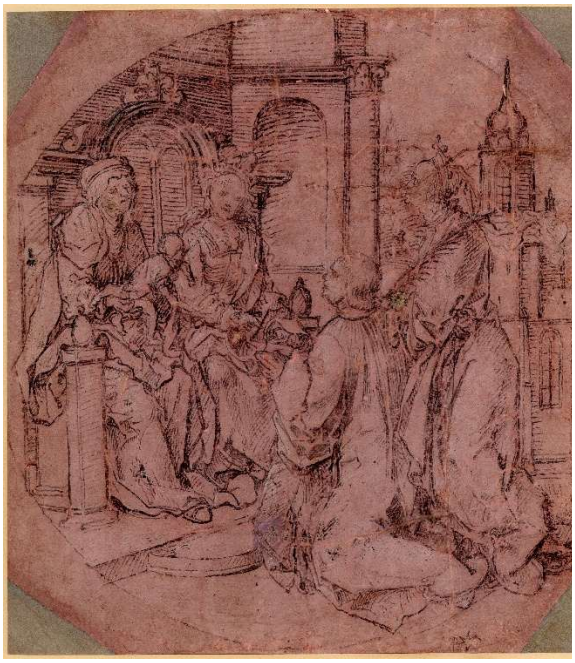


Figure 74. Dirck Vellert. Sainte Anne trinitaire et donateur.



Figure 75. Dirck Vellert. Naissance de la Vierge.



Figure 76. Dirck Vellert. Mariage de la Vierge.



Figure 77. Dirck Vellert. La naissance de la Vierge.



Figure 78. Dirck Vellert. La Vierge au Temple.



Figure 79. Dirck Vellert. La Vierge au Temple.



Figure 80. Dirck Vellert. Le triomphe du Temps.

Comme Nicolas Beets, nous distinguerons dans l'étude de la production de Vellert, les petits vitraux des grandes verrières. Il lui attribue sept petites verrières), la plus célèbre : le triomphe du temps signé Diric Velle, daté du 21 avril 1517 (fig. 80), influencé par le triomphe de César peint par Mantegna. Il est conservé aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles.

Un panneau intitulé Fortitudo et un panneau décoratif conservé à Warwik Castle, signé d'une étoile (fig. 81 et 82).

Le premier jour de la création conservé au Kunstgewerbe Museum à Berlin.

L'union de Dieu et d'Abraham, signé D. V., conservé au Musée néerlandais d'art et d'histoire à Amsterdam (fig. 83).

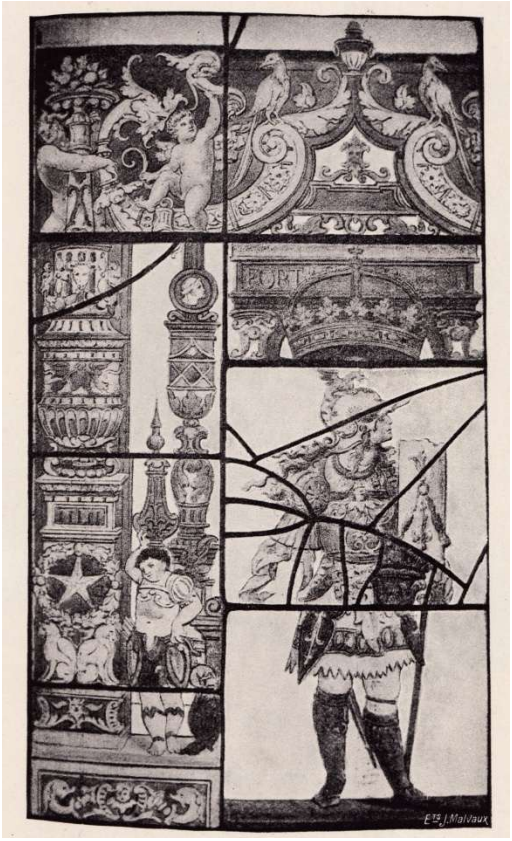


Figure 81. Dirck Vellert. Victoria and Albert Museum.

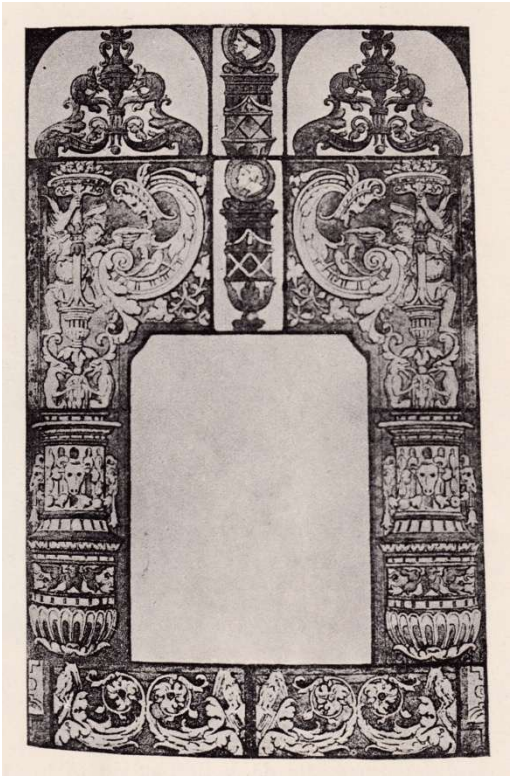


Figure 82. Dirck Vellert. Victoria and Albert Museum.



Figure 83. Dirck Vellert. Amsterdam, Rijksmuseum.



Figure 84. Dirck Vellert. Amsterdam, Rijksmuseum (prêt).

Loth devant Sodome en feu conservé Amsterdam (idem).

Mucius Scaevola met sa main au feu, appartenant à M. C. W. L. BOMA, prêté au même musée à Amsterdam (fig. 84).

La part de Dirck Vellert est plus difficile à discerner dans les ensembles de grandes verrières.

Les vitraux de King's College à Cambridge dont l'exécution est commandée dans le testament du roi Henri VII sont réalisés en deux campagnes[247] (fig. 85 à 93). La première est effectuée de 1515 à 17. Quatre verrières sont réalisées sous la direction du peintre verrier Bernard Flower, originaire de l'Empire et travaillant à l'atelier de Southwark. Il meurt en 1517 et les travaux sont arrêtés.

La seconde campagne s'étend de 1526 à 1531. Vingt-deux vitraux seront exécutés par six peintres verriers : Galyon Home, originaire des Pays-Bas du Nord et ayant probablement fait partie de la première compagne succède à Bernard Flower comme chef d'atelier. Les autres sont James Nicholson, venant de l'Empire, Francis Williamson originaire des Pays-Bas du sud, Thomas Rêve et Richard Bond, tous deux anglais, et enfin Simon Symondes d'origine inconnue. Ces peintres verriers ont réalisé les verrières d'après les dessins d'un cartonnier qui serait Dirck Vellert pour 17 vitraux sur 26, au moins (1 pour la première série et 16 pour la deuxième). Vellert s'est inspiré des cartons attribués à Bernard Van Orley pour les vitraux représentant l'incrédulité de saint Thomas et Jésus devant Anne ; des gravures de Dürer pour la chute des anges rebelles, ainsi que des cartons de tapisseries de Raphaël pour les épisodes de la vie de saint Paul. Il subit également l'influence des gravures de Lucas de Leyden et du style de Pierre Coecke d'Alost.

L'attribution de la plus grande partie des cartons ou projets pour les vitraux de King's College à Dirck Vellert repose uniquement sur la critique du style ; elle est excellente surtout que la comparaison avec le vitrail du Couronnement de Marie à Lübeck est convaincante et que ce dernier et signé à l'aide de deux étoiles à cinq pointes. Ce vitrail est placé le 16 février 1521.

Anvers pratique un commerce d'art florissant à cette époque ; et Nicolas Beets fait une remarque judicieuse à ce sujet. Cette remarque est utile pour l'éventuel rattachement des vitraux d'Enghien à un atelier anversois[248].

---

[247] Nicolas BEETS, Dirck Jacobsz Vellert, peintre d'Anvers, dans, La Revue d'art, t. 26, Anvers, 1925, pp. 123-145 ; K. P. HARRISON, The Windows of King's College, Cambridge, Cambridge, 1952, pp. 4-8 ; & Hilary WAYMENT, Un chef-d'œuvre anglo-flamand de la première Renaissance, les vitraux de King's College à Cambridge, dans, Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, t. XXX, 1958, pp. 83-101 ; An illustrated guide to the windows of King's College chapel, Cambridge, 1965.

[248] Nicolas BEETS, op. cit., t. 26, pp. 131-139.

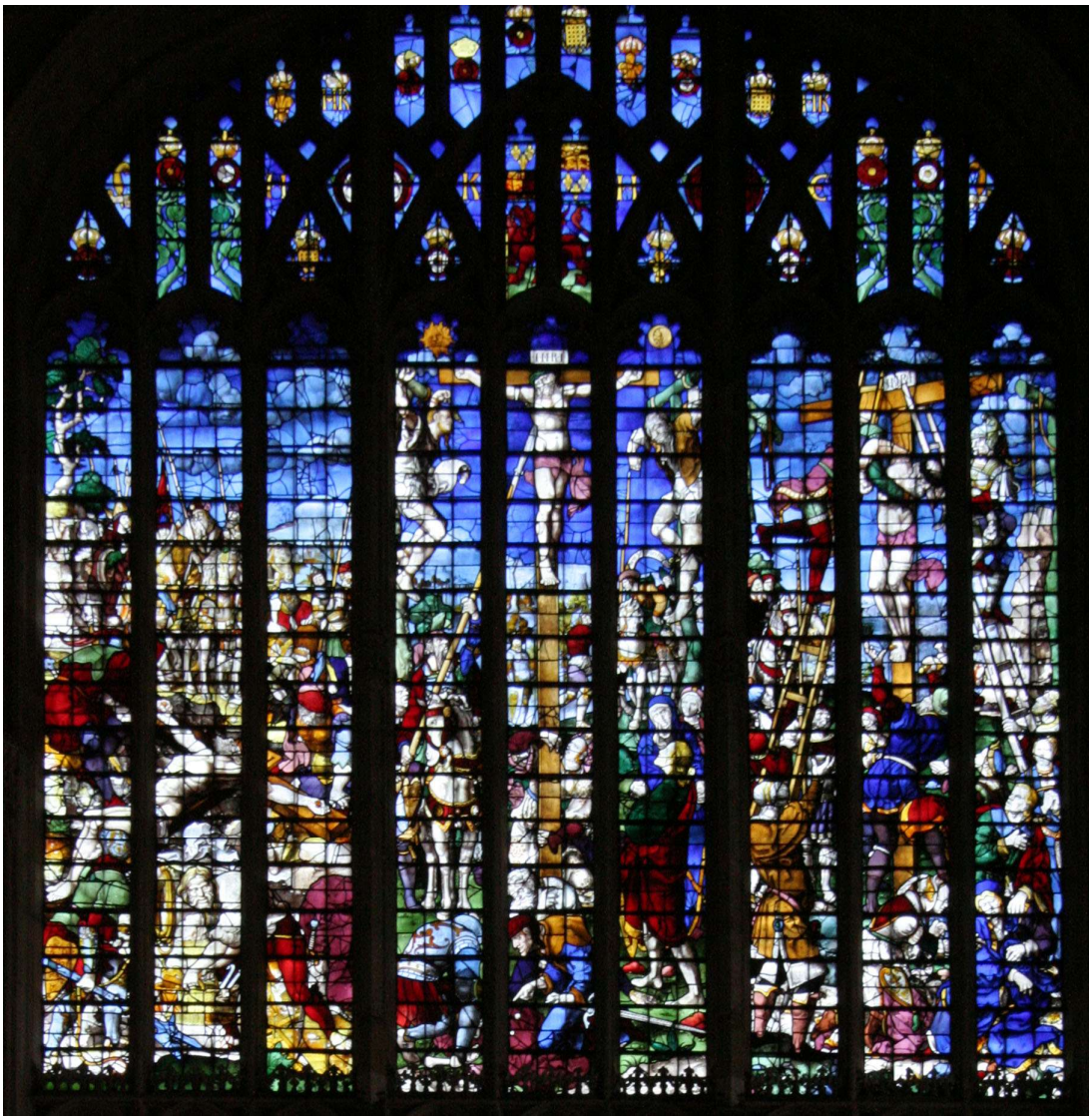


Figure 85. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière de la Crucifixion.



Figure 86. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière de la Crucifixion (détail).



Figure 87. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière de la Crucifixion (détail).

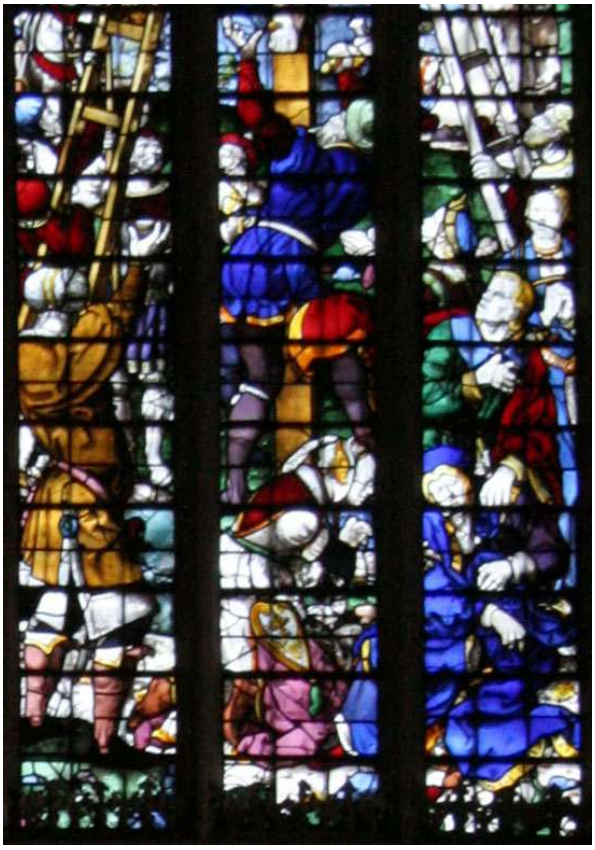


Figure 88. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière de la Descente de Croix (détail).



Figure 89. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière de la Crucifixion (détail).



Figure 90. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière de la Crucifixion (détail).



Figure 91. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière du Christ devant Anne.



Figure 92. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière des pèlerins d'Emmaüs.

Le vitrail du Couronnement de la Vierge de Vellert livré à Lübeck en 1521 (fig. 94) est suivi en 1522 par la livraison du retable de la Vierge daté de 1518 (à l'origine du nom Maitre de 1518 et identifié à Jan Van Doornik (?) par Marlier[249]). Beets estime que cet artiste semble avoir subi l'influence de Dürer dans une égale mesure que Vellert. Les deux peintres sont très proches l'un de l'autre aussi n'est-ce pas par un pur hasard, peut-être, que l'on conserve, au Fitzwilliam Museum de Cambridge une peinture du maître de 1518 représentant une Annonciation devant une halle de la Renaissance. Signalons déjà ici que le vitrail de la Crucifixion (n° II) d'Enghien a été mis en comparaison iconographique et stylistique avec un tableau attribué au maître de 1518 conservé à la National Gallery de Londres[250] (fig. 40).



Figure 93. Vue du Gemelslot.

Il faut ensuite envisager la série des verrières de l'église Sainte-Catherine d'Hoogstraeten. Les sept verrières du chœur illustrant les sept sacrements ont été peintes par Antonis Eversoen[251] de Culenborg (fig. 95). Ce peintre verrier travaille pour Antoine de Lalaing entre 1524 et 1528, au Gemelslot, en compagnie d'Arnould de Nimègue. En 1531, il réalise les sept vitraux de Sainte-Catherine dans son atelier à Culemborg ; le transport s'effectue en 1532 et 1533[252]. Il travaille aussi pour l'église Saint-Jean à Culemborg. En 1530, il s'offre pour l'exécution d'une verrière que Charles-Quint voulait octroyer au Buurkerk d'Utrecht ; mais le vitrail fut confié à Jan Pietersz d'Oudewater qui avait reçu l'ordre d'en faire dessiner les cartons par Jean Gossaert ; ce dernier meurt en 1532 avant

[249] G. MARLIER, op. cit., pp. 109-117.
[250] voir p. 108.
[251] ou Everdts.
[252] Jean HELBIG, Les auteurs des verrières d'Hoogstraeten, op. cit., & Corpus n° II, op. cit., pp. 133-229 & J. LAUWERYS, Archiefbronnen voor de studie des glasramen, dans, Jaarboek van Hoogstraeten's Oudheidkundige Kring, 1948, pp. 132-145.

la réalisation des cartons. Ce fait connu, fait croire à Helbig que Eversoen utilisa les cartons d'un artiste peintre pour Hoogstraeten. Nicolas Beets[253] propose le nom de Dirck Vellert, Marlier[254] y trouve une certaine influence de Pierre Coecke, Helbig suggère Gossaert puis écarte cette hypothèse sans se prononcer. Si le décor est du type Vellert, les personnages sont fort individualisés par la main de Eversoen et on ne peut affirmer rien de plus à leur sujet que la mention "école anversoise".

Les vitraux du transept ont été envisagés plus haut[255] attribués à Pierre Coecke selon l'avis de Helbig et de Marlier, malgré l'attribution à Vellert de N. Beets (fig. 64).

Les trois verrières qui subsistent des sept peintes par Claes Mathyssen sont offertes par les Lalaing[256] et datent de 1528, 1530-32 et 1533 (fig. 96, 97 et 98). Claes Mathyssen est connu à la gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1512 et maitre verrier en1518. Il se fixe à Hoogstraeten en 1515, et travaille aux verrières de l'église en 1528, 1530, 1531, 1532 et 1533. Il meurt en 1548.

Marlier, Van der Boom, Helbig, parlent du style de Dirck Vellert, seul Nicolas Beets affirme que ces trois verrières sont réalisées d'après des cartons de Vellert.

A l'église Saint-Jacques d'Anvers, la Dernière Cène, vitrail offert par Judocus Draeck et Barbe Colibrant en 1578 (fig. 99), est attribué à D. Vellert par Beets ; par contre Helbig estime que si la composition et l'architecture se rapprochent de l'art de Vellert, il n'y a pas de raison valable pour lui attribuer ce vitrail dont la réalisation est très différente de celle des œuvres de Cambridge ou même d'Hoogstraeten.

Nicolas Beets attribue encore Vellert un vitrail de Saint Gervais à Paris : le jugement de Salomon ; ainsi que les vitraux de la vie de Marie dans l'église Notre-Dame de Châlons-sur-Marne (1524-7).

[253] Nicolas BEETS, op. cit.
[254] Georges MARLIER, op. cit., pp. 360-362.
[255] voir p. 117.
[256] voir p. 150-151.



Figure 94. Dirck Vellert. Cambridge, King's College, verrière de la Descente du saint Esprit (détail).



Figure 95. Dirck Vellert. Lübeck, Marienkirche, verrière du Couronnement de la Vierge (détruit).



Figure 96. Hoogstraten, église Sainte-Catherine, verrière de Charles de Lalaing et de Marguerite de Croÿ-Chimay.



Figure 97. Hoogstraten, église Sainte-Catherine, verrière de Philippe de Lalaing et Anne de Rennenberg.



Figure 98. Hoogstraten, église Sainte-Catherine, verrière de Charles de Lalaing et Jacqueline de Luxembourg.



Figure 99. Anvers, église Saint-Jacques. Verrière de Joos Draeck et Barbe Colibrant.

Pour terminer cet aperçu des grands peintres verriers au XVIe siècle il faut envisager les artistes des Pays-Bas septentrionaux dont le centre artistique est Gouda. Lucas de Leyden (+ 1533) crée des cartons pour Saint-Jean de Gouda ; mais l'église est incendiée en 1552 et est ornée de nouveaux vitraux réalisés cette fois par les plus grands peintres verriers du Nord : Dirck (+ 1574) et Wouter Crabeth (1589)[257]. Dirck avait déjà travaillé aux vitraux de Saint-Jacques à la Haye en 1541 et 1547 ; Il travaille ensuite avec son frère et son élève Lambert Van der Noot (+ 1571) à Saint-Jean de Gouda. On conserve des cartons de Dirck Crabeth qui a réalisé des vitraux en 1555, 1556, 1559, 1562 et 1567 (fig. 100) ; on conserve également un carton de Lambert Van der Noot pour un vitrail de 1560. Willem Thibaut d'Haarlem réalise aussi un vitrail pour Saint Jean en 1579.

Dirck Crabeth travaille ensuite à Amsterdam, là où le peintre verrier Jacob Cornelitsz Van Oostanen exerce son métier.

Les Crabeth subissent l'influence de la Renaissance italienne et du maniérisme anversois notamment par les contacts avec Frans Floris de Vriendt (1517- 1568).

L'itinéraire artistique des plus grands peintres verriers ayant été envisagé, nous allons observer les artistes qui gravitent autour des grands ateliers et qui réalisent dessins ou gravures influençant l'art du vitrail ainsi que des peintres verriers moins importants ou isolés.

Dans le Nord, Jan Swart Van Groeningen est en rapport avec les Crabeth à Gouda aux environs de 1520-25 ; Jan Van Scorel, revenant d'Italie en 1525, travaille à Haarlem de 1527 à 1529 ; il réalise des cartons de vitraux. Puis il a un atelier Utrecht et il a Martin Van Heemskerk (1488-1574) comme élève. Ces artistes sont certainement en rapport avec le cercle artistique de Gouda, où l'on trouve aussi Dyneman Meynnaert, peintre verrier anversois. Jan de Hemmessen (1500-1563) vient travailler à Anvers. Jan Van Scorel lui se rend à Gand pour y restaurer le polyptique de Jean Van Eyck avec Lancelot Blondeel (1496-1561). Ce dernier est maitre à Bruges en 1519, outre ses tableaux, il est l'auteur de projets, de sculpture, d'architecture, de tapisseries et de vitraux[258]. L'atelier brugeois recevra Cornelis Engelbrechts venant de Haarlem (1493-1544) et Jean Gossaert Mabuse (1472-1536) qui travaille également en Italie (en 1508), à Malines, à Anvers, à Duurstede et à Middelburg. On lui attribue des projets pour un vitrail représentant des scènes de la

[257] A. VAN DER BOOM, De kunst der glazeniers in Europa, 1100-1600, Amsterdam, Anvers, 1960, pp. 200-214. & A. VAN DER BOOM, Monumentale glasschilderkunst in Nederland, "s gravenhoge, 1940, passim.
[258] Le siècle de Bruegel, exposition au Musée royal des Beaux-Arts, de Bruxelles, 1963, p. 54.

vie de saint Jean l'Évangéliste[259] (fig. 101). Il a réalisé un certain nombre de dessins ronds, sans doute des modèles pour de petits vitraux en grisaille[260].

A la gilde de Bruges, deux verriers sont encore à signaler : Van Horne qui accède à la maîtrise en 1526 mais dont on ne situe pas l'œuvre et Pierre de Dappere qui a peint un vitrail en 1541 pour la basilique du Saint-Sang[261] (connu par une aquarelle).

A Anvers où séjournent et travaillent Nicolas Rombouts (en 1503), Arnould de Nimègue (de 1513 à 1538), Pierre Coecke (de 1527 à 1544), Dirck Vellert (de 1511 à 1544) Claes Mathyssen (en 1512- et en 1548), Jean Gossaert (en 1503 et après son voyage en Italie), Jean Hack (maître en 1516) artistes que nous avons déjà étudiés, il faut ajouter Jean de Beer (maître en 1504 et doyen en 1515) grand maniériste qui consacre une partie de son temps à exécuter des cartons de vitraux[262], le peintre verrier Corneille de Bois-le-Duc dont l'œuvre n'est pas déterminée ; Robrecht Van Ollim (maître en 1521) auteur d'une verrière à la cathédrale d'Anvers : la conversion de saint Paul offerte par les Fugger en 1537[263]; Marten Eymus (maître en 1528, doyen en 1545) qui exécute les vitraux de l'abbaye d'Herkenrode (près d'Hasselt) entre 1532 et 1539. Ces verrières sont actuellement conservées à la cathédrale de Lichfield. Elles sont offertes par Erard de la Marck, Floris d'Egmont et Jean de Hornes. Les cartons seraient réalisés par Lambert Lombard[264].

Cette attribution des cartons des verrières provenant d'Herkenrode, à Lambert Lombard me semble peu valable. Prenons les verrières représentant le Portement de croix et la Résurrection (fig. 102 et 103). Si on les met en parallèle avec deux tableaux de Pierre Coecke représentant les mêmes sujets, on est tenté de dire que les cartons de ces verrières proviennent de l'atelier anversois ; surtout que la réalisation est effectuée par l'anversois Marten Tymus. Le thème du Portement de croix provient d'une gravure de Schongauer et de la Petite passion de Dürer. Bernard Van Orley l'utilise pour une tapisserie tissée pour Marguerite d'Autriche en 1520[265] et pour plusieurs tableaux[266]. Pierre Coecke le représente plusieurs fois : le plus connu est le portement de croix de Bâle ; l'exemple employé ici était propriété de la galerie C. Marschell Spink en 1958. Bien que ce sujet va prendre une grande extension (et spécialement chez les paysagistes) il

[259] Conservé aux Offices à Florence.
[260] Jean GOSSAERT dit Mabuse, Rotterdam et Bruges, 1965, pp. 314-318 et 279-299.
[261] Jean HELBIG, Corpus n° II, pp. 305-307.
[262] Le siècle de Bruegel, Bruxelles, 1963, p. 46.
[263] J. HELBIG, op. cit., pp. 67-74.
[264] Ibid., p. 10; & Henri NICAISE, Een Antwerpsch glasschilder in de abdij van Herkenrode, dans, Antwerpen's Oudheidkundige Kring, XII, 1936, pp. 56-61; & Lambert Lombard et son temps, Liège, 1966, BD. XXVII-XXIX. & Hugh BRIGHT, The Lady chapel windows, Lichfield, 1958, p. 24.'
[265] Georges MARLIER, Pierre Coecke, Bruxelles, 1966, pp. 187, 195, 196, 197. Tapisserie : exemplaires conservés à Madrid, au Vatican et au Musée Jacquemart-André à Paris.
[266] Dans op. cit., tableau de la chapelle d'Oriel College à Oxford, 1525-30 ; & tableau des Musées Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, (revers de Sainte Hélène devant le pape).

n'existe pas à notre connaissance une représentation telle dans l'œuvre de Lambert Lombard.

A Lichfield sont aussi conservés deux vitraux qui proviennent des Grands Carmes à Anvers : La fontaine de Miséricorde et la Mort et l'Assomption de la Vierge ; ils sont attribués à Arnould de Nimègue (ainsi que l'Arbre de Jessé de même provenance mais conservé à Saint Georges de Londres) par Jean Lafond[267] tandis que Helbig[268] les attribue à Jacques Floris de Vriendt I[269] (né en 1524, + 1581), qui est franc-maître à Anvers en 1551 et verrier officiel de cette ville en 1567. On lui a attribué par erreur le vitrail du Jugement Dernier offert en 1528 à la cathédrale de Bruxelles par Erard de la Marck. On connaît mieux l'œuvre de ses frères, l'architecte Cornelis Floris et le peintre Frans Floris (1517-1568), élève de Lombard vers 1538, maître à Anvers en 1540, qui visita Rome en 1541, puis se trouve à nouveau à Anvers, et est en rapport avec les artistes de Gouda.

Liège, principauté dominée par le prince-évêque Erard de la Marck (de 1505 à 1538) est en relation artistique avec Bruxelles ; en effet c'est Nicolas Rombouts qui serait le créateur des vitraux de Saint-Jacques ; et avec Anvers, puisque Frans Floris est élève de Lombard et puisque Marten Tymus peintre verrier Anversois peint les vitraux d'Herkenrode offerts par Erard de La Marck.

Lambert Lombard (1505-1566) est au service du Prince-évêque en 1535 et visite Rome en 1537. Les archives renseignent que Imbert Lombard a fait des projets de vitraux pour la cathédrale détruite de Saint-Lambert. Cinq vitraux du chœur de Saint-Paul, lui sont attribués. Trois verrières à Saint Servais seraient de son école. Il faut aussi parler des rapports artistiques de Liège avec le monde rhénan : la verrière du transept de Saint-Paul (datée de 1530) est attribuée à Jean de Cologne ; Jean Nivar travaille à Saint-Jacques, et Richard Sohn signe un vitrail à Saint-Martin[270] (fig. 106).

[267] Jean LAFOND, La résurrection d'un maître d'autrefois, le maître verrier Arnould de Nimègue, Rouen, 1942, pp. 31-36 et 60-68.
[268] J. HELBIG, Jacques Floris va-t-il enfin se révéler ? dans, Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 1944, t. XIV, pp. 129-141.
[269] Jacques I, pour le distinguer de son fils, Jacques II, également peintre verrier à Anvers, travaillant de 1592 à 1615 aux Grands Carmes, avec Abraham Van Diepenbeek, mais ceci mène au XVIIe siècle.
[270] Lambert Lombard et son temps, Liège, 1966. &. J. HELBlG, Le flux du style Renaissance dans les vitraux Liégeois, dans, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, t. XIV, 1944, pp. 69-80.



Figure 100. Dirk Crabeth. Gouda, église Saint-Jean. Les marchands chassés du temple. 1567.

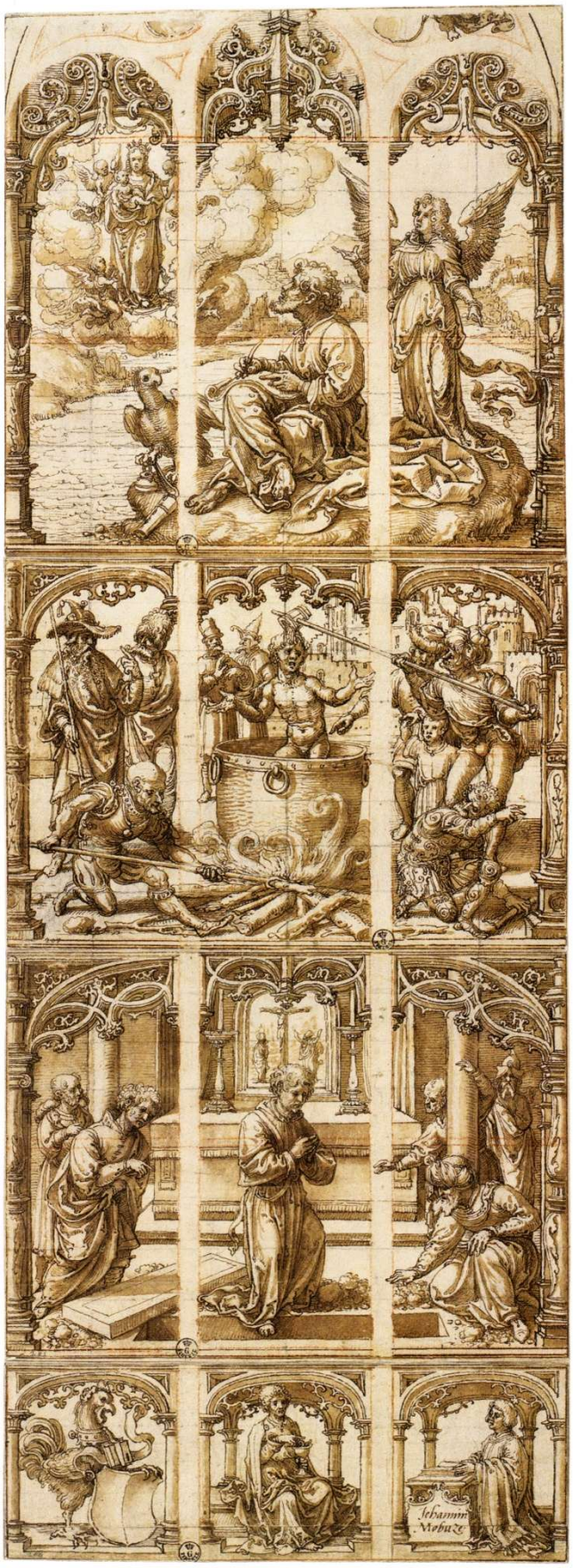


Figure 101. Jan Gossaert. Verrière de la vie de saint Jean. Florence, musée des Offices.



Figure 102. Lichfield, cathédrale. Portement de Croix.



Figure 103. Lichfield, cathédrale. Résurrection du Christ.



Figure 104. Pieter Coecke. Portement de Croix. Londres, marché de l'art, galerie Marshall Spink (1958).



Figure 105. Pieter Coecke. Résurrection du Christ. Bruxelles, coll. Bertyn.



Figure 106. Liège, église Saint-Martin. Verrière de la vie de saint Martin.

Outre les grands artistes et les grands centres artistiques, il faut citer des petits ateliers comme Louvain avec les Boels, Gand, avec Gheerolfs, Malines et les Van Houte, Mons et la famille Eve, et encore Diest[271], Lierre, Audenarde, Ypres et Tournai.

Nous avons vu que les artistes des Pays-Bas voyagent et travaillent en Angleterre dans les villes hanséatiques et en France ; dans ce dernier pays on donnera encore l'exemple des vitraux de l'église de Brou dont les cartons proviennent du Nord et dont l'exécution est faite par les Français Jean Orquois et Antoine Noisin. Le seul grand vitrailleur français est Engrand le Prince (+ 1537) qui a réalisé le fameux Arbre de Jessé de Beauvais. Il travaille également à Rouen. Les artistes du Nord vont aussi travailler en Espagne : c'est le cas d'Arnao de Flandes qui travaille à Séville ; de Pelgrin Roesen au service de Philippe II à Madrid ; d'autres travaillent à Burgos et à Grenade ; Mestre Joao part au Portugal, enfin en Italie on trouve la mention de plusieurs peintres verriers flamands[272].

[271] Yvette VANDEN BEMDEN, Vitraux Brabançons du XVIe siècle. Anderlecht, Diest, Oisquercq, Steenhuffel, (Mémoire dactylographié) Louvain, 1968, pp. 28-66.
[272] J. HELBIG, Corpus II, p. 13.

DU MÉCÉNAT DES LALAING

Cet aperçu historique aura renforcé l'idée de la difficulté d'attribuer les œuvres, vu la mobilité des artistes et des modèles, la fréquence des rapports entre les ateliers et la rapidité des influences. Dès lors je pense qu'une attribution basée uniquement sur des considérations stylistiques est dangereuse[273] (1). Aussi j'ai essayé de baser mon attribution sur deux critères. L'étude des donateurs et de leur mécénat donnera une première orientation. Ensuite la traditionnelle étude stylistique apportera des hypothèses. Il faudra enfin voir s'il est possible d'établir une concordance entre les deux.

Au XVIe siècle, l'art du vitrail est soutenu par la générosité des mécènes tels que Philippe le Beau (+ 1506), Marguerite d'Autriche (+ 1530) et Charles-Quint (+ 1558), par les puissantes lignées de la noblesse, telles que celles des de la Marck, de Hornes, de Lalaing, de Croy, de Clèves ou encore par des prélats, des corporations des gildes ou des banquiers.

Pourquoi ne pas envisager une étude des vitraux classés, non par lieu ou par artiste, mais par donateur ? Etudier par exemple les verrières offertes par un personnage tel que Marguerite d'Autriche ou Erard de la Marck ou encore les œuvres commandées par une famille et en l'occurrence les Lalaing, afin de découvrir le goût, les habitudes ou les artistes préférés des grands de ce temps ou d'une noble famille ?

En étudiant la généalogie de la famille des Lalaing, j'ai pu relever seize couples et un chanoine représentés et donc donateurs de verrières entre (plus ou moins) 1460 et 1560, dans onze localités différentes[274].

À Valenciennes : dans l'église des Carmes se trouvait une verrière dans laquelle Guillaume Sire de Lalaing et Jeanne de Crequy étaient représentés genoux dans l'attitude de la prière. Cette fenêtre était ornée des armes suivantes : Lalaing, Brabançon, Créquy, Roye, Montigny, Rassenghien, Béthune, Haveskercke[275] et une autre fenêtre dans laquelle se trouvaient Sausse de Lalaing et Agnès de Robersart, sa femme, représentés à genoux dans l'attitude de la prière ; cette fenêtre était ornée de leurs écussons ou quartiers : Lalaing, Barbançon, Robersart, Mastaing. Montigny, Rassenghien, …, Trazegnies[276].

[273] Certaines attributions basées uniquement, sur ce critère sont cependant très valables vu la sureté des comparaisons (pour King's College, par exemple, voir p. 113.

[274] La carte localisant les verrières offertes par les Lalaing et leur arbre généalogique sont disponibles sur la même page Web que le présent mémoire.

[275] Felix-Victor GOETHALS, Miroir des notabilités nobiliaires de Belgique, des Pays-Bas et du nord de la France, t. III, Bruxelles, 1862, p. 498.

[276] Felix-Victor GOETHAIS, op. cit., p. 502.

À Vianen : une série de vitraux porte les quartiers Lalaing, ils sont probablement offerts par le mari de Yolente de Lalaing. Renaut de Brederode, seigneur de Vianen[277].

À Dion-le-Val : Ponthus de Lalaing et son épouse Catherine de Wassenaer ; Sidrach de Lalaing, chanoine et la fille de Blanche de Lalaing et de Philippe de Dion : Catherine de Dion et son mari François d'Alennes.

À Hordain(g) : "il y avait une verrière représentant les effigies de Arthus de Lalaing seigneur de Hordaing, et de sa femme Jeanne de Harbarcq ... il y avait une verrière représentant les effigies de Nicolas de Lannoy, seigneur de Maingoval et de sa femme Anne de Lalaing"[278].

À Grenay[279] : Hercule de Lalaing et son épouse Jeanne Dumont auraient été représentés sur les verrières[280].

À Douai : à l'église Saint Jacques, le chevalier Adrien de Dion II et son épouse Anne de Lens offrent un vitrail en 1578. Il est considéré de l'école flamande[281].

Après avoir retrouvé les vitraux offerts par la branche issue de Guillaume de Lalaing, envisageons les verrières commandées par la branche de son frère Simon de Lalaing. Son petit-fils, Antoine de Lalaing, né en 1480, épousa en 1509 la veuve de Jean de Luxembourg, la noble et fortunée Elisabeth de Culenborg. Très en faveur auprès de Charles-Quint il est nommé chevalier de la Toison d'or en 1516 et premier comte d'Hoogstraeten en 1518. Il assurait les charges de camérier impérial, de chef des Finances pour les Pays-Bas et stadhouder de Hollande. Le "gemelslot" (fig. 93) et l'église Sainte-Catherine d'Hoogstraeten sont dus au mécénat conjugué d'Antoine et d'Elizabeth. Ils firent orner les baies de l'église de splendides vitraux commandés par eux et par leur famille. A leur commun mécénat sont dues également une verrière à Mons, une à Malines et une troisième à Lierre.

À Hoogstraeten :

La verrière latérale du chœur de Sainte Catherine, datée de 1531, entièrement renouvelée par Capronnier en 1890, représente les parents d'Antoine : Josse de Lalaing et Bonne de la Viefville.

Antoine de Lalaing et Elizabeth de Culemborg sont représentés dans le bas de la verrière du sacrement de l'Extrême Onction, situé dans l'abside du chœur, et

[277] Fonds GOETHALS, (bibliothèque royale) manuscrit n° 1512 : dessin sommaire de verrières avec écus.
[278] Felix-Victor GOBTHALS, op. cit., p. 501.
[279] Grenay est à quelques kilomètres de Béthune, là où ils sont inhumés ; il est donc probable que Brassart (voir note suivante) a fait une faute en inscrivant Gonnay.
[280] Felix BRASSART, Histoire des généalogies des comtes de Lalaing, Douai, 1879, p. 48.
[281] J. HELBIG, De glasschilderkunst in België, Repertorium en documenten, t. II, Anvers, 1951, p. 72.

daté de 1532 (fig. 107). Cette verrière est peinte par Eversoen, comme les six autres du chœur représentant les sacrements et où l'on peut voir Guillaume van Enckevoort (évêque d'Utrecht), Ferdinand I et Anne de Bohème, Charles-Quint, Isabelle de Portugal, Philibert le Beau de Savoie et Marguerite d'Autriche.

Dans la chapelle Notre-Dame, il y a un vitrail offert par Charles de Lalaing et son épouse Jacqueline de Luxembourg (fig. 98). Il a été peint par Claes Mathyssen en 1533. Ce vitrail est le mieux conservé de la série. C'est le seul vitrail pour lequel Helbig cite le nom de Dirck Vellert, alors que Nicolas Beets les lui attribue tous.

Charles II de Lalaing et son épouse Marguerite de Croÿ-Chimay ont offert un vitrail en 1528, également peint par Claes Mathyssen et situé dans une fenêtre latérale du chœur, au-dessus des stalles (fig. 98).

Philippe de Lalaing, 2e comte d'Hoogstraeten, et sa femme Anne de Rennenberg ont leur effigie sur un vitrail peint entre 1530 et 1532 par Claes Mathyssen, situé en face du précédent (fig. 97).

Enfin Antoine II, 5e comte d'Hoogstraeten et son épouse Eléonore de Montmorency ont fait peindre une verrière qui occupait une fenêtre latérale du chœur, mais elle a été complètement renouvelée par Capronnier en 1888[282].

À Mons : dans la collégiale Sainte-Waudru, Antoine I de Lalaing et son épouse[283] Elisabeth de Culemborg sont représentés dans le bas du vitrail représentant la Sainte Trinité daté de 1556 (fig. 108). Nicolas Rombouts a réalisé des cartons pour des vitraux de Mons mais il est mort en 1531.

Ce vitrail est d'ailleurs d'un style très différent ; il s'apparente, me semble-t-il, à la façon de Pierre Coecke plus spécialement telle qu'elle se manifeste dons le vitrail de la Cène à Hoogstraeten,

À Malines, à Saint-Rombaut, une verrière aujourd'hui disparue a été donnée par le même Antoine de Lalaing[284].

À Lierre : un grand vitrail orne la paroi nord du transept de Saint-Gommaire[285] (fig. 109). Il est offert par Elizabeth de Culenborg en 1545 ; elle y est représentée dans la partie inférieure avec ses deux maris défunts : Jean de Luxembourg (+ 1507) et Antoine de Lalaing (+ 1540) ; dans la partie supérieure sont agenouillés ses parents : Gaspar de Culenborg et Jeanne de Bourgogne. Cette verrière a été presque entièrement renouvelée

[282] Ces vitraux sont envisagés dans le présent travail p. 146 ; leur étude systématique a été réalisée dans le Corpus II de J. HELBIG, pp. 133-227.
[283] J. HELBIG, De glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, t. l, Anvers, 1945, p. 174, et t. II, Anvers, 1951, fig. 141.
[284] J. HELBIG, op.cit., t. I, Anvers, 1943, p. 16.
[285] J. HELBIG, Corpus n° II, pp. 274-277.

en 1862 de façon très maladroite. On a attribué à Dirck Vellert le dessin de cette œuvre en se basant sur le monogramme qui figure dans le haut du vitrail. Jean Helbig estime qu'on ne peut pas voir dons ce monogramme où n'apparaissent ni la lettre D, ni de véritables étoiles, la signature du célèbre maître Anversois : D * V. ". Il est vrai que les deux premiers signes sont séparés par un point et ne ressemble pas à un D ; mais comme ce calibre est renouvelé il aurait pu être mal interprété au moment de la restauration.

Enfin, à Meersel, dans la chapelle de la Sainte Vierge, le vitrail du transept contient quelques fragments d'un vitrail du XVIe siècle dont deux têtes et les armes des Lalaing[286]. Comme cette localité est proche d'Hoogstraeten, il est probable que ce vitrail soit dû à la générosité des mêmes Antoine de Lalaing et Elisabeth de Culenborg.

Cet aperçu du mécénat des Lalaing dans le seul domaine de l'art du vitrail est intéressant et permet d'entrevoir le rôle que jouaient les grandes familles de nobles et de dirigeants sur l'évolution des arts au XVIe siècle[287]. Parmi les vitraux cités, de ceux qui subsistent (Dion-le-Val, Douai, Hoogstraeten, Mons et Lierre) seuls ceux d'Hoogstraten et de Lierre ont été étudiés. Et s'ils ne sont pas de Dirck Vellert lui-même, les cartons de ces vitraux sortent du milieu anversois[288]. Le vitrail de Mons est plus proche de l'art de Pierre Coecke, et provient donc du même atelier anversois. Peut-être que les commanditaires des vitraux de Dion-le-Val s'adressèrent-ils aussi aux artistes anversois ? Cette étude m'a mise sur le chemin de Dirck Vellert.

Note : une carte localisant les verrières que la famille Lalaing a commandées est disponible sur la même page Web que le présent mémoire. Il n'a pas pu être inclus dans le présent document pour des raisons techniques.

[286] J. HELBIG, De glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten, t. l, Anvers, 194, p. 172
[287] Il serait intéressant, par exemple, d'étudier l'évolution de la sculpture avec tous les tombeaux des Lalaing.
[288] Voir Corpus n° II.



Figure 107. Hoogstraten, église Sainte-Catherine. Antoine de Lalaing et Élizabeth de Culemborg.



Figure 108. Mons, collégiale Sainte-Waudru. Antoine de Lalaing et Elizabeth de Culemborg.



Figure 109. Lierre, église Saint-Gommaire. Verrière d'Élizabeth de Culemborg.

DE LA DATE, DU STYLE ET DE LA PROVENANCE DES VITRAUX DE DION-LE-VAL

Jean Helbig parle brièvement des verrières de Dion-le-Val dans son article de synthèse consacré à la peinture sur verre aux Pays-Bas méridionaux[289]. Après avoir étudié les ateliers anversois, il passe à ceux de Bruxelles, explique l'œuvre de Bernard Van Orley, puis ajoute : "Au château de la Follie, à Ecaussinnes d'Enghien, on conserve encore quelques beaux vitraux, dont l'un porte le monogramme B. O., peut-être celui de Bernard Van Orley. A la chapelle castrale d'Enghien se trouvent aussi des vitraux du même goût, datant de 1528" (fig. 58 et 59). Nous nous demanderons d'abord ce qu'il faut penser de la date et ensuite nous examinerons la validité du rapprochement avec les verrières d'Ecaussinnes d'Enghien.

Rappelons le témoignage du curé Wilmart de Dion-le-Val (manuscrit de 1722 à 1741) d'après lequel on lit la date de 1414 sur la verrière de droite[290].

Etant donné la graphie en usage au XVIe siècle, on peut donc interpréter la date citée comme étant 1515.

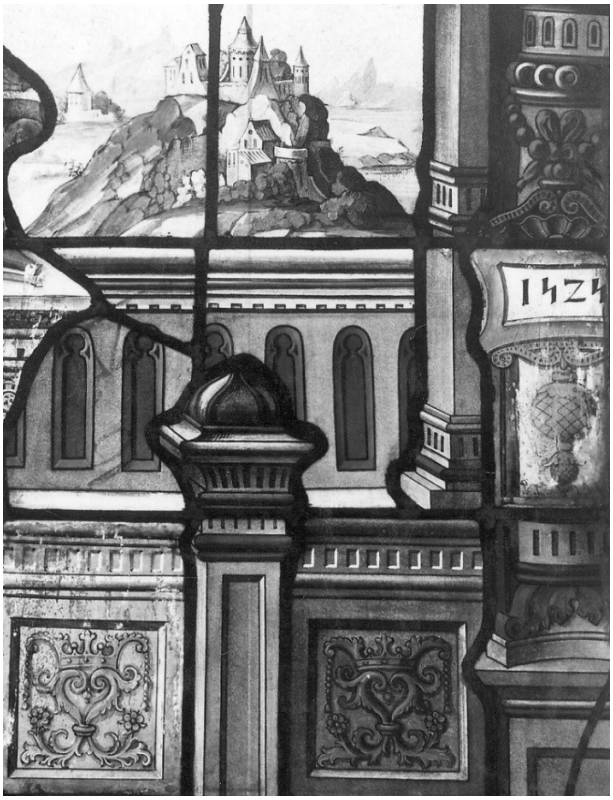


Figure 110. Vitrail III. Le Trône de la Vierge (détail).

[289] J. HELBIG, La peinture sur verre dans les Pays-Bas Méridionaux, dans Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles, XLII, 1939, p. 167.
[290] ADV, J. SPILLEMAECKERS, op. cit., cahier 2, p. 7.

En 1864, Tarlier et Wauters font (les premiers ?) l'erreur : "ces verrières avaient été données en 1528"[291]. Depuis, cette erreur est recopiée, par J. Spillemaeckers en 1900[292], par J. Helbig en 1939 et 1943[293] et par Poumon en 1949[294]. Yves Delannoy ne recopie pas l'erreur mais fait une faute de lecture 1425[295]. Actuellement, on lit sur le cartouche du vitrail III : 1525. Le calibre de verre qui porte cette date semble ancien. Mais il peut avoir été mal retouché. La date pourrait donc être 1515 ou 1525. Un premier argument pèse en faveur de la date de 1515. Les donateurs de ce vitrail sont Catherine de Dion et François D'Allennes. Ils se sont mariés le 23 octobre 1512 et les donateurs des deux autres verrières, Sidrach de Lalaing et Ponthus de Lalaing (et son épouse Catherine de Wassenaer décédée en 1479) sont tous deux témoins de leur mariage[296]. On peut se demander si la commande des vitraux n'a pas été passée à cette occasion ? Encore en faveur de la date de 1515, on peut faire remarquer que les scènes sont encore partiellement isolées ou séparées par la division des meneaux (spécialement le vitrail n° I) et qu'il y a encore quelques éléments du décor qui sont gothiques (feuilles de choux). Cependant, il faut signaler que le vitrail offert par Charles II de Lalaing et Marguerite de Croy-Chimay à Hoogstraeten est également garni de feuilles de choux et date de 1528. Les deux dates : 1515 et 1525 restent donc également valables et on tiendra compte de cette double possibilité dans la suite.

Que faut-il penser du rapprochement proposé avec les vitraux d'Ecaussinnes d'Enghien (fig. 2, 58 et 59) ? Ces quatre vitraux du château de la Follie sont formés chacun de six panneaux occupés par des scènes distinctes. Ce compartimentage n'existe plus à Enghien. Malgré le grand pourcentage de calibres restaurés, on peut juger du style des vitraux d'Ecaussinnes en comparant la Crucifixion avec celle d'Enghien. La première est encore imprégnée du style du XVe siècle, la seconde est une œuvre maniériste et influencée par la Renaissance. Cette exclusion des vitraux d'Ecaussinnes comme élément valable de comparaison n'écarte pas pour autant la possibilité d'attribution des verrières de Dion à Bernard Van Orley.

Pour envisager les diverses possibilités d'attribution, il faut voir quels sont les artistes qui produisent des œuvres et dans quel milieu entre 1515 et 1525 et ensuite comparer leur production avec les verrières de Dion-le-Val.

A cette époque, Nicolas Rombouts réalise de nombreux vitraux (fig. 50 à 54). Si la Renaissance touche ses décors architecturaux de façon assez timide, ses personnages sont encore marqués par le style du XVe siècle. Il me semble dès lors impossible

[291] J. TARLIER & A. WAUTERS, La Belgique ancienne et moderne, op. cit., Bruxelles, 1864, p. 185.
[292] ADV, J. SPILLEMAECKERS, op. cit., 2 cahiers, 1900.
[293] J. HELBIG, La peinture sur verre dans les Pays-Bas Méridionaux, dans Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles, XLII, 1939, p. 167 & Repertorium en documenten, op. cit., t. I, Anvers, 1943, p. 115.
[294] E. POUMON, Le Hainaut, vitraux, Vilvorde, 1949, p. 15.
[295] Y. DELANNOY, Enghien, Nivelles, 1964, p. 39.
[296] voir p. 99.

d'envisager Rombouts comme l'auteur des verrières de Dion, dont les architectures sont plus élaborées et les personnages influencés par le maniérisme anversois.

Arnoult de Nimègue travaille à Anvers de 1513 à 1527 (fig. 55 et 56). Si son œuvre tournaisienne est encore tout à fait gothique, sa période anversoise est totalement renaissante. Un détail de son chef-d'œuvre, l'Arbre de Jessé (Londres), montre une puissance d'expression de cet artiste, grandeur à laquelle les verrières étudiées n'atteignent pas.

Bernard Van Orley est peintre à la Cour de Marguerite d'Autriche de 1518 à 1527 (fig. 57 et 60). Si à cette époque, il réalise de nombreuses œuvres peintes et tissées, c'est entre 1530 et 1541 (mort à cette date) qu'il crée ses grandes œuvres sur verre. Leur architecture majestueuse et équilibrée est caractéristique pour le rendu de la troisième dimension. L'effet de profondeur est obtenu par un violent contraste de l'intrados d'un arc triomphal avec un ciel clair. Son système de décor est basé sur le même principe : des guirlandes blanches pendent sur le fond noir de l'intrados et des guirlandes noires animent le ciel pâle. Ces perspectives se retrouvent dans ses œuvres peintes. Après cette observation, on pourrait conclure que les vitraux conservés à Enghien n'ont rien de commun avec l'art de Bernard Van Orley. Tout est cependant remis en question par trois dessins conservés aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles (fig. 61 à 63). Ces dessins seraient des cartons de vitraux réalisés par Bernard Van Orley. Cette attribution est cependant très peu sûre, puisque certains les donnent à son élève Pierre Coecke, et que l'on peut même y voir certains caractères du style de Gossaert. De toute façon, quel que soit l'auteur de ces cartons, ils exercent une influence intéressante sur la création de certaines verrières.

Le dessin de l'incrédulité de saint Thomas, et celui de Jésus devant Hérode sont repris pour la composition de deux verrières de King's College par Dirck Vellert[297] (fig. 88).

Les visages de ces trois dessins me semblent assez proches de ceux des verrières de l'abbaye d'Herkenrode actuellement conservés à Lichfield (fig. 102).

Enfin, le cartonnier des verrières de Dion-le-Val aurait pu s'inspirer, je crois, de ces dessins[298] : en effet, le personnage de l'extrême gauche dans le carton représentant le Lavement des pieds a exactement le même geste que le saint Jean au pied de la croix du vitrail II (fig. 2). De plus, le modelé des visages et spécialement celui de saint Pierre dans le même vitrail II est très proche de celui des nombreuses têtes barbues dessinées sur ces cartons.

Si Bernard Van Orley est l'auteur de ces trois dessins, il pourrait être le créateur des vitraux de Dion-le-Val. La différence de conception du décor architectural des vitraux de Bruxelles et de Dion pourrait peut-être s'expliquer par la datation : 1537-1538 pour

[297] Hilary WAYMENT, Les vitraux de King's College, dans, Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire, XXX, 1958, p. 99.
[298] S'ils sont antérieurs à 1515 ou à 1525, on les place vers 1520.

Bruxelles et 1515 ou 1525 pour Dion. Avant de se prononcer, il convient cependant d'examiner s'il n'y a pas d'autres artistes à qui l'on peut songer pour l'attribution de ces verrières.

Pierre Coecke d'Alost a 13 ans en 1515. De 1517 à 1521, il est l'élève de Bernard Van Orley à Bruxelles. En 1525, il ne travaille pas encore à Anvers. En ne considérant pas sa jeunesse comme argument, on peut pourtant l'exclure comme auteur possible des cartons des vitraux de Dion-le-Val. Les caractères dynamiques et parfois tourmentés de son art ne se retrouvent pas dans les verrières de Dion-le-Val.

Dirck Vellert, est franc-maitre à Anvers en 1511. Il réalise, comme on l'a vu, de nombreux projets de vitraux. Il s'inspire fortement des œuvres de ses prédécesseurs et contemporains. Ainsi, les trois dessins attribués à Bernard Van Orley lui servent pour Cambridge. Ces mêmes dessins pourraient-ils donc avoir été utilisés par Dirck Vellert avant l'exécution des vitraux de Cambridge pour les verrières de Dion ?

Etablissons les caractères de l'art de Dirck Vellert et voyons s'ils se retrouvent à Dion.

Les œuvres certaines de Dirck Vellert sont les 17 verrières de King's College à Cambridge et la verrière de Lübeck (fig. 85 à 92, 94 et 95). On peut aussi prendre en considération les trois verrières d'Hoogstraeten peintes par Claes Mathyssen à propos desquelles les auteurs parlent tous du style ou de la création de Dirck Vellert (fig. 96 à 98). En effet, c'est de ces trois verrières et d'une verrière de Lichfield que les vitraux de Dion-le-Val se rapprochent le plus (fig. 102 et 103).

Les décors architecturaux de Dirck Vellert et de son atelier sont assez caractéristiques.

Son architecture est un encadrement ou un fond, mais elle n'englobe jamais la scène dans son espace intérieur comme dans les verrières de Bernard Van Orley. Les éléments du décor sont nombreux et variés ; leur agencement est dominé par la fantaisie. Des arcades simples, doubles ou triples surmontent les scènes. Les entablements sont rythmés par des colonnettes ou des pilastres aux décors chargés. Grotesques, volutes en S marqués de glyphes et dauphins feuillus adossés peuplent les vides. Tondi, angelots et guirlandes agrémentent le tout. A Enghien, on retrouve ces mêmes éléments, mais avec moins de profusion. L'architecture de ces vitraux est encore assez réduite et formée de deux tons, grisaille et jaune d'argent, tandis que l'architecture des vitraux d'Hoogstraeten et de Lübeck est plus imposante et colorée (guirlandes vertes, et détails mauves). Les vitraux de King's College ont une présentation toute différente et n'ont que quelques architectures de fond ; ce fait semble dû à la forme et à la hauteur des fenêtres.

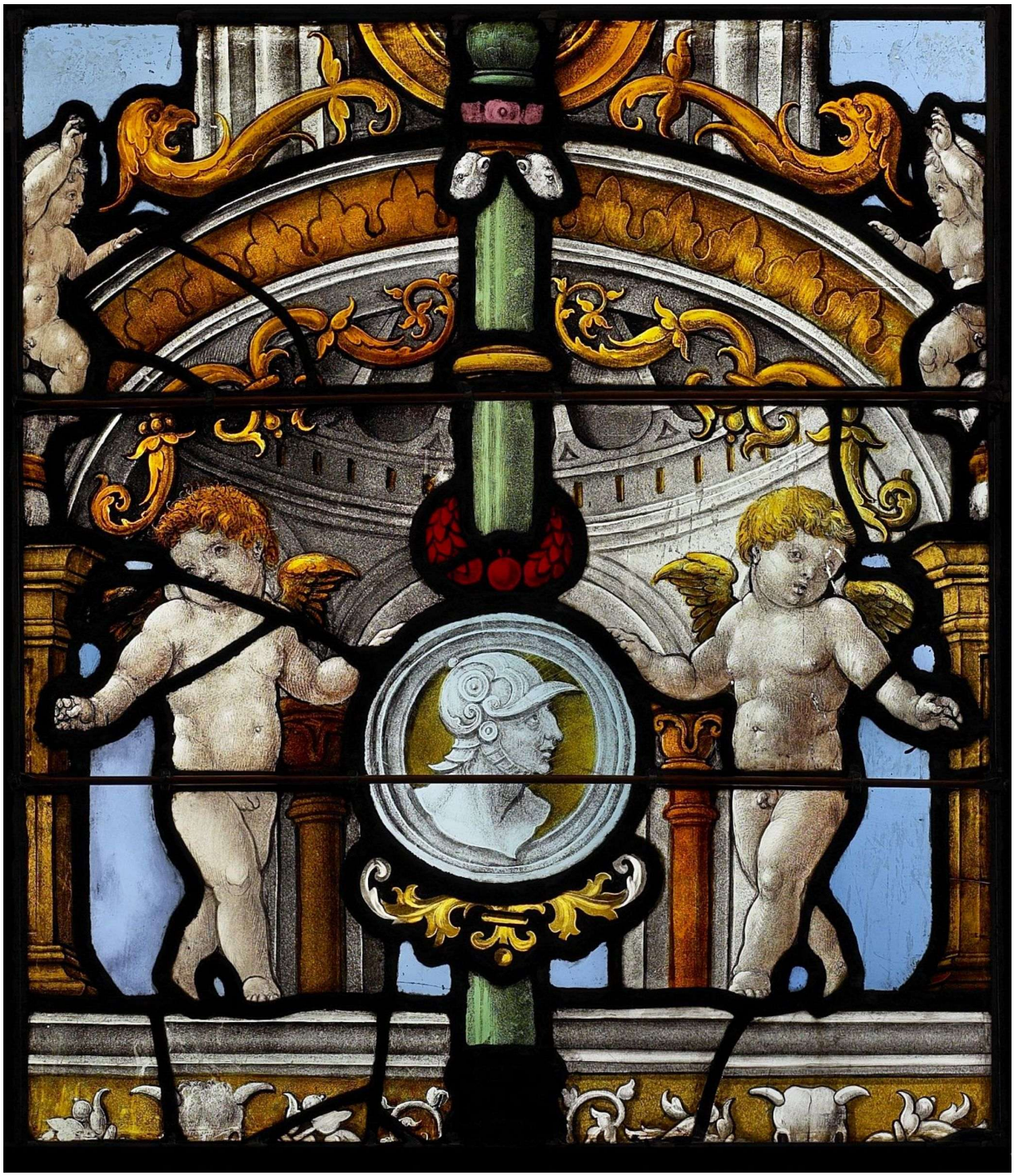


Figure 111. Hoogstraten, église Sainte-Catherine. Verrière de Charles de Lalaing et Marguerite de Croÿ-Chimay (détail).

Pour les décors architecturaux, les vitraux provenant de Dion-le-Val sont proches :

- de la verrière de Charles de Lalaing et Marguerite de Croÿ-Chimay d'Hoogstraeten où l'on distingue d'ailleurs un décor de médaillon identique à ceux du vitrail II d'Enghien (fig. 2, 96, 97 et 111).
- de la verrière de Philippe de Lalaing et Anne de Renneberg où l'on distingue des têtes de béliers qui existent également dans le vitrail I d'Enghien (fig. 1 et 97).

- de la verrière de Charles de Lalaing et Jacqueline de Luxembourg, pour les mêmes béliers et les dauphins feuillus adossés (fig. 1 et 98).
- et aussi de la verrière du portement de croix de Lichfield (provenant de l'abbaye d'Herkenrode) dont les colonnes sont pour ainsi dire identiques en forme et en décors à celles des vitraux I et II d'Enghien (fig. 1, 2 et 102).

Pour l'architecture, je conclurai donc que les vitraux provenant de Dion-le-Val ont un décor de type anversois, du genre Vellert.

La composition et le style des personnages de Dirck Vellert sont définissables en deux mots : vigueur et nervosité du trait. Certaines têtes barbues sont caractéristiques, les mèches sont séparées et bouclées ; d'autres visages sont plus doux et moins contrastés.

C'est principalement par l'étude des visages que Nicolas Beets attribue les verrières d'Hoogstraeten à Dirck Vellert. Observons quelques visages afin de voir si un rapprochement avec le style de Vellert est possible.



Figure 112. Vitrail I. Les trois juifs dans la fournaise (détail).



Figure 113. Vitrail I. Les trois juifs dans la fournaise (détail).

Dans le vitrail I de Dion-le-Val (fig. 1), le personnage de Nabuchodonosor d'un calibre neuf pour le visage, mais l'attitude générale peut-être mise en parallèle avec un personnage d'un vitrail de King's College : scène du Christ rencontrant ses disciples vers Emmaüs (fig. 92).

Le conseiller de Nabuchodonosor (extrême gauche) peut être mis en comparaison avec Nicodème au pied de la croix (grand vitrail de l'ouest : Crucifixion) (fig. 88).

Le serviteur rechargeant le feu (avant restauration 1944-46) a un visage et une barbe faisant songer au style de Dirck Vellert (fig. 112).

Sainte Anne a un visage malheureusement fort estompé mais que l'on peut mettre, semble-t-il, en comparaison (pour la forme des yeux, du nez, de la bouche et de son voile) avec la sainte Anne du vitrail d'Hoogstraeten offert par Philippe de Lalaing et Anne de

Rennenberg, avec la Vierge du vitrail de Lübeck, et enfin avec deux Vierges de Cambridge : celle du vitrail de la Pentecôte et celle du vitrail de la Crucifixion (fig. 85, 89, 95, 97, 113).

Dans le vitrail II (fig. 2), si on prend le Christ, il est totalement refait, et aussi totalement différent du Christ du vitrail de Cambridge (fig. 87).

La Vierge a un voile semblable à sainte Anne, mais ses yeux sont différents.

La Madeleine est très proche de la sainte Véronique du portement de croix de Lichfield (fig. 102).

Saint Jean et saint Pierre, nous l'avons vu plus haut, ont l'attitude et le modelé des personnages des dessins attribués à Van Orley.

Dans le vitrail III (fig. 3), peu de calibres anciens permettent les comparaisons.

Sainte Catherine et saint François ont des visages dont les traits se rapprochent sans difficulté de ceux d'Hoogstraeten.

L'attitude et les visages des cinq donateurs sont similaires à celles des donateurs d'Hoogstraeten.

L'étude stylistique des personnages permet d'arriver à la conclusion suivante : les vitraux d'Enghien ne sont pas de la main de Vellert, comme le sont certaines verrières de King's College. Mais nombres de comparaisons faites avec ses œuvres, permettent de dire que les cartons ou projets des vitraux de Dion-le-Val sont issus du milieu maniériste anversois et sont à rapprocher des créations de Dirck Vellert.

Il nous semble qu'un autre argument vient appuyer encore cette attribution à un atelier anversois. Je reprendrai la note de Beets à propos du rapport qu'il montre entre le vitrailleur célèbre et le maitre de 1518 (anciennement maître de l'abbaye de Dieleghem, et identifié à Jan Van Doornik par Marlier). La Crucifixion avec les trois anges est, nous l'avons vu, un thème spécialement utilisé par les maniéristes anversois et également par le maître de 1518. Bien que de nature iconographique, ce rapprochement me permet d'affirmer l'origine anversoise des verrières de Dion.

CHAPITRE V LES MÉDAILLONS

Ce chapitre est consacré à la collection de médaillons de verre peint réalisée par le duc d'Arenberg au début du XIXe siècle. En 1839, J. B. Capronnier a réuni quarante médaillons dans le vitrail IV surnommé le vitrail d'Arenberg ; et placé douze autres dans le soubassement du vitrail III.

Cette collection comporte un choix hétéroclite de médaillons de provenances diverses et dont la datation s'étend de la fin du XVe siècle jusqu'au XXe siècle. Il est probable en effet que déjà en 1839, la série de médaillons collectionnés par le duc Prosper-Louis d'Arenberg ne comportait pas que des œuvres anciennes[299].

En 1892, le vitrailleur et restaurateur louvaniste Arthur Charlier restaure et travaille pour le compte des ducs d'Arenberg. Il a réalisé, paraît-il, une série de médaillons à l'ancienne pour des possessions d'Arenberg à Heverlee et en Allemagne. Il soufflait lui-même le verre et était d'une habileté remarquable. Il découpait parfois le verre au grésoir et non au diamant. Connaissant ce fait, il faut donc redoubler de prudence quant à la datation, puisqu'il est très difficile de discerner les vrais des faux.

On sait que les quatre vitraux d'Enghien passèrent par l'atelier Charlier mais après la guerre 1940-1945. A ce moment c'est le fils Jacques Charlier qui travaille. Ses œuvres sont beaucoup moins raffinées que celles de son père. Il est donc probable qu'à cette date, les médaillons endommagés ou usés auront été remplacés par des médaillons réalisés par le père ou par des copies du fils. La prudence sera donc de rigueur.

Les médaillons sont des peintures sur verre, mais leur art est bien différent de celui des grandes verrières, Un grand vitrail est une mosaïque de, verres colorés dont les lignes générales sont tracées par des plombs. La grisaille sert à tracer les contours des visages, les détails et les ombres. Un petit vitrail par contre est peint sur une surface de verre blanc. Il s'apparente plus à l'art du dessinateur qu'à l'art du vitrailleur. L'artiste peint sur une plaque de verre soufflé blanc avec la grisaille qui est appliquée avec différents pinceaux sur la face avant du verre. Pour avoir les touches claires, il gratte ou enlève la grisaille avec un petit bois. Il colore ce qu'il désire avec du jaune d'argent posé sur l'autre face du verre. Il passe ensuite le verre au four.

L'artiste ne se limite pas toujours à ces deux tons. Peu à peu, la gamme de tons qui prendront par application sur le verre va s'agrandir. Le rouge Jean Cousin apparait en France vers 1520[300]. François Guichardin considère le peintre verrier Arnoult Van Ort

[299] Monsieur MAES, conservateur du Musée de l'Assistance publique à Louvain ayant étudié particulièrement le cas des médaillons provenant de collections louvanistes (dans Oud brandglas, (Catalogue d'exposition) Oude Kunst uit Levens privébezit, Louvain, 1964, pp. 155-190), et connaissant les ateliers de restauration Charlier, nous a mis en garde pour la datation de certains médaillons.

[300] A. VAN DER BOOM, De kunst der glazeniers in Europa. 1100-1600, Amsterdam, Anvers, 1960, p. 30.

comme inventeur de la peinture à l'apprêt[301]. Ce dernier a travaillé en France, puis s'est installé à Anvers de 1513 à 1538.

Les vitraux de Saint-Michel à Bruxelles, réalisés de 1540 à 1550 pour la chapelle du Saint-Sacrement d'après les cartons de Bernard Van Orley et de Michel Coxcie, ont certaines tonalités obtenues par le procédé des émaux d'application.

D'après Lévy[302], la première vitre entièrement émaillée se trouverait dans le cloître d'une église de Maastricht et représenterait une armoirie datée de 1548.

Dès le milieu du XVIe siècle, on arrive à appliquer toutes les couleurs sur le verre à l'aide d'un fondant, et l'usage de cette peinture dite "à l'apprêt" devient peu à peu fréquent.

Au XVIe siècle le genre "médaillons" jouit d'un succès très grand aux Pays-Bas. Influencés par la Renaissance italienne qui emploie nombre de "tondos", les arts des Pays-Bas utilisent la forme ronde comme décor ou comme surface de présentation. On peut citer à titre d'exemples quelques artistes qui l'utilisèrent : les peintres Hieronymus Bosch, (1450-1516), Pierre Bruegel (1525-1569), Pierre Coecke d'Alost (1502-1550), Jean Gossaert (actif à Anvers en 1503-1532), Lucas de Leyden (mort en 1533), Lambert Lombard (1505-1566), Lambert van Noort (+ 1571), Jean Mone et Jacques Dubroeucq[303].

Les thèmes représentés sont religieux, d'inspiration biblique ou hagiographique, parfois les sujets sont profanes et présentent des scènes allégoriques ou mythologiques. La composition et les sujets sont empruntés aux gravures de Pierre Coecke, de Jean Gossaert ou de Lambert Lombard ; tandis qu'au XVIIe on reconnaîtra le style ou les thèmes apparentés de Jordaens et de Rubens. Le style des médaillons de peinture sur verre évolue donc parallèlement à celui de la peinture sur panneaux.

Les médaillons aussi appelés grisets servaient d'ornement pour les fenêtres des châteaux, des riches maisons bourgeoises, des couvents, des hospices ou pour les fenêtres basses des églises rurales[304]. La Belgique a conservé un grand nombre de ces médaillons. Les musées Royaux d'art et d'histoire possèdent plus d'une centaine d'exemplaires. Le musée Charlier à Bruxelles, le musée Mayer Van den Bergh et le Vleeshuis à Anvers, le musée communal de Louvain et le musée de la Byloke à Gand en conservent un bon nombre. On peut encore citer les Hospices civils de Louvain et de

[301] J. HELBIG, Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique, (Corpus Vitrearum Medii Aevi, t. II) Bruxelles, 1968, p. 9.
[302] Edmond LEVY & J. B. CAPRONNIER, Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique, Bruxelles, 1860, p. 117.
[303] Catalogues d'exposition Hieronymus Bosch, s'Hertogenbosch, 1967 ; Le siècle de Bruegel, Bruxelles, 1964 ; Lambert Lombard, Liège, 1966, Jean Gossart-Mabuse, Bruges, 1965. & Georges MARLIER, Pierre Coecke d'Alost, Bruxelles, 1966. & Nicolas BEETS, Dirck Jacobsz Vellert, dans, La Revue d'Art, Anvers, 1925, p. 116-145.
[304] Jean HELBIG, op. cit., (Corpus t. II), p. 501.

Verviers, la Bibliothèque de l'Université de Louvain., la chapelle castrale d'Enghien, et de nombreux particuliers, comme propriétaires de médaillons.

Les médaillons de la chapelle castrale d'Enghien sont au nombre de 52. Certains sont ronds et ont un diamètre d'environ 20 à 25 cm. ; d'autres sont en forme ovale et pour une hauteur similaire (20 à 23 cm.), ils ont une largeur de 18 ou 19 cm. Ils ont donc tous une taille à peu près identique sauf le médaillon n°17 qui est plus grand et le médaillon n° 34 qui est plus petit.

Le vitrail n° IV ou vitrail d'Arenberg (fig. 4) possède un total de 40 médaillons numérotés de 1 à 40. Quatorze d'entre eux sont ovales. Dix sont peints avec des émaux colorés. Les 26 autres sont ronds, deux d'entre eux sont émaillés (les autres étant peints uniquement en grisaille et jaune d'argent). Ils sont disposés dans le vitrail selon un critère de forme et de couleurs. Ainsi presque tous les médaillons de forme ovale sont dans les panneaux du bas (panneau E) et trois colorés par panneau. Ils sont également répartis sur la surface du grand vitrail suivant un certain ordre qui n'est pas à proprement parler iconographique, mais plutôt de genre. Ainsi les panneaux B1 et B3 rassemblent huit médaillons représentant huit personnages hagiographiques seuls et debout ; le panneau E2 par contre rassemble cinq médaillons à sujets compliqués comportant chacun cinq ou six personnages.

Le vitrail n° III (fig. 3) a son soubassement orné de douze médaillons. Quatre sont ovales et peints avec des émaux de différentes couleurs ; les huit autres sont ronds et peints en grisaille et jaune d'argent. Ils sont numérotés de 41 à 52.

L'étude de chaque médaillon est envisagée en particulier (forme, couleur, iconographie[305], datation), puisque les origines sont inconnues et certainement diverses, et que les rapports des uns avec les autres ne sont pas établis.

[305] L'identification iconographique est réalisée à l'aide des ouvrages suivants :
Joseph BRAUN, Tracht und Attribute des Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart, 1943, passim.
Louis REAU, Iconographie de l'art chrétien, t. II et III, Paris, 1958, passim.
J. TIMMERS, Symboliek en iconografie der Christelijke kunst, Roermond, Maaseik, 1947, passim.
Raymond VAN MARLE, Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance, La Haye, 1932, passim.



Figure 114. Médaillon n° 1. Vierge & Enfant.

Médaillon n° 1

Médaillon rond peint en grisaille et jaune foncé. La Vierge Marie est debout, drapée dans un large manteau, elle tient l'Enfant Jésus couché dans ses bras. Un arbre sans feuillage à droite et un arbre encore vert devant une maisonnette à gauche forment le paysage.

Les ombrages sont obtenus par grattage de la grisaille. Le jaune d'argent est étendu sans finesse. Le dessin malhabile de la maisonnette, les bordures du manteau de la Vierge et le jaune d'argent trop foncé permettent de penser que ce médaillon a été réalisé au XIXe siècle.



Figure 115. Médaillon n° 2. Saint Pierre.

Médaillon n° 2

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent,

Saint Pierre nimbé, est debout et brandit ses deux clefs dans la main gauche. De sa main droite il porte un livre et retient son manteau. Un paysage vallonné, traversé par une rivière s'étale vers le lointain. On y voit un château et une église.

Les traits du dessin sont nets et rapides. L'ombrage est doux et parsemé de petits traits blancs obtenus par grattage au petit bois.

La facture rapide et la façon de présenter le feuillage de l'arbre font penser au XVIIe, mais l'allure étrange du saint amène à douter de cette datation.



Figure 116. Médaillon n° 3. Saint Sébastien.

Médaillon n° 3

Médaillon ovale, peint en grisaille et émaux colorés ; coupé par un plomb de casse.

Saint Sébastien, centurion romain, est persécuté pour sa foi. Son culte est fréquent au moyen-âge, il est invoqué comme intercesseur contre la peste et est le patron des archers. A la renaissance, la représentation de son martyr est prétexte à la représentation d'un éphèbe nu. Ses pieds et ses mains sont liés à un arbre. Deux soldats romains bandent leurs arcs, tandis que le corps du saint est déjà transpercé par trois flèches.

Le dessin est en grisaille. Le ton dominant du médaillon est un émail vert, étendu de façon peu réussie.

On pourrait dater ce médaillon dans la deuxième moitié du 16e siècle ou le considérer comme créé au XIXe siècle.



Figure 117. Médaillon n° 4. Saint-Paul.

Médaillon n° 4

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Paul, nimbé, barbu, tient l'épée de son martyr dans la main gauche et un livre dans la droite. Vêtu d'une robe au décolleté carré, enveloppé dans un ample manteau, il est debout sur un sol carrelé, devant un muret surmonté de deux colonnettes, laissant voir un paysage.

Le dessin est malhabile, le tracé du carrelage est rectiligne et très dur ; il ne peut être ancien, mais doit dater du XIXe siècle.



Figure 118. Médaillon n° 5. Sainte Marguerite.

Médaillon n° 5

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent,

Sainte Marguerite est représentée avec le dragon dont elle a triomphé. Le dragon tient encore un pan de la robe de la sainte dans sa gueule ; il est retenu en laisse avec la ceinture de sainte Marguerite. Celle-ci porte un livre et une croix à hampe avec laquelle elle s'est défendue contre le dragon. Le dessin rapide, le paysage à peine esquissé et l'habile grattage au petit bois permettent de dater l'œuvre du XVIIe siècle.



Figure 119. Médaillon n° 6. Saint Jacques le Majeur.

Médaillon n° 6

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Jacques le Majeur, nimbé, est debout appuyé sur son bâton de pèlerin. Son chapeau porte la coquille, son attribut habituel. Il feuillète un livre. Le paysage est très détaillé ; plantes, rochers, ville, rivière et château y trouvent place.

La composition du paysage et la finesse du dessin font penser au XVIe siècle ; mais la raideur du manteau de saint Jacques et les motifs décoratifs des bords de son manteau trahissent le XIXe siècle.



Figure 120. Médaillon n° 7. Saint Jean l'Évangéliste.

Médaillon n° 7

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Jean l'Évangéliste porte le calice d'où surgit le serpent, symbole du poison donné par Aristodème et que la, bénédiction rend inoffensif. Il est présenté debout devant un muret surmonté de doux colonnettes ornementales. Un paysage peu précis occupe l'arrière-plan.



Figure 121. Lambert van Noort. Saint Jean l'Évangéliste. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Une comparaison effectuée avec un médaillon (dessin) de Lambert van Noort (fig. 121) traitant le même sujet amène à hésiter pour la datation : une fois de plus dater ce médaillon du XIXe siècle ne serait-il pas plus prudent que de le dater du XVIe ?



Figure 122. Médaillon n° 8. Nativité.

Médaillon n° 8

Médaillon ovale, peint en grisaille et émaux colorés.

Saint Joseph et la Vierge adorent l'Enfant Jésus qui vient de naître. Un médaillon du Musée d'art et d'histoire de Bruxelles représente une nativité similaire. L'enfant est couché dans une crèche semblable ; il porte une auréole carrée dans les deux médaillons ; la Vierge, saint Joseph et l'Enfant ont une pose identique de part et d'autre. L'âne est chargé des mêmes objets. La partie supérieure est cependant un peu différente : la scène des bergers se trouve au centre dans le médaillon d'Enghien et sur la gauche plus développée dans celui de Bruxelles. L'architecture est différente également.



Figure 123. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Le médaillon de la collection du Cinquantenaire est brisé en une quinzaine de parties. Cinq morceaux de verre ont perdu leurs émaux colorés. Les traits sont épais et vigoureux. Il pourrait être daté du XVIIe siècle. Quant à celui d'Enghien, la dureté de ses lignes, la violence des contrastes et le traitement du bœuf, de la paille, et des chevelures font songer à une œuvre du XIXe siècle ou peut-être à une mauvaise copie ancienne.



Figure 124. Médaillon n° 9. Saint Marc.

Médaillon n° 9

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Marc est assis devant une tenture ; il écrit l'évangile sur un lutrin. Il est accompagné du lion. La pièce où il se trouve est carrelée, éclairée par une fenêtre et garnie d'une bibliothèque. Un phylactère porte l'inscription MARCUS.

Saint Marc est le patron des vitriers et des peintres sur verre. Il a en effet guéri un cordonnier qui s'était coupé ; comme les gens qui travaillent le verre risquent les coupures, ils ont pris ce saint comme protecteur.

La rudesse du tracé et le dessin malhabile du visage du saint et de la tête du lion font pencher pour une date du XIXe plutôt que du XVIe siècle.



Figure 125. Médaillon n° 10. Saint Jean l'Évangéliste.

Médaillon n° 10

Médaillon rond, peint avec grisaille et émaux colorés (vert et rouge Jean Cousin).

Saint Jean l'Évangéliste doit boire le poison qui a tué déjà deux condamnés à mort, et qu'Aristodème lui fait boire afin de voir si Dieu le protègera. Jean bénit la coupe et le poison devient inefficace. Aristodème se convertit (voir médaillon n° 7).

Ici on voit, à l'arrière-plan, saint Jean entouré de soldats, devant un homme terrassé par le poison. A l'avant plan, saint Jean est représenté debout bénissant le calice.

Il pourrait être daté du XVIIe siècle.



Figure 126. Médaillon n° 11. Saint Antoine.

Médaillon n° 11

Médaillon rond, peint en grisaille, jaune d'argent et émail brun.

Saint Antoine est représenté avec ses attributs habituels : le Tau ou croix potencée, symbole de la vie future. Il s'appuie sur un bâton de cette forme ; et le T est aussi brodé sur sa robe de bure. Il porte un livre et une clochette. Un petit cochon est tout près de lui.

Le sol carrelé s'arrête devant l'ouverture vers la nature, entre deux murets surmontés de colonnettes.

La raideur des lignes et la minutie du décor trahissent le XIXe siècle.

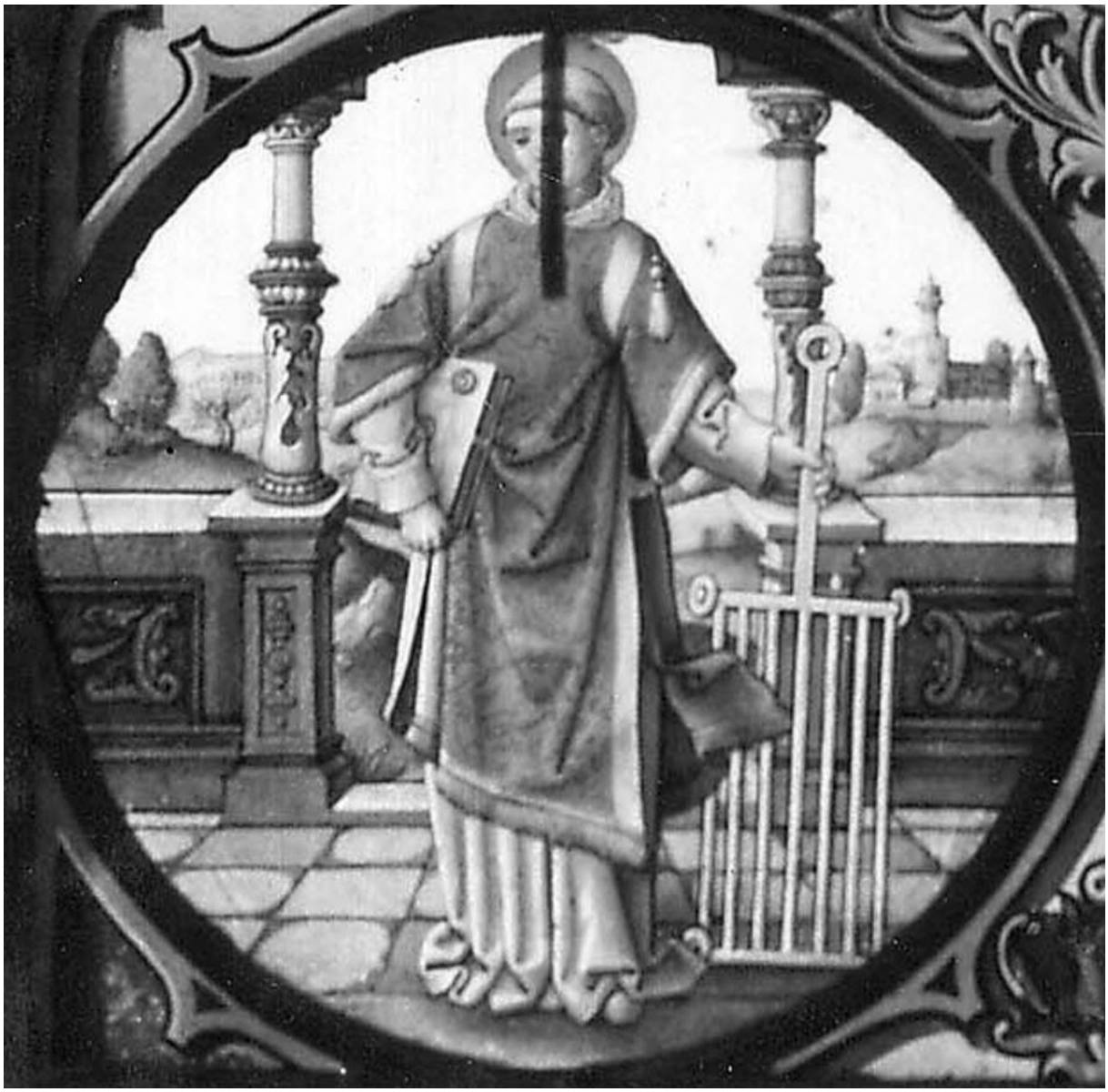


Figure 127. Médaillon n° 12. Saint Laurent.

Médaillon n° 12

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Laurent, bibliophore, est vêtu d'une dalmatique de diacre. Il tient le gril, instrument de son supplice. Les décors qui l'entourent : carrelage, paysage, murets et colonnettes sont similaires aux décors du médaillon n°11. La régularité des lignes, des plis et la dureté du dessin trahissent le XIXe siècle.



Figure 128. Médaillon n° 13. Saint Morand (?) et sainte Barbe.

Médaillon n° 13

Médaillon rond peint en grisaille et émail brun.

Ce médaillon d'excellente qualité présente à droite sainte Barbe, majestueusement vêtue. Elle porte un livre et une plume de paon. Une tour apparaît à sa droite. A gauche, un moine s'appuie sur une crosse abbatiale et tient un livre, des épis et des grappes de raisins. Ces attributs peuvent convenir à saint Morand, prieur de l'abbaye d'Altkirch (Alsace). Il est patron des vignerons.

Modelé, dessin, décors, tout fait penser à un médaillon du XVIe siècle.



Figure 129. Médaillon n° 14. La guérison de Tobie.

Médaillon n° 14

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

La scène représentée est la guérison de Tobie. Dans un décor architectural deux épisodes de cette histoire se déroulent : dans le fond, à gauche, les serviteurs appliquent un bandeau sur les yeux de Tobie ; à droite le jeune Tobie frotte les yeux de son père avec du fiel de poisson et le guérit. Les deux hommes sont entourés de plusieurs personnages qui soutiennent le vieillard.



Figure 130. Martin van Heemskerk. Tobie et l'Ange.



Figure 131. Martin van Heemskerk. La guérison de Tobie.

Ce thème est souvent représenté au XVIe siècle, notamment par Bernard Van Orley (tapisserie à Vienne), par Jean Massys (musée d'Anvers), par Jan van Hemessen (Louvre) et par Martin van Heemskerk (Leyden). La puissance du dessin de la gravure de Van Heemskerk (fig. 128 et 129) fait ressortir le manque d'expression du médaillon étudié. Le dessin semble être un peu trop soigné et trop bien conservé pour dater du XVIe siècle, il convient donc de le dater du XIXe siècle.



Figure 132. Médaillon n° 15. Sainte Barbe et donatrice.

Médaillon n° 15

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

Sainte Barbe est assise devant une tour à trois fenêtres. Elle tient un plume de paon et feuillète un livre ; une épée est posée devant elle. Une donatrice est agenouillée devant la sainte. Le musée communal de Louvain conserve un médaillon avec une donatrice identique dans son habit et son attitude[306] mais la comparaison n'est pas fort valable car le dessin est très différent. La datation du médaillon de Louvain n'est pas déterminée et pourrait être du XIXe. Cependant cette confrontation permet de considérer la finesse du médaillon d'Enghien, qui me semble presque certainement ancien et datable du XVIe siècle.

[306] Paul MAES, (Catalogue d'exposition) Oude Kunst uit Leuvens Privébezit, Louvain, 1964, p. 183 n° G/42



Figure 133. 133. Médaillon n° 16. Saint Jean à Patmos.

Médaillon n° 16

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent, traversé par un plomb de casse.

Saint Jean écrit l'Apocalypse exilé dans l'île de Patmos. Il voit apparaître dans le ciel la Vierge couronnée avec l'Enfant Jésus dans ses bras. Son seul compagnon sur cette île minuscule est un aigle qui tient suspendu à son bec l'encrier et l'étui de sa plume. Dans le lointain on aperçoit bateaux et rochers. Cet épisode de la vie de saint Jean est fréquemment représenté au XVIe siècle ; on peut citer deux exemples : un carton de vitrail de Jean Gossart conservé aux Offices à Florence[307] (fig. 101) et un tableau de Josse Van Clèves, conservé au musée de l'Université de Michigan (fig. 134), parmi bien d'autres représentations.

[307] Raymond VAN MARLE, Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance, t. II, Allégories et symboles, La Haye, 1932, pp. 111-135.



Figure 134. Josse van Cleve. Saint Jean à Patmos. Ann Arbor, Museum of Art.

On serait tenté de dater ce médaillon au XVIe siècle ; mais l'auréole et les bords du manteau du saint sont dans le goût du XIXe siècle.



Figure 135. Médaillon n° 17. Le Triomphe de la Renommée.

Médaillon n° 17

Grand médaillon peint en grisaille et jaune d'argent.

Un char tiré par deux lions porte une femme ailée, à demi-nue, qui fait retentir les trompettes. Entourée de livres, elle est l'allégorie de la Renommée, la force de la gloire qui a vaincu la mort. Le développement de ce thème des six triomphes (à savoir l'Amour, la Chasteté, la Mort, la Renommée, le Temps et l'Eternité), dans les Pays-Bas est dû à l'influence de l'Italie, ce pays connaissait déjà ce thème dans l'antiquité ; mais il fut renouvelé par les "Triomphes" de Pétrarque (1304-1375)[308].

En général dans les suites des triomphes, chaque char est tiré par des animaux différents. Ainsi le char de l'Amour est tiré par des chevaux ; le char de la Chasteté par des licornes, le char de la Mort par des bœufs, le char de la Renommée par des éléphants et celui de l'Éternité par les animaux symbolisant les évangélistes. Ici le char est tiré par des lions.

[308] Raymond VAN MARLE, Ibid.



Figure 136. Pieter Coeke. Vienne, Albertina.

On peut mettre ce médaillon en comparaison avec un médaillon (dessin) de Pierre Coecke d'Alost (conservé à l'Albertina à Vienne) et représentant le triomphe de la Mort. Le style de ces deux médaillons est très semblable. Les personnages ont le même élancement et le dessin est réalisé de la même façon : les lignes sont dures et continues et définissent les formes. L'ombrage est effectué à l'intérieur de ces limites. Style et technique de Vellert se présentent de manière tout à fait différente. On peut trouver comme exemple un médaillon de verre représentant le triomphe du Temps conservé au Cinquantenaire et un dessin à la plume représentant la même scène conservé à Chicago (Art Institute).

Le dessin est ici un assemblage de petits traits ; les contours ne sont pas définis par une ligne mais par un contraste lumineux. Le médaillon étudié (Enghien) est du style de Pierre Coecke et pourrait[309] dater du XVIe siècle. On ne doit cependant pas écarter l'hypothèse d'une copie du XIXe siècle.

[309] Voir Georges MARLIER, Pierre Coecke d'Alost, Bruxelles, 1966, p. 368.



Figure 137. Médaillon n° 18. Le vin de sainte Gertrude.

Médaillon n° 18

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent et émail brun.

Une religieuse présente un calice à un cavalier. Elle porte une charte dans sa main gauche. Un démon s'échappe entre les pattes du cheval. Cette sainte n'a pas été identifiée. Le médaillon semble ancien ; on peut le dater du XVIe siècle.



Figure 138. Médaillon n° 19. Le supplice de saint Jean l'Évangéliste.

Médaillon n° 19 :

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Jean est plongé dans une cuve d'huile bouillante à la Porte latine, c'est ce supplice légendaire dont il sortira indemne qui est présenté ici. Saint Jean, nu, dans la cuve posée sur un feu continuellement attisé, prie. L'empereur Domitien et ses amis assistent au supplice. La facture est médiocre, on peut observer certaines traces d'usure de la grisaille. Il pourrait être daté du XVIe siècle si l'usure n'est pas fausse.



Figure 139. Médaillon n° 20. La communion de Sainte Marie l'Égyptienne.

Médaillon n° 20

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

Sainte Marie l'Egyptienne nue, voilée par son abondante chevelure est portée par des angelots et reçoit la communion de Zozime. La scène se déroule dans une chapelle. L'autel est orné d'un retable représentant la crucifixion et de deux cierges. La nappe d'autel porte l'inscription MAR : le début de Marie. L'âme de la sainte est enlevée au ciel par les anges. Dieu le Père apparaît. Le carrelage et les bords de la chape de l'évêque font songer au XIXe siècle.



Figure 140. Médaillon n° 21. Scène de la vie du fils prodigue ?

Médaillon n° 21

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

Un château à gauche, un bois à droite forment le décor du médaillon. Sous les arbres un homme joue de l'olifant, près d'un troupeau de cochons. A l'avant-plan, un homme vêtu d'un manteau au col de fourrure et coiffé d'une toque, parle à un jeune homme en guenille et semble vouloir ouvrir son sac. Suivant la parabole du fils prodigue, ayant tout dépensé, celui-ci doit garder les cochons pour survivre. Puis il retourne chez son père pour implorer son pardon. En général, dans les représentations de l'épisode du retour du fils prodigue, le père embrasse le fils. Cependant la scène présente serait peut-être un exemple d'une application des preuves de miséricorde plus qu'un épisode de la vie du fils prodigue.



Figure 141. Louvain, OCMW.

A Louvain, on conserve[310] un médaillon représentant la même scène (fig. 141) : un homme en guenilles se courbe devant un homme riche et bien vêtu du même type que celui d'Enghien. Mais tout le reste est différent : le paysage est formé d'un arbre à l'avant-plan avec dans le fond un lac et des maisons villageoises.

Le médaillon d'Enghien est très fin et pourrait dater de la fin du XVe siècle comme le médaillon conservé aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, représentant l'automne, et présentant une certaine similitude dans le dessin.

Le vitrail de Louvain semble dépendre du médaillon d'Enghien, mais il a toute la lourdeur d'une mauvaise copie du XIXe siècle.

[310] Dans la salle de réunion de l'assistance publique (rue Frédéric Lints à Louvain).



Figure 142. Médaillon n° 22. L'Annonciation.

Médaillon n° 22

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

La scène de l'annonciation apparaît dans un cadre architectural complexe, comprenant la place où se trouve la Vierge, l'atelier de Joseph à gauche, et une ville détaillée où apparaissent plusieurs personnages dans le fond. L'ange aux ailes déployées s'avance vers la Vierge. De sa main gauche il tient un sceptre ; il tend la droite vers Marie. Cette dernière est assise et écoute l'ange les mains jointes. Son visage attentif entouré de longs cheveux bouclés est couronné de fleurs. Dieu le Père apparaît dans le ciel et envoie l'Esprit Saint symbolisé par une colombe. Un vase de lys blancs, symbole de pureté orne le centre de la composition. Un singe attaché à un rouleau joue sur un sol carrelé.

Sous les plis du manteau de la Vierge en bas du médaillon, au centre on peut lire le monogramme : image. Sa signification n'a pas été retrouvée. Cette œuvre est hétéroclite. La Vierge a un visage fort semblable aux Vierges des Primitifs Flamands. L'ange et le décor sont de type plus Renaissant (comme un dessin attribué à Bernard Van Orley ou un autre dessin, de l'école anversoise. Fig. 143 et 144). Le singe se retrouve également dans certaines annonciations du XVIe siècle, notamment dans le tableau de Pseudo-Blesius conservé à la Pinacothèque de Munich (fig. 145).

Certains détails comme le bord du manteau de l'ange et le chapiteau de la colonnade de gauche font songer, comme la lourdeur du trait, au XIXe siècle.



Figure 143. New York, Christie's, vente du 29 janvier 2009, n° 32. 39,1 x 31,5 cm.



Figure 144. Rennes, Musée des Beaux-Arts.



Figure 145. Pseudo-Bles. Munich, Pinacothèque.



Figure 146. Médaillon n° 23. Saint Jean à Patmos.

Médaillon n° 23

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

L'iconographie est similaire au vitrail n° 16 : saint Jean à Patmos. La scène est cependant inversée. Le paysage est différent et s'étire moins vers le lointain. On pourrait le dater du XIXe siècle.



Figure 147. Médaillon n° 24. Saint Marc.

Médaillon n° 24

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Marc est assis sur un banc dans une pièce vitrée. Il compulse un livre. A ses côtés un lion ailé soutient un phylactère qui porte l'inscription SANTUS MARCCUS.

La datation est difficile, car même si le dessin est très fin le médaillon peut avoir été réalisé au XIXe ; une fois de plus la bordure du manteau le ferait penser.



Figure 148. Médaillon n° 25. Décollation de saint Jean-Baptiste.

Médaillon n° 25

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

La décapitation de saint Jean-Baptiste représentée sur ce médaillon se retrouve presque identique sur un médaillon conservé au musée d'art et d'histoire de Bruxelles (fig. 149). L'un et l'autre doivent provenir d'une même source ou l'un est la copie de l'autre. Si l'ensemble de la scène apparaît semblable ; beaucoup de détails diffèrent ; dans le festin d'Hérode représenté gauche les personnages portent des vêtements différents. A l'avant-plan Jean-Baptiste est vêtu d'une tunique d'un tissu différent. Les costumes du bourreau et de Salomé sont également interprétés de façon différente. La gaine de l'épée manque dans le médaillon d'Enghien. Le décor architectural est presque identique. Le médaillon d'Enghien est réalisé d'un trait fin et précis, celui du Cinquantenaire est dessiné d'un trait gras et parfois hésitant. Tout porte à croire que celui d'Enghien est plus ancien que l'autre. La mauvaise interprétation du plissé de la robe de Salomé, le collant du bourreau et les bords du manteau de saint Jean-Baptiste dans le médaillon de Bruxelles doivent faire songer au XIXe siècle.



Figure 149. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Ce sujet est souvent traité au XVIe siècle. On peut citer comme exemple un médaillon peint de Jean Gossaert, conservé au Bargello à Florence[311] (fig. 150) ; un tableau du maitre de 1518, conservé au musée royal des Beaux-Arts d'Anvers (fig. 151) ; et un dessin de format circulaire de Jean Gossaert conservé à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris (fig. 152). Ce dernier exemple est probablement un modèle pour des petits vitraux en grisaille[312]. Ce dessin de Gossaert est daté des environs de 1509-1515. Si le médaillon d'Enghien est ancien, comme il est beaucoup plus traditionnel de conception que celui de Gossaert, on pourrait le dater de la fin du XVe ou des toutes premières années du XVIe siècle.

[311] Panneau répertorié au fichier RKD comme étant de Jean Provost ; et attribué à Jean Gossaert par Winkler (voir note suivante).
[312] (Catalogue d'exposition) Jean Gossaert dit Mabuse, Rotterdam - Bruges, 1965, p. 279.



Figure 150. Jean Gossaert (attribué). Florence, musée du Bargello.



Figure 151. Maître de 1518. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.



Figure 152. Jean Gossart. Paris, Beaux-Arts de Paris.



Figure 153. Médaillon n° 26. La pêche miraculeuse.

Médaillon n° 26

Médaillon rond, grisaille et jaune d'argent.

L'épisode ici conté est celui de la pêche miraculeuse. Il existe deux versions de ce miracle : celle de saint Luc (V, 1-11) où le Christ est dans la barque, celle de saint Jean (XXI, 1-14) où le Christ est sur le rivage. La scène ici représentée est celle de saint Jean. Le Christ ordonne aux Apôtres de jeter le filet sur la droite ; et il donne cet ordre du rivage. Le filet rempli de poissons, Pierre se rend compte que c'est Jésus qui est sur le rivage et se jette à l'eau pour le rejoindre.

XVIe siècle ou XIXe siècle ? ...



Figure 154. Médaillon n° 27. Noli me tangere.

Médaillon n° 27

Médaillon rond peint en grisaille et jaune d'argent.

Le Christ ressuscité apparait à Marie-Madeleine et la touche au front. Le geste du Christ est en contradiction avec le "Noli me tangere". Mais chez Memling déjà ce geste apparaît. Le Christ jardinier portant une bêche apparaît au XIVe siècle.

La scène principale se situe dans un petit enclos. A gauche une petite scène, le Christ apparait aux saintes Femmes. A droite, l'ange devant le tombeau vide explique la situation aux saintes Femmes. Dans le fond un paysage avec une ville.

La rigidité et l'épaisseur du trait, l'auréole du Christ et les bordures de manteaux semblent favoriser l'hypothèse du XIXe siècle.



Figure 155. Médaillon n° 28. Sainte Thérèse d'Avila.

Médaillon n° 28

Médaillon ovale, peint en grisaille et émail brun.

Sainte Thérèse d'Avila (née à Avila en 1585) est béatifiée en 1610 et canonisée en 1622. La sainte est représentée agenouillée, les bras ouverts accueillant l'ange qui va darder sa flèche contre son cœur. C'est un thème baroque, le médaillon pourrait donc dater du XVIIe siècle, mais la lourdeur de l'ange fait penser au XIXe siècle.



Figure 156. Médaillon n° 29. Saint François.

Médaillon n° 29

Médaillon ovale, peint en grisaille, jaune d'argent ; émail vert et brun. Saint François d'Assise porte la robe de bure des Franciscains, serrée à la taille par une cordelière dont les trois nœuds signifient les vœux de pauvreté, chasteté et obéissance. Ses stigmates sont représentés ici avec quatre clous. Il est debout sur une sorte de terrasse devant un paysage comprenant des arbres et des montagnes.

Ce médaillon est médiocre et ne peut avoir été fait qu'au XIXe siècle.



Figure 157. Médaillon n° 30. Saint Augustin.

Médaillon n° 30

Médaillon ovale, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Augustin d’Hippone est originaire d'Afrique du Nord. Cet évêque cardiophore est présenté debout devant un paysage méditerranéen. Décor utilisé au XIXe siècle.



Figure 158. Médaillon n° 31. Rebecca donne à boire à Eliezer.

Médaillon n° 31

Médaillon ovale, peint en grisaille, émaux aux tonalités mauves, bleues et jaunes.

Rebecca donne à boire à Eliezer et à sa caravane, montée sur des chameaux[313] (1).

Les traits sont durs, le dessin est mauvais, les couleurs sont réparties sans goût. Ce médaillon est certainement réalisé au XIXe siècle.

[313] Genèse 24, 18-20.



Figure 159. Médaillon n° 32. Scène non identifiée.

Médaillon n° 32

Médaillon ovale, peint en grisaille, jaune d'argent et émail brun.

Ce beau médaillon présente un repas de huit convives, non identifié. Un évêque portant la chape et la mitre est assis au premier plan et est servi par un domestique. Ce repas se déroule dans une place décorée dans le fond par une sculpture composée de trois personnages.

Le dessin de ce médaillon est fin et expressif. De fins traits blancs sont obtenus par grattage, ils font jaillir la lumière dans la barbe des convives. Le bas de ce médaillon est abîmé.

Cette pièce a dû être réalisée au XVIIe siècle.



Figure 160. Médaillon n° 33. La dernière cène.

Médaillon n° 33

Médaillon ovale peint en grisaille, jaune d'argent, Jean Cousin et émail vert.



Figure 161. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Le Christ est entouré de ses apôtres pour la dernière Cène. En effectuant la comparaison du médaillon d'Enghien avec un médaillon du Musée d'art et d'histoire de Bruxelles du même sujet datant du XVIIe siècle, on peut conclure à la médiocrité du premier et le cataloguer comme étant du XIXe siècle.



Figure 162. Médaillon n° 34. Daniel dans la fosse aux lions.

Médaillon n° 34

Petit médaillon rond, peint en grisaille et émail mauve, Jean Cousin et vert.

On peut immédiatement considérer ce médaillon comme étant du XIXe siècle ; à cause du dessin et des couleurs. A fortiori quand on compare ce Daniel dans la fosse aux lions avec un dessin attribué autrefois Lucas de Leyden (conservé au British Museum à Londres. Fig. 163) du même thème.



Figure 163. Pays-Bas du nord, vers 1525. Londres, British Museum.



Figure 164. Médaillon n° 35. Adoration des bergers.

Médaillon n° 35

Médaillon ovale, peint en grisaille et jaune d'argent.

Cette adoration des bergers est un médaillon as sec, bien composé, au dessin pas trop mauvais, mais il ne peut pas s'agir d'un médaillon ancien vu la netteté de ses tracés vierges de l'usure du temps. XIXe.



Figure 165. Médaillon n° 36. Adoration des mages.

Médaillon n° 36

Médaillon ovale, peint en grisaille, et émaux bleu, jaune vert et rouge.

Il est inutile de s'arrêter à cette mauvaise composition de la scène de l'adoration des rois mages, qui a été réalisée au siècle passé.



Figure 166. Médaillon n° 37. Saint Guillaume d'Aquitaine.

Médaillon n° 37

Médaillon ovale, peint en grisaille et jaune d'argent et émail brun.

Saint Guillaume d'Aquitaine est présenté debout, les mains croisées sur la poitrine. Un heaume et un écu sont déposés à sa gauche ; un globe crucifère à sa droite. Ces attributs font allusion à ses prétendues victoires sur les Sarrasins d'Espagne. Sous une double ligne indiquant le sol ceci est écrit : "D. GUILIEMUS RAVENS PAST".

Art populaire du XVIIe, le texte coupé serait une preuve de réemploi,



Figure 167. Médaillon n° 38. Saint Augustin.

Médaillon n° 38

Médaillon ovale, peint en grisaille, jaune d'argent, émail brun et bleu et Jean Cousin.

Saint Augustin revêtu d'un froc brun foncé, montre son cœur. Un angelot tient sa mitre, sa crosse et son étole. Ce médaillon semble plus ancien que le précédent et pourrait dater du XVIIe siècle.



Figure 168. Médaillon n° 39. Saint Martin.

Médaillon n° 39

Médaillon ovale, peint en grisaille, jaune d'argent, Jean Cousin et émail bleu.

Saint Martin, légionnaire romain, monté sur son cheval partage son manteau avec son épée pour le donner à un mendiant infirme.

Le mauvais goût de cette représentation et les traits très noirs qui semblant fraîchement réalisés, permettent de dater ce médaillon du XIXe ou du XXe siècle.



Figure 169. Médaillon n° 40. Donateur avec saint Jean l'Évangéliste, priant devant un crucifix.

Médaillon n° 40

Médaillon ovale, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Jean l'Évangéliste présente au Christ, un donateur agenouillé devant un prie-Dieu. La croix se profile sur un ciel sombre ; Jérusalem occupe le fond du paysage.

Le costume du donateur permet de dater ce médaillon du XVIIe siècle ; l'étude du style ne s'oppose pas à cette date.

Les médaillons qui suivent décorent le soubassement du vitrail n° III.



Figure 170. Médaillon n° 41. Le Christ pantocrator.

Médaillon n° 41

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Le Christ montre le globe crucifère. Il se tient debout en avant d'une tenture dressée devant un paysage isolé par un muret et qu'un carrelage précède. Décors, sujet, dessin, tout trahit le XIXe siècle.



Figure 171. Médaillon n° 42. Saint Pierre.

Médaillon n° 42

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Pierre, drapé dans son manteau porte un livre et une clef. Il est de bout les pieds nus sur un sol carrelé. Un muret surmonté de deux colonnes est garni de deux écus fantaisistes. XIXe siècle.



Figure 172. Médaillon n° 43. Le couronnement d'épines.

Médaillon n° 43

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Le Christ est assis, entouré de trois bourreaux qui fixent une couronne d'épines sur sa tête à l'aide de bâtons. Un quatrième personnage offre une palme au Christ. Le thème du couronnement d'épines est très fréquent au XVIe siècle ; Dürer, Bosch, Lucas de Leyden, Vrancke van der Stockt, Jean Gossaert, pour citer quelques exemples, ont traité ce sujet.

Bien que cette composition fasse effectivement penser au XVIe siècle, le dessin et les costumes trahissent une exécution moderne. XIXe siècle.



Figure 173. Médaillon n° 44. L'archange Raphaël prend congé de la famille de Tobie.

Médaillon n° 44

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

L'archange Raphaël prend congé de la famille de Tobie. Ce médaillon est l'image du mauvais néo-classicisme du XIXe siècle.

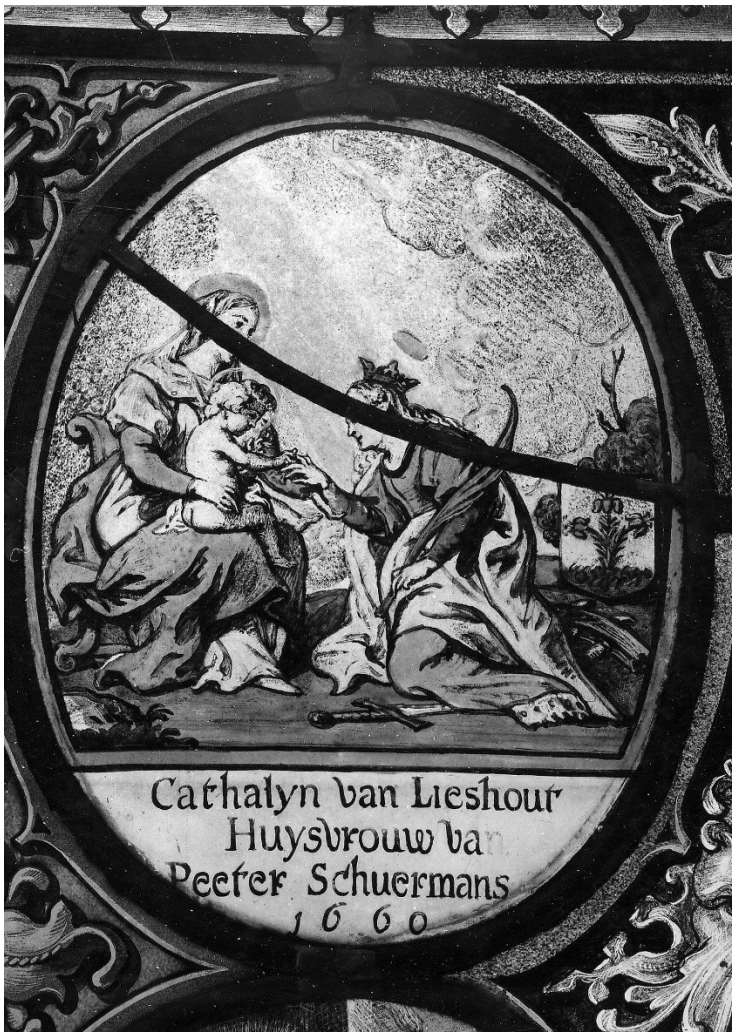


Figure 174. Médaillon n° 45. Mariage mystique de sainte Catherine.

Médaillon n° 45

Médaillon ovale, peint en grisaille, jaune d'argent, émail bleu et vert. Le médaillon est cassé et soutenu par un plomb de casse.

Sainte Catherine est agenouillée devant la Vierge et l'Enfant Jésus. La robe de sainte Catherine recouvre une épée et une roue dentée. Catherine tient la palme du martyre dans la main gauche et présente sa main droite à l'enfant Jésus qui lui passe un anneau. Il s'agit donc du mariage mystique de sainte Catherine. A droite le blason chargé de trois lys de la donatrice dont le nom est inscrit dans le bas du médaillon

Cathalyn Van Lieshout
Huysvrouw van
Peeter Schuermans
1660

La souplesse des lignes, la répartition équilibrée des couleurs, sont des arguments en faveur de l'authenticité de la date : 1660.



Figure 175. Médaillon n° 46. Vierge à l'Enfant.

Médaillon n° 46

Médaillon ovale, peint en grisaille, jaune d'argent et émail bleu.

Debout sur un croissant de lune, la Vierge Marie porte le Fils de Dieu et est couronnée par deux angelots. Elle tient un sceptre dans la main droite. Deux cierges encadrent la scène.

Sous la ligne indiquant le sol, une inscription

Elisabeth Schuermans
Anno &&& 1660

Ce médaillon et le précédent ont été réalisés par le même artiste, pour la même famille, à la même date : 1660.



Figure 96. Médaillon n° 47. Le sacrifice d'Abraham.

Médaillon n° 47

Médaillon ovale, peint en grisaille, jaune d'argent, émail orange, rouge, vert et bleu. Je médaillon est traversé par un plomb de casse.

Abraham s'apprête à offrir son fils unique Isaac en sacrifice ; quand un ange descend du ciel, arrête le bras d'Abraham et désigne un bélier pour le sacrifice. On peut comparer ce médaillon avec un dessin de J. Jordaens (1593-1678), conservé au Louvre, représentant le même sujet. Une similitude de style fit penser que ce médaillon a été réalisé au XVIIe siècle ; mais certains détails tels que le vase à encens et le vêtement d'Abraham, laissent une possibilité de doute quant à son ancienneté.



Figure 97. Médaillon n° 48. Saint Vincent Ferrier.

Médaillon n° 48

Médaillon ovale, peint en grisaille, jaune d'argent, émail brun et émail bleu.

Saint Vincent Ferrier est un Dominicain, originaire de Valence, célèbre pour ses prédications. Il est représenté avec un livre ouvert, et montre le jugement dernier. On lui attribue plusieurs guérisons.

Dans le bas du vitrail on lit. « S. VINCENTIUS FERR ».

Le dessin est réalisé de façon spéciale ; l'ombrage obtenu par des traits de grisaille est retravaillé par grattage quadrillé comme pour une gravure. La technique et le style permettent de dater ce médaillon du XVIIe siècle.



Figure 98. Médaillon n° 49, sainte Barbe.

Médaillon n° 49

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Sainte Barbe apparaît dans une cour entourée de mur ; à droite une tour à trois fenêtres ; à gauche dans le fond, deux scènes de son martyr.

La raideur de sainte Barbe, la rigidité de son manteau, la régularité du décor sont les indices d'une réalisation peu ancienne. XIXe siècle.



Figure 99. Médaillon n° 50, saint Nicolas.

Médaillon n° 50

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Nicolas, debout devant une tenture, bénit les trois enfants et les sauve. C'est sans aucune hésitation que l'on peut cataloguer ce médaillon comme étant du XIXe siècle pour les mêmes raisons que le précédent.



Figure 100. Médaillon n° 51, saint Augustin et sainte Agnès.

Médaillon n° 51

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Saint Augustin et sainte Agnès sont présentés sous deux arcades soutenues par des colonnettes ornementales ayant un petit muret pour base. A gauche le saint évêque présente son cœur. A droite sainte Agnès aux longs cheveux, est accompagnée de ses attributs : un livre, une palme de martyr, et l'agneau, symbole de pureté. Dans le bas de sa robe on peut lire "SANTA AGNETA". Sans hésitation, même sort que pour les précédents : XIXe siècle.



Figure 101. Médaillon n° 52, sainte Véronique.

Médaillon n° 52

Médaillon rond, peint en grisaille et jaune d'argent.

Sainte Véronique essuie le visage du Christ, tandis qu'il est fouetté, car Il est tombé sous le poids de sa croix.

Une fois de plus ce médaillon n'est pas ancien. XIXe siècle.

En guise de conclusion à ce chapitre, un tableau établira la liste des médaillons considérés comme anciens, par rapport aux cas douteux et aux médaillons "modernes"...

Total	Médaillons considérés comme anciens	Cas douteux	Médaillons réalisés au 19e ou au début du 20e siècle
	5 (17e)	2 (17e ou 19e)	1
	10 (17e)	3 (16e ou 19e)	4
	13 (16e)	7 (16e ou 19e)	6
	15 (16e)	8 (16e ou 19e)	9
	19 (16)	16 (16e ou 19e)	11
	21 (fin 15e)	17 (16e ou 19e)	12
	25 (fin 15e-début 16e)	18 (16e ou 19e)	14
	32 (17e)	26 (16e ou 19e)	20
	38 (17e)	37 (16e ou 19e)	22
	40 (17e)	47 (17e ou 19e)	23
	45 (1660)		24
	46 (1660)		27
	48 (17e)		28
			29
			30
			31
			33
			34
			35
			36
			39
			41
			42
			43
			44
			49
			50
			51
			52
52	13	10	29

Comme l'indique le tableau, treize médaillons sont anciens, dix sont difficilement datables, les vingt-neuf autres sont modernes.

Parmi ces derniers, j'ai pu discerner que les médaillons n° 4 et n° 42 étaient réalisés par la même personne. En effet, le dessin du carrelage, des colonnes, des plis, des pieds et des visages est identique.

Les médaillons n° 11 et n° 12 sont créés par une même main, Les scènes des n° 14 et n° 43 peuvent également être attribuées à une même main.

CONCLUSION

Au début du XVIe siècle, en 1515 ou en 1525, trois vitraux sont placés dans le chœur gothique greffé sur l'église romane de Dion-le-Val. Ces vitraux ont décoré le chœur jusqu'en 1837. En mars de cette année, le duc Prosper-Louis d'Arenberg les acheta et les fit placer dans la chapelle castrale d'Enghien. Les verrières ont subi une première restauration de 1837 à 1840. François et Jean-Baptiste Capronnier y travaillèrent. Le quatrième vitrail nommé Vitrail d'Arenberg, a été créé et placé en 1839. Une deuxième restauration intervint en 1845 et 1846. Jean-Baptiste Capronnier en est l'auteur. Suit une série d'événements dont la conclusion fut l'achat des vitraux par l'Etat au séquestre des biens d'Arenberg. En mai 1940, un bombardement endommage les verrières et elles subissent une troisième restauration durant les années 1944-1946. L'état d'abandon dans lequel on les laisse subsister actuellement amènera nécessairement de nouvelles dégradations.

Les recherches ont permis de déterminer les donateurs des verrières. Ce sont : Sidrach de Lalaing pour le vitrail des trois juifs dans la fournaise (n° I), Ponthus de Lalaing et son épouse Catherine de Wassenaer pour le vitrail de la Crucifixion (n° II), François D'Allennes et son épouse Catherine de Dion pour le vitrail de la Vierge (n° III).

Comme d'autres membres de la famille des Lalaing, les donateurs se sont adressés à un atelier anversois de peinture sur verre. L'étude iconographique a d'ailleurs montré que la Crucifixion, telle qu'elle est représentée sur le vitrail II, est en relation avec les thèmes favoris du milieu anversois du début du XVIe siècle.

L'étude du style des vitraux par comparaison avec la production artistique du XVIe siècle a permis, en procédant par éliminations et par rapprochements, de les attribuer effectivement à un atelier anversois. Les vitraux ne sont pas dus à Dirck Vellert lui-même, mais peuvent être considérés comme issus d'un atelier proche de lui.

TABLE DES FIGURES

1. Les trois juifs dans la fournaise.
2. La Crucifixion.
3. Le Trône de la Vierge.
4. Vitrail d'Arenberg.
5. Château de Dion-le-Val. Harrewijn 1696.
6. Château de Dion-le-Val. Jean Spillemaeckers 1900.
7. Château de Dion-le-Val. État en 1970.
8. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Crucifixion.
9. Tongres, basilique de la Nativité de Notre-Dame. Vierge et Enfant.
10. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Philippe de Dion et Blanche de Lalaing.
11. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Adrien de Dion et Adrienne Dalane.
12. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Marie de Dion.
13. Dion-le-Val, église Saint-Martin. Marie de Dion (détail).
14. Dion-le-Val, église Saint-Martin.
15. Le château d'Enghien. 1781.
16. Château d'Enghien. Chapelle castrale.
17. Projet d'intégration de médaillons. Charles Debrou. Après mars 1837.
18. Vitrail IV. Monogramme C.J.B. & date 1839.
19. Monogramme J.B.C. et date 1846.
20. Enghien, chapelle castrale. Vue extérieure.
21. Vitrail n° III. Le Trône de la Vierge.
22. Vitrail n° IV. Le vitrail d'Arenberg.
23. Vitrail II. Saint François.
24. Vitrail I. La Crucifixion.
25. La chapelle castrale d'Enghien. Jules-Victor Génisson. 1849.
26. La chapelle castrale d'Enghien. Jules-Victor Génisson. 1849 (détail).
27. Vitrail I. État en 1918 et en 1954.
28. Vitrail II. État en 1918 et en 1954.
29. Vitrail IV. État avant 1946.
30. Saint-Omer, cathédrale Notre-Dame. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing.
31. Vitrail n° II. Donateur.
32. Douai, Musée des Beaux-Arts. Tombeau de Charles de Lalaing.
33. Saint-Omer, cathédrale Notre-Dame. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing (détail).
34. Saint-Omer, cathédrale Notre-Dame. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing (détail).
35. Saint-Omer, cathédrale Notre-Dame. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing (détail).

36. Saint-Omer, cathédrale Notre-Dame. Monument funéraire de Sidrach de Lalaing (détail).
37. Arezzo, palais communal.
38. Giovanni Mazone. Savone, Pinacothèque. 105 x 65 cm.
39. Maître de la Vie de la Vierge. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, inv. WRM 0125. 86,4 x 72,9 cm.
40. Maître de 1518. Londres, National Gallery, inv. NG718. 94,6 x 67,3 cm
41. Maniériste utrechtois. Utrecht, Catharijneconvent, inv. 51. 108 x 89 cm.
42. Maniériste anversois. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, inv. 325. 84 x 63 cm
43. Cornelis Engelbrechtsz. Autrefois Paris, Pelletier. 62,5 x 54,5 cm.
44. Adriaen Isenbrant. Autrefois Berlin, J. Goldschmidt. 33,5 x 27,5 cm.
45. Pieter Coecke. Wachtendonk, Haus Caen. 89 x 58 cm.
46. Rumbeke, château de Limburg-Stirum.
47. Liège, église Saint-Jacques.
48. Hoogstraeten, église Sainte-Catherine.
49. Gruitrode, église Sainte-Gertrude.
50. Nicolas Rombouts. Anvers, Cathédrale.
51. Nicolas Rombouts. Mons, collégiale Sainte-Waudru.
52. Nicolas Rombouts. Mons, collégiale Sainte-Waudru (détail).
53. Nicolas Rombouts. Mons, collégiale Sainte-Waudru (détail).
54. Nicolas Rombouts. Lierre, église Saint-Gommaire.
55. Arnoult de Nimègue. Tournai, cathédrale Notre-Dame (détail).
56. Arnoult de Nimègue. Londres, église Saint-Georges (détail).
57. Bernard van Orley. Bruxelles, collégiale Sainte-Gudule.
58. Attribué à Bernard van Orley. Écaussinnes d'Enghien, château de la Folie.
59. Attribué à Bernard van Orley. Écaussinnes d'Enghien, château de la Folie.
60. Bernard van Orley. Projet de la verrière de Georges d'Egmont à Harlem, église Saint-Bavon. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-00-3197. 1203 ,5 cm (hauteur maximale des segments).
61. Bernard van Orley (attribué). Le lavement des pieds. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. I.A. 7680 A. 79,6 x 57,6 cm.
62. Bernard van Orley (attribué). Le Christ devant Hérode. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. I.A. 7680 B. 86,4 x 62,5 cm.
63. Bernard van Orley (attribué). L'incrédulité de saint Thomas. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. I.A. 7680 C. 87,5 x 59,5 cm.
64. Pieter Coecke (attribué). Hoogstraten, église Sainte-Catherine.
65. Pieter Coecke. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-14605. 65 x 43,5 cm.
66. Pieter Coecke. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-14386. 68,5 x 48 cm.
67. Dirck Vellert. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. 1959. 119 x 167 cm.
68. Dirck Vellert. Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. P. 739. 86 x 63,5 cm.

69. Dirck Vellert. Bruxelles, Musée du Centre Public d'Aide Sociale, inv. T18. 101,5 x 140,5 cm.
70. Dirck Vellert. Saint Luc peignant la Vierge. 1526. Gravure. 17 x 12 cm.
71. Dirck Vellert. Le déluge. 1544. Gravure. 28 x 39,3 cm.
72. Dirck Vellert (suiveur). Le refus de l'offrande de Joachim. New York, Metropolitan Museum, inv. 19.76.8. 27 x 27,3 cm.
73. Dirck Vellert. Les noces de Cana. Londres, British Museum, inv. 1923,0113.4. Diamètre 28,7 cm.
74. Dirck Vellert. Sainte Anne trinitaire et donateur. Londres, British Museum, inv. 1897,0512.1. 22,9 x 21,1 cm.
75. Dirck Vellert. Naissance de la Vierge. Amsterdam, Muller, vente du 12 juillet 1921, n° 208. 20,1 x 19,6 cm.
76. Dirck Vellert. Marriage de la Vierge. Londres, British Museum, inv. 1923,0417.3. 26,3 x 26,8cm.
77. Dirck Vellert. La naissance de la Vierge. Weimar, Klassik Stiftung, inv. KK 4569. Diamètre 28,4 cm.
78. Dirck Vellert. La Vierge au Temple. Florence, Musée des Offices, inv. 1076 E. Diamètre 24,1 cm.
79. Dirck Vellert. La Vierge au Temple. Leyde, Universitaire Bibliotheken Leiden, inv. PK-T-2329. Diamètre 22 cm.
80. Dirck Vellert. Le triomphe du Temps. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. MRAH I.A.5956. Diamètre 23 cm.
81. Dirck Vellert. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. C.88-1985. 117,5 x 56 cm.
82. Dirck Vellert. Londres, Warwick Castle.
83. Dirck Vellert. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-3154. Diamètre 27,9 cm.
84. Dirck Vellert. Amsterdam, Rijksmuseum (prêt de la collection C.W.L. Buma). Diamètre 32 cm.
85. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière de la Crucifixion.
86. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière de la Crucifixion (détail).
87. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière de la Crucifixion (détail).
88. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière de la Descente de Croix (détail).
89. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière de la Crucifixion (détail).
90. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière de la Crucifixion (détail).
91. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière du Christ devant Anne.
92. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière des pèlerins d'Emmaüs.
93. Vue du Gemelslot.
94. Dirck Vellert. Cambridge, King's College. Verrière de la Descente du saint Esprit (détail).
95. Dirck Vellert. Lübeck, Mariekirche. Verrière du Couronnement de la Vierge (détruit).
96. Hoogstraten, église Sainte-Catherine. Verrière de Charles de Lalaing et de Marguerite de Croÿ-Chimay.

97. Hoogstraten, église Sainte-Catherine. Verrière de Philippe de Lalaing et Anne de Rennenberg.
98. Hoogstraten, église Sainte-Catherine. Verrière de Charles de Lalaing et Jacqueline de Luxembourg.
99. Anvers, église Saint-Jacques. Verrière de Joos Draeck et Barbe Colibrant.
100. Dirk Crabeth. Gouda, Sint-Janskerk. Les marchands chassés du temple. 1567.
101. Jan Gossaert. Verrière de la vie de saint Jean. Florence, Musée des Offices, inv. 1335 E - 1338 E. 60,2 x 21,9 cm.
102. Lichfield, Cathedral Church of Saint Mary and Saint Chad. Portement de Croix.
103. Lichfield, Cathedral Church of Saint Mary and Saint Chad. Résurrection du Christ.
104. Pieter Coecke. Portement de Croix. Londres, marché de l'art, Marshall Spink (1958). 24,5 x 18 cm.
105. Pieter Coecke. Résurrection du Christ. Bruxelles, Bertyn.19 x 15 cm. RKD 7830.
106. Liège, église Saint-Martin. Verrière de la vie de saint Martin.
107. Hoogstraten, église Sainte-Catherine. Antoine de Lalaing et Élizabeth de Culemborg.
108. Mons, collégiale Sainte-Waudru. Antoine de Lalaing et Elizabeth de Culemborg.
109. Lierre, église Saint-Gommaire. Verrière d'Élizabeth de Culemborg.
110. Vitrail III. Le Trône de la Vierge (détail).
111. Hoogstraten, église Sainte-Catherine. Verrière de Charles de Lalaing et Marguerite de Croÿ-Chimay (détail).
112. Vitrail I. Les trois juifs dans la fournaise (détail).
113. Vitrail I. Les trois juifs dans la fournaise (détail).
114. Médaillon n° 1. Vierge & Enfant.
115. Médaillon n° 2. Saint Pierre.
116. Médaillon n° 3. Saint Sébastien.
117. Médaillon n° 4. Saint-Paul.
118. Médaillon n° 5. Sainte Marguerite.
119. Médaillon n° 6. Saint Jacques le Majeur.
120. Médaillon n° 7. Saint Jean l'Évangéliste.
121. Lambert van Noort. Saint Jean l'Évangéliste. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, inv. OP-16301. Diamètre 28,6 cm.
122. Médaillon n° 8. Nativité.
123. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. MRAH I.A.691. 28,7 x 21,6 cm.
124. Médaillon n° 9. Saint Marc.
125. Médaillon n° 10. Saint Jean l'Évangéliste.
126. Médaillon n° 11. Saint Antoine.
127. Médaillon n° 12. Saint Laurent.
128. Médaillon n° 13. Saint Morand (?) et sainte Barbe.
129. Médaillon n° 14. La guérison de Tobie.
130. Martin van Heemskerk. Tobie et l'Ange. Gravure. 24 x 19 cm.
131. Martin van Heemskerk. La guérison de Tobie. Gravure. 24 x 19 cm.

132. Médaillon n° 15. Sainte Barbe et donatrice.
133. Médaillon n° 16. Saint Jean à Patmos.
134. Josse van Cleve. Saint Jean à Patmos. Ann Arbor, Museum of Art, inv. 1958/2.77. 71,76 x 73,98 cm.
135. Médaillon n° 17. Le Triomphe de la Renommée.
136. Pieter Coeke. Vienne, Albertina, inv. 7965. Diamètre 28,5.
137. Médaillon n° 18. Le vin de sainte Gertrude.
138. Médaillon n° 19. Le supplice de saint Jean l'Évangéliste.
139. Médaillon n° 20. La communion de Sainte Marie l'Égyptienne.
140. Médaillon n° 21. Scène de la vie du fils prodigue ?
141. Louvain, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn. Diamètre 23 cm. Objet IRPA 118284.
142. Médaillon n° 22. L'Annonciation.
143. Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 794.1.3407. Diamètre 18,7 cm.
144. New York, Christie's, vente du 29 janvier 2009, n° 32. 39,1 x 31,5 cm.
145. Pseudo-Bles. Munich, Pinacothèque, inv. 708. 74,6 x 64,5 cm.
146. Médaillon n° 23. Saint Jean à Patmos.
147. Médaillon n° 24. Saint Marc.
148. Médaillon n° 25. Décollation de saint Jean-Baptiste.
149. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. MRAH I.A.6317. Diamètre 22,5 cm.
150. Jean Gossaert (attribué). Florence, Musée du Bargello, coll. Carrand, n° 28. Diamètre 15,4 cm.
151. Maître de 1518. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, inv. 857. 89,5 × 57,5 cm.
152. Jean Gossart. Paris, Beaux-Arts de Paris, inv. Mas.487. Diamètre 24,5 cm.
153. Médaillon n° 26. La pêche miraculeuse.
154. Médaillon n° 27. Noli me tangere.
155. Médaillon n° 28. Sainte Thérèse d'Avila.
156. Médaillon n° 29. Saint François.
157. Médaillon n° 30. Saint Augustin.
158. Médaillon n° 31. Rebecca donne à boire à Eliezer.
159. Médaillon n° 32. Scène non identifiée.
160. Médaillon n° 33. La dernière cène.
161. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. MRAH I.A.2064. Diamètre 23 cm.
162. Médaillon n° 34. Daniel dans la fosse aux lions.
163. Pays-Bas du nord, vers 1525. Londres, British Museum, inv. Ff,4.93. Diamètre 22,6 cm.
164. Médaillon n° 35. Adoration des bergers.
165. Médaillon n° 36. Adoration des mages.
166. Médaillon n° 37. Saint Guillaume d'Aquitaine.
167. Médaillon n° 38. Saint Augustin.
168. Médaillon n° 39. Saint Martin.

169. Médaillon n° 40. Donateur avec saint Jean l'Évangéliste, priant devant un crucifix.
170. Médaillon n° 41. Le Christ pantocrator.
171. Médaillon n° 42. Saint Pierre.
172. Médaillon n° 43. Le couronnement d'épines.
173. Médaillon n° 44. L'archange Raphaël prend congé de la famille de Tobie.
174. Médaillon n° 45. Mariage mystique de sainte Catherine.
175. Médaillon n° 46. Vierge à l'Enfant.
176. Médaillon n° 47. Le sacrifice d'Abraham.
177. Médaillon n° 48. Saint Vincent Ferrier.
178. Médaillon n° 49. Sainte Barbe.
179. Médaillon n° 50. Saint Nicolas.
180. Médaillon n° 51. Saint Augustin et sainte Agnès.
181. Médaillon n° 52. Sainte Véronique.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 2
BIBLIOGRAPHIE 5
CHAPITRE I DESCRIPTION 13
LES TROIS JUIFS DANS LA FOURNAISE 16
LA CRUCIFIXION 21
LE TRÔNE DE LA VIERGE 26
LE VITRAIL D'ARENBERG 30
CHAPITRE II HISTOIRE 32
A. Dion-le-Val : de 1525 à 1837. 32
B. Enghien : de 1837 à 1970 46
CHAPITRE III ICONOGRAPHIE 78
INTRODUCTION 78
LES TROIS JUIFS DANS LA FOURNAISE 79
LA CRUCIFIXION 88
LE TRÔNE DE LA VIERGE 101
LE VITRAIL D'ARENBERG 103
CHAPITRE IV ESSAI D'ATTRIBUTION À UN ATELIER 104
INTRODUCTION 104
PROBLÈMES DE L'ÉTUDE DES VITRAUX 104
L'ART DU VITRAIL AU PAYS-BAS AU COURS DU XVIE SIÈCLE 107
DU MÉCÉNAT DES LALAING 149
DE LA DATE, DU STYLE ET DE LA PROVENANCE DES VITRAUX DE DION-LE-VAL 156
CHAPITRE V LES MÉDAILLONS 164
CONCLUSION 233
TABLE DES FIGURES 234