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

PUBLIÉE PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

(FONDÉE LE 4 OCTOBRE 1842)

SOUS LES AUSPICES DE

LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE

TOME II — FASCICULE 2

AVRIL 1932

BRUXELLES ET PARIS

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

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

SECRÉTARIAT : PAUL ROLLAND, 59, RUE DE WITTE, BERCHEM-ANVERS

ADMINISTRATION : LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE, 46-48, RUE COUDENBERG, BRUXELLES.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le comte d'ARSCHOT, PIERRE BAUTIER, GEORGES CAROLY, LOUIS KINTSSCHOTS, EUGÈNE SOIL DE MORIAMÉ, vicomte CHARLES TERLINDEN, ALBERT VISART DE BOCARMÉ.

COMITÉ DE RÉDACTION :

(élu le 7 juin et approuvé le 2 août 1931)

Le Bureau annuel de l'Académie, aidé de MM. P. BAUTIER, A. J. J. DELEN, F. L. GANSHOF, vicomte CH. TERLINDEN ET L. VAN PUYVELDE.

COMITÉ DE LECTURE :

MM. BAUTIER, BERGMANS. CAPART, DELEN, DE RIDDER, DESTRÉE, GESSLER, HASSE, HULIN DE LOO, MARCEL LAURENT, CHANOINE MAERE, PARIS, ROLLAND, SAINTENOY, VICOMTE CH. TERLINDEN, VAN DEN BORREN, VAN PUYVELDE.

MEMBRES DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE :

MM. *Soil de Moriamé, Eug.*, Conservateur en chef des Musées de Tournai. — *Destrée, Jos.*, Conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — *Saintenoy, Paul*, Professeur à l'École des Hautes Études de Gand. — *Van den Gheyn* (Chanoine), Président de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand.— *Bergmans, Paul*, Bibliothécaire en chef et Professeur à l'Université de Gand. — *Stroobant, L.*, Directeur honoraire des Colonies Agricoles. — *Pirenne, H.*, Professeur émérite à l'Université de Gand. — *Kintsschots, L.* — *Comhaire, C. J.*, Directeur du « Vieux-Liége ». — *Van Doorslaer*, (Docteur), Vice-Président du Cercle archéologique de Malines. — *Hulin de Loo, G.*, Professeur à l'Université de Gand. — *Coninckx, H.*, Secrétaire du Cercle archéologique de Malines. — *Jansen, O. P.*, (Chanoine *J. E.*). — *Pâris, Louis*, Conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. — *Maere*, (Chanoine *René*), Professeur à l'Université de Louvain. — *Tahon, Victor*, Ingénieur. — *Visart de Bocarmé, Albert.* — *Hasse, Georges*, Médecin vétérinaire du Gouvernement. — *Arschot*, (Comte d'), ancien Chef du Cabinet du Roi. — *Sibenaler, J.-B.* — *Van Ortroy*, Professeur émérite à l'Université de Gand. — *Capart, Jean*, Conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire. — *Rolland, Paul*, Archiviste-paléographe aux Archives de l'État, à Anvers. — *Laurent, Marcel*, Professeur à l'Université de Liége. — *Terlinden*, (Vicomte *Charles*), Professeur à l'Université de Louvain. — *De Ridder, Alf.*, Directeur général honoraire au Ministère des Affaires Étrangères, à Bruxelles. — *Lamy*, (Mgr *Hugues*), Prélat de l'Abbaye de Tongerloo. — *Lagasse de Locht*, (Chevalier), Président de la Commission royale des Monuments et des Sites. — *Van Puyvelde, Leo*, Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. — *Bautier, Pierre*, Conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. — *Philippen*, (Abbé *Louis*), Archiviste de la Commission d'Assistance publique, à Anvers. — *Michel, Édouard*, Attaché au Musée du Louvre. — *Van den Borren, Charles*, Bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique. — *Van Bastelaer, René*, Conservateur honoraire à la Bibliothèque royale. — *Dubois, Ernest*, Directeur de l'Institut supérieur de Commerce, à Anvers. — *Zech*, (Abbé *Maurice*), Curé de l'église Notre-Dame du Finistère, à Bruxelles. — *de Pierpont, Édouard*, Président de la Société archéologique de Namur. — *Alvin, Fred.*, Conservateur à la Bibliothèque royale. — *de Bruyn, Edm.*, Avocat, Professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts. — *Poupeye, Camille.* — *Raeymaekers*, (Docteur), Directeur de l'Hôpital militaire, à Gand. — *Verhaegen*, (Baron *Pierre*) Professeur à l'École des Hautes Études à Gand. — *Paquay*, (Abbé *Jean*), Curé-Doyen de Bilsen. — *Hocquet, A.*, Archiviste de la Ville de Tournai. — *Gessler, Jean*, Professeur à l'Université de Louvain. — *Tourneur, Victor*, Conservateur en chef de la Bibliothèque royale. — *Pierron, Sander*, Secrétaire de l'Institut supérieur des Arts décoratifs. — *Leuridant, Félicien*, Chef du Secrétariat de l'Académie royale de Belgique. — *Nelis, Hubert*, Conservateur aux Archives générales du Royaume. — *de Schaetzen*, (le Chevalier *Marcel*), Membre suppléant du Conseil héraldique. — *Delen, A. J. J.*, Conservateur-Adjoint du Musée Plantin-Moretus. — *Lefèvre, O. P.* (le Chanoine), Archiviste aux Archives générales du Royaume. — *Duvivier, Paul*, Avocat à la Cour de Cassation. — *De Puydt, Marcel.* — *Van Schevensteen*, (Docteur), Médecin en chef de l'Institut ophtalmique de la Ville d'Anvers. — *Courtoy, F.*, Conservateur du Musée d'Antiquités à Namur. — *Puissant*, (Chanoine *Edm.*). — *de Moreau, S. J.* (le R. P.), Professeur au Collège théologique et philosophique de la Compagnie de Jésus. — *van de Walle, Baudouin*, Chargé de cours à l'Université de Liége. — *Hoc, Marcel*, Conservateur à la Bibliothèque royale. — *Velge, Henri*, Professeur à l'Université de Louvain. — *de Borchgrave d'Altena*, (Comte *Joseph*), Attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — *Ganshof, F. L.*, Professeur à l'Université de Gand. — *Sabbe, Maurice*, Conservateur du Musée Plantin-Moretus. — *Van Zuylen van Nyevelt*, (Baron *Albert*), Conservateur des Archives de l'État à Bruges. — *Vannerus, Jules*, Conservateur honoraire des Archives de la Guerre. — *Van Cauwenbergh*, (Chanoine *E.*), Bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain. — *Losseau, Léon*, Avocat. — *Tulpinck, Camille*, Membre de la Commission royale des Monuments et des Sites. — *Peeters, S. J.*, (le R. P. *F.*) Professeur d'Histoire de l'Art à l'Institut Saint-Ignace. — *Joly, Albert*, Conseiller à la Cour d'Appel de Bruxelles. — *Caroly, G.*, Avocat. — *Faider, Paul*, Professeur à l'Université de Gand. — *Closson, E.*, Professeur au Conservatoire de Bruxelles. — *Rahir, E.*, Conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — *Lacoste, Paul*, Professeur à l'Institut de Sciences sociales de l'Université de Lille. — *Breuer, Jacques*, Attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — *Crick-Kuntziger, Marthe*, Conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — *d'Hoop, A.*, Conservateur aux Archives générales du Royaume. — *Peuteman, Jules*, Membre de la Commission Royale des Monuments et des Sites. — *Lavalleye, Jacques*, Attaché aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. — *Devreux, Émile*, Architecte. — *Halkin, Léon*, Professeur à l'Université de Liége. — *Boisacq, Emile*, Professeur à l'Université de Bruxelles. — *de Beer, Jos.*, Numismate, Anvers. — *Laes, A.*, Conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. — *Huart*, Auditeur militaire à Namur.

SOMMAIRE

Les influences flamandes et hollandaises dans l'œuvre de Fragonard, par Louis Réau . . . . . page 97

L'ornementation en papier imprimé des clavecins anversois, par Ernest Closson 105

De sarcofaag van Simpelveld en het romeinsche leven in Limburg, door J. H. Holwerda. 113

La peinture flamande à Naples pendant le XV^me^ siècle, par Riccardo Filangieri di Candida 128

Les Noces eucharistiques de l'Agneau, par Ferd. Peeters S. J. 144

Gravures concernant Marguerite d'Autriche (P. S.) par A. J. J. Delen. 154

CHRONIQUE :

Académie royale d'Archéologie de Belgique : Procès-verbaux des séances et rapport annuel, par Paul Rolland. 157

BIBLIOGRAPHIE :

I. — Ouvrages, par : Elsa Leclercq, Paul Rolland, Simonne Bergmans, Edouard Michel, Arthur Laes, A. J. J. Delen, Jean Gessler . . . 163

II. — Revues et notices (Architecture, Sculpture et Arts industriels, Peinture et Varia), par : Lucie Ninane, Lucy Hermans de Heel, J. Lavalleye, F. L. Ganshof. 180

L'Académie n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés.

Les demandes d'abonnements doivent être adressées à la
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE,
46-48, rue Coudenberg, BRUXELLES

Compte Chèques Postaux N° 34.152
Téléphone : 11.77.79.

Adresse télégraphique : VANOEST, Bruxelles

		Un fascicule	Abonnement pour un an (4 fascicules)
Belgique		25 francs	80 francs
Étranger	*Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm*	30 ,,	100 ,,
	Autres Pays	35 ,,	120 ,,

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. Paul Rolland, 59, rue De Witte, Berchem-Anvers.

Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à la Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 46-48, rue Coudenberg, Bruxelles.

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

Vient de paraître :

TRÉSOR
DE
L'ART FLAMAND
DU MOYEN AGE AU XVIIIE SIÈCLE
MÉMORIAL DE L'EXPOSITION D'ART FLAMAND ANCIEN A ANVERS EN 1930

PLAN DE LA PUBLICATION :

Préface, par M. Paul LAMBOTTE, Directeur général honoraire des Beaux-Arts de Belgique.

La Peinture, par MM.
G. HULIN de LOO, Professeur à l'Université de Gand.
Arthur CORNETTE, Conservateur en chef du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.
Pierre BAUTIER, Conservateur honoraire des Musées royaux de Belgique.
EDMOND DE BRUYN, Professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers.
LÉO VAN PUYVELDE, Conservateur en chef des Musées royaux de Belgique.

Les Dessins, par M. Edmond DE BRUYN, Professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers

La Peinture de Manuscrits, par M.C. GASPAR, Conservateur des manuscrits à la Bibliothèque royale de Belgique.

Les Tapisseries, par Mme CRICK, Conservateur-adjoint aux Musées royaux du Cinquantenaire, à Bruxelles.

La Sculpture, par Mlle M. DEVIGNE, Conservateur aux Musées royaux de Belgique.

L'Orfévrerie par le Chanoine CROOY.

Le Livre d'Art, *les Gravures*, *les Reliures*, par MM. Maurice SABBE, Conservateur du Musée Plantin-Moretus, à Anvers, L. LEBEER et P. VERHEYDEN.

Le Mobilier, par M. Louis JACOBS-HAVENITH.

Les Meubles musicaux, par M. J. A. STELLFELD.

L'Art populaire, par M. ÉMILE VAN HEURCK

Les Médailles, par VICTOR TOURNEUR, Conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Belgique.

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

Cet ouvrage, qui vient de paraître, perpétue le souvenir de la merveilleuse réunion de chefs-d'œuvre que fut « L'Exposition d'Art flamand d'Anvers ». Il forme deux beaux volumes in-4° raisin (25 ×

32,5 cm.). qui comprennent ensemble 350 pages de texte et 120 planches hors texte en héliotypie, reproduisant environ 250 chefs-d'œuvre représentés à l'Exposition et dont la plupart sont reproduits ici pour la première fois. Il contient en outre le catalogue complet des peintures, des dessins et des tapisseries exposés à Anvers. .

Prix de l'ouvrage (deux volumes) : 600 francs

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

Vient de paraître :

LA NOBLESSE BELGE

ANNUAIRE DE 1929-1930

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION

DE M. A. DE RIDDER

avec la collobaration du chevalier M. de SCHAETZEN
membre du Conseil héraldique
et du baron de TROOSTEMBERGH

L'ANNUAIRE DE LA NOBLESSE BELGE, fondé en 1847, comprend à ce jour quatre-vingt-sept volumes qui forment une documentation de premier ordre pour tout ce qui concerne la noblesse belge, et une mine précieuse de renseignements pour tous ceux qui s'intéressent à la généalogie et à l'héraldique.

Cet ouvrage comprend deux volumes. Le premier renferme des généalogies complètes de familles, ainsi que des travaux relatifs à la généalogie et à l'héraldique. Le second contient des notices indiquant l'état présent de toutes les familles qui font actuellement partie de la noblesse officielle du royaume. Chacune de ces notices donne, outre la composition de la famille, la description des armoiries, ainsi que la date des lettres-patentes qui la concerne.

Ces deux volumes, au format in-16° raisin, 12.5 × 19,5 cm., comprennent ensemble environ 512 pages de texte tiré sur papier anglais.

Prix des deux volumes : 80 francs.

OUTRE CES DEUX VOLUMES IL SERA PUBLIÉ UNE

TABLE GÉNÉRALE

par le chevalier MARCEL DE SCHAETZEN

contenant, outre un historique de l'Annuaire depuis sa fondation en 1847, une nomenclature complète, par ordre alphabétique, de toutes les généalogies et notices ainsi que tous les articles relatifs à la législation héraldique, publiés dans les 87 volumes de l'Annuaire.

Ce travail comprendra environ 120 pages de texte au format 12.5 × 19.5 cm.

Prix : 25 francs.

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

Vient de paraître :

LES LITANIES DE NOTRE DAME DU SOIR

POÈME

DE LOUIS BEYAERT-CARLIER

Les lecteurs trouveront dans ses strophes, ciselées avec ferveur, une évocation de la Vierge à travers la tradition, l'Evangile, la doctrine de l'Eglise, la piété populaire et les manifestations de l'Art sous toutes ses formes.

Cet ouvrage au format 26 × 20 cm., contient, outre un frontispice de l'auteur, 68 pages de texte.

Il a été tiré de cet ouvrage :
90 exemplaires sur Antique de Luxe numérotés de 1 à 90
Prix : 35 francs.
30 exemplaires sur Antique Spalding and Hodge, numérotés de 91 à 120.
Prix : 25 francs.
130 exemplaires sur Vergé Antique, numérotés de 121 à 350.
Prix : 18 francs.

Vient de paraître :

VIEILLE BELGIQUE

Cette album de luxe contient 40 magnifiques planches hors texte en héliogravure, en taille-douce, reproduisant les coins les plus pittoresques de la *Vieille Belgique*, et sera le souvenir le plus précieux de cette ville éphémère ressuscitée pour quelques semaines à l'occasion de l'Exposition d'Anvers de 1930.

Les planches sont accompagnées d'un texte français de M. Charles BERNARD et d'un texte flamand de M. Maurice SABBE.

L'album, établi au format in-folio colombier (45 × 65 cm.), est imprimé sur papier d'Arches à la cuve. Les exemplaires numérotés sont tous nominatifs.

Prix : 1.500 francs.

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

Vient de paraître :

Fragments d'Histoire contemporaine de Belgique

PAR

ALFRED DE RIDDER

CONSEILLER HISTORIQUE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
MEMBRE DE LA COMMISSION ROYALE D'HISTOIRE

Fruit d'heureuses recherches dans les archives diplomatiques de Bruxelles, de Paris, de Vienne, et de Turin, les études que l'auteur a rassemblées dans ce volume, jettent un jour tout à fait nouveau sur divers épisodes , tant de notre histoire interne que de notre histoire internationale.

Grâce à sa riche documentation, l'ouvrage de M. A. De Ridder est un livre complètement original et qui ajoute à notre histoire contemporaine plusieurs chapitres inédits, malgré leur incontestable intérêt.

Un beau volume in-8° raisin (16.5 × 25 cm.) de 150 pages de texte tiré sur beau papier.

Prix de l'ouvrage : 25 francs

Vient de paraître :

GABRIEL DE SAINT-AUBIN

(1724-1780)

PAR ÉMILE DACIER

CONSERVATEUR ADJOINT A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Le premier volume de l'ouvrage définitif consacré à Gabriel de Saint-Aubin par M. Emile Dacier, a paru en 1929. Nous annonçons aujourd'hui la publication du second volume qui contient le catalogue critique de l'œuvre connue du maître et complète ainsi l'ouvrage.

L'ensemble des deux volumes, établis au format in -4° carré (22,5 × 29 cm.), comporte près de 400 pages de texte enrichi de 80 planches en héliotypie, soit 40 planches par volume, reproduisant une centaine d'œuvres du maître : peintures, gouaches, aquarelles, eaux-fortes, dessins, croquis, appartenant aux galeries publiques ou privées, et en partie inédites.

Prix de l'ouvrage complet : 420 francs.

EDITION DE LUXE. — Il a été tiré de cet ouvrage vint-cinq exemplaires de luxe sur papier d'Arches à la cuve numérotés de 1 à 25.

Prix des exemplaires de luxe : 840 francs.

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

En souscription :

LA SCULPTURE MOSANE

Contribution à l'étude de l'Art dans la région de la Meuse moyenne, du XII^e^ au XVI^e^ siècle

PAR

MARGUERITE DEVIGNE

CONSERVATEUR-ADJOINT DES MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE
PROFESSEUR A L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 72 PLANCHES HORS TEXTE

L'ouvrage de M^lle^ Marguerite Devigne est la première étude d'ensemble que l'on consacre à la sculpture mosane depuis les travaux de Jules Helbig, déjà anciens. L'auteur s'est attaché à relever dans l'art mosan les mouvements de style qui peuvent être en connexion avec le développement des écoles française et allemande. De nouveaux documents ont pris place dans son étude et il semble qu'il ait réussi à caractériser l'aspect de la sculpture mosane plus conservatrice que la sculpture flamande, plus lente à évoluer, aussi bien à l'époque gothique qu'à l'époque de transition, ou à celle de la Renaissance, et qui continue longtemps la tradition naturaliste que lui ont constituée ses grands artistes de la période romane, les ivoiriers et les orfèvres. L'avènement du réalisme, qui commence dès la seconde moitié du XIV^e^ siècle, en réaction contre l'art conventionnel et maniéré, est peut-être facilité dans cette région par le souvenir des enseignements de l'époque romane. Néanmoins, le réalisme de l'art mosan reste modéré; cette mesure, cette prudence dans l'accueil fait aux importations artistiques, cet attachement à des habitudes de style, une originalité modeste, et, de plus, une certaine douceur, une technique généralement habile et soignée, constituent à cet art, qui fait figure d'art provincial en regard des ateliers français et allemands, une physionomie particulière et intéressante.

Le travail de M^lle^ Devigne, après avoir résumé l'action des maîtres orfèvres et les principaux problèmes qui se rattachent à l'époque romane, après avoir suivi le mouvement de la période suivante et défini l'aspect du style de transition, se termine sur l'examen des œuvres qui prolongent, fort avant dans le XVI^e^ siècle, la survivance du gothique.

Sans avoir la prétention d'épuiser un sujet aussi vaste que celui qu'il s'est proposé, cet ouvrage, consciencieusement établi, apporte une contribution fort appréciable à l'étude des arts plastiques dans la partie orientale de la Belgique.

L'illustration, fort abondante, comprend un très grand nombre d'œuvres inédites.

L'ouvrage formera un beau et fort volume in-4° raisin (25 × 32,5 cm.) d'environ 250 pages de texte, imprimé sur papier d'alfa anglais, illustré de 72 planches hors texte en héliotypie, reproduisant environ 350 spécimens de sculpture et d'orfèvrerie.

Prix de l'ouvrage en souscription : 450 francs.

L'ouvrage paraîtra au début de 1932.

Nous nous réservons d'augmenter le prix dès que l'ouvrage aura paru.

EDITION DE LUXE

Il sera tiré de cet ouvrage 15 exemplaires de luxe, texte et planches sur vélin d'Arches à la cuve, numérotés de 1 à 15. Le prix de ces exemplaires est de **750 francs.**

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

En souscription :

HISTOIRE DE L'ORDRE SOUVERAIN ET MILITAIRE DE SAINT-JEAN DE JÉRUSALEM DIT DE RHODES OU DE MALTE EN BELGIQUE

PAR

GEORGES DANSAERT

DONAT D'HONNEUR ET DE DÉVOTION

AVEC UNE PRÉFACE DE

S. A. LE PRINCE ALBERT DE LIGNE

BAILLI GRAND'CROIX D'HONNEUR ET DE DÉVOTION

En dehors de ses annexes indispensables — documentation, table des noms de lieux, relevé des milliers de noms cités, références des manuscrits et des imprimés — le volume comporte deux parties. La première s'attache à l'historique en général et requiert diverses subdivisions. La seconde, à laquelle l'auteur s'est particulièrement attaché, nous donne de longues pages sur le passé des commanderies belges, et, dans un chapitre spécialement développé, commençant au XVIe siècle pour s'arrêter à nos jours, les noms et quartiers de tous les membres ayant appartenu à l'Ordre de Malte dans nos contrées, en y comprenant également ceux des régions limitrophes à raison de leurs attaches avec les anciens Pays-Bas catholiques.

Cet ouvrage formera un beau et fort volume in-4° raisin, de 430 pages de texte, sur beau papier anglais, illustré de 72 superbes planches hors texte en héliotypie.

Prix de l'ouvrage en souscription : 400 francs ou 80 belgas.

Ce prix sera porté à **500 francs** dès la parution de l'ouvrage.
Tous les exemplaires seront numérotés.
Il sera tiré quelques exemplaires sur papier de grand luxe qui seront hors commerce.

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LES INFLUENCES FLAMANDES ET HOLLANDAISES DANS L'ŒUVRE DE FRAGONARD

Parmi tous les peintres français du XVIII^e siècle, Fragonard est peut-être celui qui a subi le plus d'influences étrangères et qui les a le mieux assimilées.

On sait le profit qu'il a tiré de ses deux voyages en Italie où il séjourna une première fois, de 1756 à 1761, comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome et une seconde fois en 1773-1774 quand il accompagna le financier Bergeret de Grandcourt. La *Correspondance* officielle du peintre Natoire, directeur de l'Académie de France, avec le marquis de Marigny qui jouait à la Cour de Louis XV le rôle d'un ministre des Beaux-Arts et le *Journal de voyage* de Bergeret, dont le manuscrit est conservé à Poitiers, nous renseignent abondamment et minutieusement sur la formation du grand peintre provençal dans cette Italie d'où sa famille était originaire.

Mais Fragonard ne s'est pas contenté de l'éducation exclusivement italienne de l'École française du XVII^e siècle qui, selon le mot de Reynolds, était « une colonie de l'École romaine ». Il a subi, comme la plupart de ses contemporains, l'ascendant des maîtres, flamands ou hollandais, des Pays-Bas. Son œuvre reflète ainsi les deux tendances antagonistes entre lesquelles a toujours oscillé, depuis ses origines, la peinture française, aimantée tour à tour par les Flandres et l'Italie.

Ces influences nordiques, d'une importance au moins égale aux influences latines et méditerranéennes, ont été jusqu'à présent négligées par les biographes de Fragonard. C'est pourquoi il n'est pas sans intérêt de les mettre en lumière, en rassemblant tous les faits qui attestent des affinités ou des attaches entre cet art si français et la peinture des Pays-Bas.

I

Les influences flamandes ont été signalées depuis longtemps par les Goncourt qui, dans leurs éblouissants essais sur *L'Art du XVIII*e *siècle*, ont insisté avec éloquence sur le rôle considérable joué dans l'évolution de l'École française par le cycle rubénien de la Galerie du Luxembourg. A partir de la fin du règne de Louis XIV, cette Galerie, où Rubens avait magnifié à grand renfort d'allégories la vie peu héroïque de Marie de Médicis, devient l'école de nos peintres. La Galerie du Luxembourg a été pour Watteau, pour Largillierre et pour Nattier ce que la Galerie Farnèse des Carrache avait été pour la génération précédente des Lebrun et des Mignard.

Le prestige de Rubens n'avait pas baissé dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. La preuve en est que Fragonard, à son retour d'Italie, sollicite la permission de travailler librement avec son camarade Baudoin, gendre de Boucher, dans la célèbre Galerie. Le garde des tableaux Bailly, fonctionnaire timoré, faisait des objections à l'octroi de cette faveur. Mais le graveur Cochin plaida adroitement auprès du directeur des Bâtiments du Roi, le marquis de Marigny, la cause des deux jeunes artistes. « Dans la demande que font M. Fragonard et M. Baudoin, écrit-il le 26 octobre 1767, je vois deux habiles jeunes gens qui veulent consulter un grand maître; c'est un secours qu'il me semble qu'on ne peut refuser... Ce sont des hommes faits sur lesquels il n'y a aucune inquiétude à avoir. Je pense donc que vous pouvez sans inconvénient donner

FRAGONARD. — LES BAIGNEUSES.

Musée du Louvre à Paris.

FRAGONARD. — LE BAISER A LA DÉROBÉE.

Musée de l'Ermitage à Leningrad

vos ordres à M. Bailly pour qu'il confie à ces messieurs la clef de la Galerie. »

Fragonard n'en était pas à sa première consultation de Rubens. Il avait déjà pendant son premier séjour à Rome dessiné un tableau du maître au Palais Colonna pour le compte de l'abbé de Saint-Non qui le grava dans son recueil de *Fragments choisies dans les palais et églises d'Italie.* Nous savons qu'au retour de son second voyage à Rome en 1774 il profita de son passage à Vienne pour dessiner d'après les Rubens de la Galerie Liechtenstein. A la vente de la collection du peintre toulousain Gros en 1778 figuraient deux copies d'après Rubens : *L'Adoration des Mages* et *Sainte Catherine aux genoux de l'Enfant Jésus.* Cette *Sainte Catherine* est entrée au Cabinet des dessins du Louvre où elle est cataloguée à tort sous le titre de *Couronnement de sainte Marguerite.* (1)

Un commerce aussi intime nous explique le caractère rubénien de la touche de Fragonard dans telle esquisse aux colorations blondes comme *L'Adoration des Bergers* du musée de Lille ou dans des tableaux comme les *Baigneuses* du Louvre : jolies filles aux chairs épanouies dont les lèvres, les narines, les pointes des seins sont, pour reprendre l'expression des Goncourt, « vermillonnées à la Rubens. »

Fragonard était également familier avec l'œuvre des deux plus grands disciples du maître anversois : Van Dyck et Jordaens. A la vente Gros figurait un dessin de notre artiste d'après le *Baiser de Judas* de Van Dyck. Je relève encore dans l'inventaire du miniaturiste suédois Hall une *Adoration de la Madeleine,* à la Vente Etienne Arago (1872) un *Jésus parlant au peuple* d'après le même auteur. Quant à Jordaens, il ne laissa pas non plus Fragonard indifférent comme le prouvent ses copies peintes ou dessinées d'un *Démocrite rieur* (Coll. de la comtesse de la Béraudière), du *Triomphe du prince Fréderic-Henri d'Orange* à la Maison du Bois de la Haye (Coll. Groult), de *Mercure et Argus* (Vente Walferdin).

(1) On peut encore ajouter à cette liste de copies de Fragonard d'après Rubens un dessin à la pierre noire et à la sanguine de la collection Franz Kœnigs de Haarlem qui représente des *Paysannes.*

Il est même arrivé une fois à Fragonard de collaborer avec un peintre flamand. A la vente Vassal de Saint-Hubert (1774) figurait un tableau religieux sur bois que le catalogue décrit ainsi : « Un cartouche d'ornements orné de belles fleurs de différentes espèces par Seghers; dans le milieu M. Fragonard y a placé très habilement la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus ». Daniel Seghers était un jésuite d'Anvers, mort en 1661, spécialisé dans la peinture de fleurs. Rubens et Van Dyck n'avaient pas dédaigné de remplir ses cartouches floraux. Il est assez piquant de voir Fragonard se livrer à la même besogne.

II

Les influences hollandaises sont peut-être plus intéressantes encore à préciser que les influences flamandes : car elles ont presque complètement échappé aux Goncourt qui ramènent tout à Rubens.

En réalité le rembranisme se manifeste dans l'École française depuis le début du XVIII[e] siècle (1). Le portraitiste Rigaud, Méridional authentique comme Fragonard puisqu'il était né à Perpignan dans la Catalogne française, ne possédait pas moins de sept toiles de Rembrandt et la preuve qu'il les consultait, c'est que sa *Présentation au Temple* du Louvre où la lumière est concentrée sur la Vierge et le grand-prêtre tandis que le reste de la composition baigne dans la pénombre pourrait passer au premier abord, avec son effet de clair obscur, pour l'œuvre d'un élève de Rembrandt. Santerre copie *La Fille à la fenêtre* (Musée d'Orléans) et Tournières *Vertumne et Pomone* (Musée de Stockholm). Grimou est baptisé, non sans quelque complaisante exagération, « le Rembrandt de la France » et de son contemporain Raoux, Voltaire prétend dans le Siècle de Louis XIV, que « quand il a réussi, il a égalé le Rembrandt ». L'influence du

(1) J'ai étudié ce courant rembranesque à propos d'un article sur *Grimou* publié dans le tome II des *Peintres français du XVIII[e] siècle*, Van Oest, Paris 1930.

maître d'Amsterdam est évidente sur Chardin, Aved, Lépicié qui dans son *Atelier du menuisier* s'inspire de *La Famille du menuisier* de Rembrandt. A la fin du siècle, on voit l'artiste-amateur Watelet publier une suite de *Rymbranesques* ou *Essais de gravures*. Le Champenois Norblin de la Gourdaine qui a travaillé en Pologne, le graveur lyonnais J. J. de Boissieu nous ont laissé également de très adroits pastiches de Rembrandt.

On raconte que les amis du peintre Jean-Pierre Houel l'avaient surnommé, à cause de sa « hollandomanie » *Van der Houel :* il y a beaucoup d'autres peintres français de la même époque qui auraient pu être affublés du même sobriquet.

Pour en revenir à Fragonard, il semble bien que son culte pour Rembrandt lui ait été transmis par son maître Boucher qui, si étrange que paraisse cette assertion, était un admirateur passionné du grand Hollandais. Il vantait son intelligence du clair-obscur et collectionnait avidemment ses dessins et ses estampes.

Ce qui rend cette conjecture plausible et même, à mon avis, certaine, c'est que les copies exécutées par Fragonard d'après trois chefs-d'œuvre de Rembrandt qui se trouvaient alors à Paris dans la collection Crozat (1), *La Sainte Famille, La Balayeuse,* et la prétendue *Danaé* ont été faites à l'époque où l'artiste travaillait encore dans l'atelier de Boucher. Celui-ci en fut si satisfait qu'il les garda : car on retrouve ces trois copies au catalogue de sa vente (1771) et de celle de son gendre Deshays (1775).

Il est donc croyable que c'est sur les conseils de Boucher que Fragonard se familiarisa avec le génie et la technique de Rembrandt. On sait le parti qu'il en tira. Ses deux copies de la *Sainte Famille* dont l'une, appartenant à M. Wildenstein, reproduit l'ensemble de la composition tandis que l'autre de la collection H. Fleishhaker, à San Francisco, plus réduite et traitée en largeur, ne conserve que le groupe de la Mère et de l'Enfant, sont des merveilles d'interprétation intelligente, à la fois fidèle et personnelle. Il s'en est souvenu dans

(1) On sait que cette collection fut acquise en bloc par Catherine II et qu'elle a formé le fonds du Musée de l'Ermitage.

plusieurs de ses œuvres originales : *Le Berceau*, du Musée d'Amiens, *La Bonne Mère*, *La Visite à la nourrice*. Le « morceau d'agrément » présenté par Fragonard à l'Académie en 1765 : *Corésus et Callirohé* où l'on a voulu voir exclusivement l'influence des décorateurs napolitains : Solimène et Luca Giordano trahit nettement par ses effets de clair-obscur l'imitation de Rembrandt. Je la retrouve dans certaines turqueries comme *Le Pacha* de l'ancienne collection Charcot. A propos de *L'Enfant déguisé en Pierrot* de la Collection Wallace, Schmidt-Degener suggère un rapprochement avec un portrait d'enfant de Rembrandt conservé dans la collection de Sir Herbert Cook à Richmond. (1)

Rembrandt n'est pas, tant s'en faut, le seul maître hollandais dont Fragonard se soit inspiré. Ses portraits de fantaisie, brossés à larges coups de pinceau, ont le même caractère de fougueuses improvisations que les portraits de Frans Hals : ils rappellent beaucoup plus le maître de Haarlem que la manière des portraitistes français contemporains de l'artiste : Nattier, Tocqué ou Drouais.

Dans ses paysages, il copie de près Ruysdael qu'il s'efforçait, écrit en 1821 Le Carpentier, « d'imiter à tromper ». Il y mêle parfois des réminiscences de Paul Potter (dans son *Taureau à l'étable*), de Berghem et de Wynants.

Enfin Fragonard a mis aussi à contribution les petits maîtres néerlandais. Il copie le *Hollandais à sa fenêtre* de Van Ostade (coll. Cailleux) et *le Jeune Homme lisant* d'Eekhout (Musée Cognacq-Jay. Paris). Mais il s'inspire surtout de Gérard Dou, Metsu, Terborch, Mieris. La facture appliquée, lisse, porcelainée du *Contrat*, du *Baiser à la dérobée*, si contraire à son tempérament primesautier, ne peut s'expliquer que par le désir de rivaliser avec ces peintres de la riche bourgeoisie hollandaise. Il s'approprie jusqu'à leur garde robe : le mantelet garni d'hermine de Metsu, la robe de satin blanc chère à Terborch en attendant de la céder à sa belle-sœur Marguerite Gérard.

(1) *Onze Kunst*, avril 1917.

FRAGONARD. — LA SAINTE FAMILLE
D'APRÈS REMBRANDT.

Collection Wildenstein à Paris.

FRAGONARD. — HOLLANDAIS A SA FENÊTRE
D'APRÈS VAN OSTADE.

Collection Cailleux à Paris

FRAGONARD. — LE JEUNE HOMME LISANT
D'APRÈS GERBRAND VAN DEN EEKHOUT.

Musée Cognacq-Jay à Paris.

III

Une familiarité si intime avec tous les maîtres, petits et grands, des Flandres et de la Hollande ne suppose-t-elle pas nécessairement un voyage de Fragonard aux Pays-Bas? A vrai dire nous n'en avons aucune preuve formelle et nous sommes assez embarrassés pour dater ce voyage hypothétique. Mais à défaut d'un document précis, de nombreux indices nous engagent à le postuler.

Le principal argument que le baron Roger Portalis a fait valoir dès 1880 en faveur de cette hypothèse, c'est que le catalogue de la vente du peintre Gros en 1778 ne mentionne pas moins de cinq dessins de Fragonard, exécutés d'après des peintures qui se trouvaient alors en Belgique et en Hollande.

Ce sont *Le Baiser de Judas* d'après le tableau de Van Dyck à Anvers, une *Sainte Catherine aux genoux de l'Enfant Jésus* d'après un Rubens de Malines, le *Triomphe du prince d'Orange* d'après les peintures de Jordaens à la Maison du Bois de La Haye, *La Ronde de nuit* de Rembrandt et le *Repas de la Garde Civique* de Van der Helst qui ornaient la Maison de Ville d'Amsterdam.

Peut-on raisonnablement admettre que ces cinq dessins aient été exécutés non d'après les originaux, mais d'après des copies que Fragonard aurait pu voir à Paris? N'est il pas plus simple de supposer que l'artiste a fait, comme son maître Boucher, un voyage aux Pays-Bas au cours duquel il aurait dessiné ces œuvres? On objecte qu'il en aurait profité pour prendre aussi des croquis d'après nature et qu'il n'y a pas dans le recueil innombrable de ses dessins le moindre canal ou le plus petit moulin à vent. Cette objection formulée par Virgile Josz (1) ne tient pas : car il existe au Musée Fragonard de Grasse un *Moulin à vent hollandais* dont l'authenticité ne paraît pas contestable et que l'artiste n'a sûrement pas dessiné à Montmartre.

En somme le seul argument sérieux qu'on puisse formuler contre l'hypothèse d'un voyage de Fragonard aux Pays-Bas, c'est l'absence

(1) Virgile Josz, *Fragonard. Mœurs du XVIII^e siècle.* Paris, Société du Mercure de France, 1901.

de tout document écrit permettant d'en fixer la date. Il est étrange qu'aucun écrivain contemporain n'y ait fait allusion, qu'on n'ait conservé aucune lettre de l'artiste écrite d'Anvers ou d'Amsterdam. Quoi qu'il en soit, j'admets pour ma part, jusqu'à preuve du contraire, la réalité de ce voyage qui ne fut peut-être qu'une courte fugue et que je situerais de préférence après le second voyage en Italie, aux environs de 1775.

Au reste ce détail biographique, que la découverte d'un texte permettra peut-être d'éclaircir, n'aurait en tout cas qu'une importance assez minime. Ce que j'ai voulu démontrer avant tout, c'est que l'art des Pays-Bas n'a pas exercé sur la formation du talent de Fragonard une influence moins profonde que l'art italien. Rubens et Rembrandt ne l'ont pas moins heureusement inspiré que Pierre de Cortone ou Tiepolo. L'œuvre de Fragonard nous apparaît, ainsi que la peinture française en général, comme une synthèse du génie méditerranéen dont il est un des plus parfaits représentants, et du génie nordique qui a trouvé, dans le domaine de l'art, sa plus haute expression dans l'École des Pays-Bas.

Louis Réau
Directeur de l'Institut français de Vienne.

L'ORNEMENTATION EN PAPIER IMPRIMÉ DES CLAVECINS ANVERSOIS

Le perfectionnement graduel de nos instruments de musique n'ayant jamais eu d'autre but que leur amélioration sonore ou technique, il est naturel que ces progrès se soient réalisés au dépens de leur aspect extérieur. Celui-ci s'est à la fois simplifié, banalisé et standardisé. La différence entre un Stradivari et un violon de série n'apparaît à première vue qu'à un spécialiste et les meubles en palissandre des pianos de nos grandes marques se distinguent à peine les uns des autres. L'ornementation pour elle même est exceptionnelle. Au contraire, les appareils sonores des peuples exotiques et primitifs nous charment par l'imprévu de leurs formes, l'originalité et la richesse de leur ornementation et de leur coloris. Il en est de même des ancêtres de nos instruments européens, à souffle, à cordes pincées, à archet, à clavier. L'ornementation des instruments de musique anciens n'a pas été suffisamment étudiée, les historiens de l'art s'en désintéressant et les spécialistes de l'organologie musicale considérant ce sujet comme accessoire et négligeable. Nous estimons, quant à nous, que la visite d'une collection comme celle du Musée du Conservatoire de Bruxelles (3.500 pièces) se recommande autant à un historien de l'art appliqué, à un héraldiste, à un peintre et à un ornemaniste, qu'à un musicien; les premiers aussi bien que le dernier y trouveraient de nombreuses suggestions, d'innombrables sujets d'étude, des modèles.

Le clavecin est un des instruments qui inspirèrent le plus la fantaisie des anciens ornemanistes. Voici, au Musée précité (nº 553),

un clavecin de Thibaut, à Toulouse, en 1679, qui est une merveille de marqueterie en bois d'essences diverses, un autre (M.C.B. (1) 1607) posé sur un admirable piètement sculpté et doré, style baroque, un troisième (M.C.B. 272) avec les touches et le dessus du clavier ornés d'ivoire sculpté, et ainsi de suite (2). Le procédé d'ornementation qui domine est la peinture garnissant l'intérieur du couvercle (l'extérieur de la caisse, plus directement soumis à des dégradations, est généralement couvert d'un ton uni, ou simplement jaspé, ou marbré, ou rehaussé de rinceaux sommaires). Des maîtres consacrèrent leur talent à cette ornementation, qui causa d'ailleurs la destruction de beaucoup d'instruments. Du moins celle des épinettes rectangulaires dont les couvercles, détachés, formaient des tableaux tout faits. Quant aux instruments à queue, la forme spéciale, triangulaire, de la partie du couvercle recouvrant les cordes les préserva d'une autre destination, tandis que la partie antérieure, carrée, recouvrant le clavier du même instrument, disparaissait (voir, M.C.B. les clavecins à queue de Hans Ruckers, 2511, et de Jean Couchet, 276, qui ont conservé la partie triangulaire du couvercle, la partie antérieure ayant été remplacée par une peinture moderne).

Toutefois, dans la féconde École anversoise de l'industrie du clavecin dont les représentants formèrent, à partir de 1557, une section spéciale de la gilde de Saint-Luc, apparaît un procédé d'ornementation spécial et d'application apparemment toute locale. Il s'agit des fonds et des frises en papier imprimé, dont nous voudrions nous occuper ici. Notre documentation consiste à la fois dans les instruments conservés dans les musées et dans les tableaux du temps. Parmi les premiers, nous citerons, M.C.B., les épinettes de Georges Britsen 631 et 2929, d'André Ruckers le vieux 1593 et 1597, de Johannes Ruckers 2511 et 2933; au Musée du Steen, à Anvers, deux épinettes d'André Ruckers le vieux; au Musée de

(1) M. C. B. : Musée du Conservatoire de Bruxelles.

(2) Faut-il rappeler ici la célèbre basse de viole dite « au plan de la ville de Paris » (M.C.B. 1427), au dos de laquelle Duiffoprugcar (Tieffenbrücker), luthier de Henry IV, s'ingénia à reproduire en marqueterie (chaque maison étant un petit morceau de bois) le plan exact de Paris au temps de ce monarque, avec la Seine, la Cité, et jusqu'aux gibets de Montfaucon?

l'Université de Leipzig, l'épinette à deux claviers de André Ruckers le vieux, nº 1039; au Musée métropolitain de New-York, l'épinette 2232; au Musée historique Neupert, à Nurenberg, une virginale de Hans Ruckers le vieux, 1610; enfin, une épinette double de Johannes Ruckers 1623, antérieurement chez MM. Salomon frères à Paris, depuis vendue en Amérique.

Parmi les tableaux : « Le Maître de musique », de Jan Steen (National Gallery, Londres); le « Chanteur avec accompagnement de clavier » de K. Netscher (Staatl. Galerie de Dresde); les « Noces du peintre Hoefnagel » de Pourbus le vieux (Musée ancien de Bruxelles); la « Dame musicienne » de Jan Miense Molenaer (Ryks-Museum d'Amsterdam); la « Dame au clavecin » de Frans Van Mieris le vieux (Musée de Schwerin); le « Violoncelliste » (au Buckingham Palace) et la « Leçon de musique » (National Gallery), de Gabriel Metsu; la « Leçon de musique » (au Palais de Windsor) et la « Dame au clavier » (National Gallery), de Vermeer de Delft; la « Femme jouant du cistre assise devant un clavecin » de H. Van der Neer (au Musée Roymann de Rotterdam); un « Concert de chambre » d'un anonyme (précédemment dans la collection du Baron Janssens à Bruxelles); le « Groupe de famille » de Van Tilborgh (Musée de Bruxelles).

Les éléments décoratifs dont nous voulons parler sont généralement les suivants : Les instruments sont (ou étaient) enfermés dans une caisse extérieurement garnie, comme nous l'avons dit, d'une peinture sommaire. La planchette verticale antérieure, devant le clavier, et pouvant se rabattre, est garnie, intérieurement (c'est-à-dire sur la surface visible quand on la rabat) d'une large frise en papier imprimé, noir sur blanc (1), représentant des rinceaux ou d'autres ornements. La même frise garnit la planchette au-dessus du clavier de l'instrument lui-même. Dans les instruments rectangulaires, où le clavier s'inscrit au milieu du côté long, la frise se prolonge des deux côtés du clavier, jusqu'à l'extrémité de la caisse. Dans

(1) Inutile de faire remarquer que la tonalité foncée de ces frises, dans les instruments anciens, résulte simplement de l'action de la lumière et du temps.

les claviers rectangulaires comme dans les claviers à queue, la partie verticale bordant la table, qu'elle dépasse de quelques centimètres seulement, est garnie d'une frise plus étroite, s'harmonisant avec l'autre.

La partie la plus intéressante est le fond du couvercle dans les épinettes rectangulaires. La plus grande partie de ce panneau est généralement recouverte d'un papier de tonalité bistre, rehaussé d'un dessin ton sur ton représentant un bois madré au moyen de hachures en dents de peigne formant des lignes mouvementées et à grands intervalles, d'un caractère très décoratif. Ce genre de papier, dont la technique réelle nous échappe (1), n'existe plus dans l'industrie moderne; aussi son remplacement, dans les restaurations indispensables, nous a-t-il beaucoup embarrassé (2). Ce fond est orné d'une devise latine tracée à la main, à l'encre noire, en lettres dites « romaines » largement espacées, les mots eux-mêmes séparés par des fleurons également tracés à la main, en rouge ou en noir. Nous avons relevé les devises suivantes (dont les premières, faut-il le faire remarquer? n'ont aucun rapport avec la musique) : *Omnis spiritus laudet Dominum — Gloria Dei — Soli Deo Gloria — Laudate eum in Cymbalis — In te Domine speravi non confundar in aeternum — Sic transit gloria mundi — Acta virum probant — Audi vide et tace si vis vivere in pace — Concordia res parvae crescunt discordia maximae dilabuntur — Musica donum Dei — Musica laetitia*

(1) Les spécialistes que nous avons consultés n'ont pu nous éclairer. On a suggéré notamment un de ces procédés de « bain » à l'aide desquels on prépare les papiers utilisés dans la reliure et auxquels se rattachent le papier « Baltus », ainsi que le « batik ». Mais certains détails, et notamment des rappels symétriques dans les motifs, rendent cette hypothèse difficilement admissible. On a songé également à un travail à l'éponge, analogue à celui qu'emploient encore actuellement les ouvriers boiseurs, mais les hâchures en dents de peigne ne paraissent pas réalisables par ce procédé. Quant à l'impression au moyen de planches gravées en imitations de bois, elle n'apparaîtrait pas avant la fin du XVIII[e] siècle. — Ou ceci en serait-il une application antérieure ?

Quoi qu'il en soit, nous tenons à remercier les personnes qui ont bien voulu s'intéresser à ce détail, particulièrement M. F. Claes, le savant archéologue anversois, et M. Allard, de la firme C. Allard et fils, à Bruxelles.

(2) Les imitations de bois des papiers modernes étant contre-indiquées, nous avons dû nous rabattre sur les papiers dits « moirés » (mais mats) dont les taches rappellent le mieux les modèles anciens.

FRISES DÉCORANT LA PLUPART DES ÉPINETTES ET CLAVECINS ANVERSOIS DU XVII^me SIÈCLE.

EPINETTE D'ANDRÉ RUCKERS LE VIEUX. ANVERS 1620.

Musée du Conservatoire Royal de Bruxelles. N° 1597

DÉTAIL DU FOND DU COUVERCLE.

comes medicina dolorum — Dulci sonum reficit trista corda mejos — Musica magnorum est solamen dulce laborum.

Le fond que nous venons de décrire ne recouvre pas tout le panneau; il s'arrête à une certaine distance du bord et il est encadré d'une frise imprimée étroite, répondant à celle qui encadre la table. Sur le papier de fond lui-même, dans les angles de la frise, et de distance en distance contre les bords de cette dernière, sont tracés des fleurons de couleur rouge, d'un dessin gracieux et léger. La frise encadrant le panneau est encore longée, intérieurement et extérieurement, par un ou plusieurs filets rouges ou noirs tirés à la main. Les quelques centimètres de bois restant au delà de la frise, au bord du panneau, sont recouverts d'une couche de peinture foncée encadrant le tout.

Dans les instruments à queue, l'intérieur du couvercle est plutôt peint (cf. ci-dessus M.C.B. 2511, 276); encore, dans ce cas, la partie quadrangulaire au-dessus du couvercle peut être elle-même garnie de papier imprimé, comme dans le tableau précité, tandis que dans un André Ruckers le vieux conservé au Musée du Steen à Anvers, c'est au contraire la partie triangulaire qui est décorée en papier et la partie antérieure qui est peinte. Enfin, dans les épinettes quadrangulaires anversoises elles-mêmes, l'intérieur du couvercle est parfois peint (cf. l'épinette de Grauwels, M.C.B. 2929, panneau orné d'une kermesse en grisaille dans le style de Brueghel; le clavecin avec épinette géminée, faisant pendant avec M.C.B. 2935, au Musée Plantin, Anvers; le même type au Musée du Conservatoire de Berlin, 2232; les deux petites épinettes en forme de boîte à ouvrage, attribuées à Hans Ruckers, 35 et 36 du Musée de l'Université de Leipzig; l'épinette représentée par Molenaer dans le tableau précité). On voit quelle était, dans les anciens instruments, la variété du décor. Il faut d'ailleurs admettre que beaucoup de décors en papier, abîmés ou jugés insuffisants, auront été remplacés au XVIII^{e} siècle par des peintures.

Les similitudes que l'on relève dans l'exécution des décors en papier décrits ci-dessus montrent que beaucoup d'instruments ont

été décorés par la même main. Si l'on considère l'épinette rectangulaire d'André Ruckers le vieux que nous reproduisons ici, on constate que la devise *Omnis spiritus laudet Dominum* est tracée irrégulièrement. L'artiste a commencé à gauche tout contre l'encadrement et a comblé le vide à droite au moyen d'un fleuron après la première, d'un point après la seconde ligne; dans les deux lignes du texte, qui comptent chacune treize lettres, les caractères, d'abord superposés, sont ensuite graduellement décalés. A première vue, cette disposition paraît avoir été improvisée. Aussi est-il curieux de constater que le décor de l'épinette à deux claviers indépendants, du même facteur, au Musée de l'Université de Leipzig (1039), montre exactement la même disposition. Il est donc dû, probablement, au même artiste.

Les dessins même des frises ne sont pas nombreux et paraissent sortir du même atelier. Victor Mahillon a eu l'excellente idée de faire reporter sur pierre quatre de ces frises, afin de permettre de les réimprimer en vue de réparations éventuelles (1). Nous

(1) Nous tenons à dire ici quelques mots de ces restaurations d'anciens instruments à clavier, dont l'idée seule révolte certains archéologues.

Constatons, en premier lieu, que les restaurations actuelles sont rarement les premières, lesdits instruments ayant, on peut en être sûr, déjà subi au cours de leur longue carrière plus d'un remaniement. « Un examen attentif de tous les clavecins des Ruckers que nous avons pu voir de près établit à l'évidence que l'étendue de ces instruments ne dépassait pas originairement... mais que la plupart ont subi des agrandissements. » (*Mahillon*, Catalogue du Musée du Conservatoire de Bruxelles, t. II, p. 42). Citons en exemple le clavecin à queue de Hans Ruckers précité (nº 2510), dont la longueur (2,88 m.) et la surélévation de la partie postérieure de la table trahissent à l'évidence un agrandissement. Jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle (époque où le clavecin va disparaître), les anciens instruments des Ruckers jouissaient d'une réputation telle que l'on préférait faire remanier, même radicalement, leurs instruments à faire l'acquisition d'instruments nouveaux. Que les cordes primitives aient déjà été remplacées plusieurs fois, cela va sans dire. Mais les sautereaux également furent modifiés, montés « en cuir » au lieu de plumes. Cette pratique, généralisée, a même donné lieu de croire que la fameuse invention des clavecins « à buffle » de Pascal Taskin, de Theux (1723-1793, garde des instruments du Roi et prédécesseur de Sébastien Erard dans la construction des pianos à Paris), n'en avait pas été une en réalité et que le cuir aurait déjà été utilisé par les Ruckers. Nous n'en croyons rien, ne fût-ce que pour cette raison que la littérature ancienne du sujet ne mentionne jamais que des plumes et non du cuir : *een clavesimbaele wel gepent* (un clavecin bien empenné) (Liggere de la Gilde de Saint-Luc à Anvers, 1557).

Ce qui précède nous paraît légitimer à soi seul la remise en état actuelle d'instruments qui ne représentent déjà plus entièrement les originaux. Un instrument de musique n'existe que pour autant qu'on peut en jouer et les claviers anciens, tels quels, ne le sont presque jamais. Aussi n'hési-

reproduisons ici ces dessins, dont on appréciera la grâce et le bon goût. Les deux bandes étroites mesurent 37 mm. et les deux frises larges 150 mm. Ces deux formats sont typiques. La frise large a été calculée d'après la hauteur de la caisse des anciens clavecins et épinettes flamands. La première, où figurent des hippocampes, se retrouve sur nombre d'instruments encore existants (notamment sur M.C.B. 1593, 1597 et sur la virginale précitée de la collection Neupert) et on la distingue sur la « Leçon de musique » de Vermeer de Delft et sur le tableau précité de Jan Steen; l'autre

terions-nous pas, si les ressources nécessaires étaient à notre disposition, à faire remettre en état tous ceux du Musée du Conservatoire de Bruxelles; travail à exécuter, naturellement, avec discrétion, en se limitant au strict nécessaire et en utilisant autant que possible le matériel existant.

L'opportunité de la restauration extérieure, de la partie ornementale, est une question plus délicate. En principe, il faut naturellement laisser les objets dans l'état où le temps les a mis. Mais ces dégradations ne sont pas toujours la seule action du temps; les objets anciens ont parfois été brutalisés et saccagés (souvent à une période récente) au point qu'une intervention est indispensable si l'on veut les exposer (il en est ainsi de plusieurs instruments ayant fait partie de la collection néerlandaise de feu César Snoeck, actuellement au M.C.B. et que nous n'oserions, dans l'état où ils sont, soumettre au public). Enfin, la restauration s'impose tout à fait dans le cas où des parties disparues ont dû être remplacées. La plupart des anciennes épinettes nous sont parvenues sans leurs piètements (le beau piètement en style baroque dont il est question plus haut (M.C.B. 1607) supporte un clavecin daté de 1538, comme un piètement tout semblable, 71 du Musée de Leipzig, sert de base à un André Ruckers de 1633). D'autres fois, c'est la caisse (M.C.B. 274) ou le couvercle seulement (M.C.B. 2928) qui manquent. Il n'est cependant pas possible de laisser en bois blanc les parties remplacées !

A cette occasion (et pour clore cette longue note), quelques mots encore concernant un des claviers prêtés par le M.C.B. à la section de l'Art flamand à l'Exposition d'Anvers en 1930, instrument dont l'aspect insolite émut (voire scandalisa) bien des visiteurs. Il s'agit du précieux clavecin avec épinette géminée de Johannes Ruckers (fils) (2935), type dont il n'existe, à notre connaissance, que trois spécimens au monde (le nôtre, celui du Musée Plantin et celui du Conservatoire de Berlin). Cet instrument est en grande partie refait; le vaste couvercle, de 2,20 m. sur 0,82 m., n'était qu'une planche blanche. Notre éminent prédécesseur, feu Victor Mahillon, fit garnir les côtés des frises en papier imprimé dont il a été question, mais il eut le tort de confier la décoration intérieure du couvercle à un artiste plus que médiocre, lequel exécuta sur ce panneau une copie agrandie d'un tableau de Martin de Vos, *Apollon et les Muses* (au Musée ancien de Bruxelles), allongée pour les besoins de la cause avec des détails de paysage en ton vert-bouteille. C'était d'une laideur consternante et d'une flagrante modernité. Aussi n'avons-nous pu nous résoudre à laisser l'instrument dans cet état et avons-nous fait recouvrir le travail du copiste par le classique décor en papier avec frise, fleurons et devise dont il est question ci-dessus. Malheureusement, c'est avec le tableau que l'instrument est reproduit dans le catalogue du Musée (t. V, p. 150), dans l'ouvrage de M. Ph. James, *Early Keyboard Instruments* (Londres 1930, pl. XXXVII) et dans l'Album commémoratif de l'Exposition d'Art flamand à Anvers, — où d'ailleurs, grâce à la réduction des détails et à l'absence de couleurs, le tableau paraît presque admissible.

frise large orne les M.C.B. 1593, 1597, 2511, 2928 et le clavecin représenté sur la « Leçon de musique » de Metsu, etc.

A présent, une question se pose : d'où proviennent ces papiers? Leur emploi caractérise uniquement, semble-t-il, les instruments anversois et se limite au XVII^e siècle; au XVIII^e, l'épinette triangulaire a disparu et Daniel Dulcken, dans la même ville, ainsi que Albert Delin à Tournai, ne décorent leurs clavecins à queue que de peintures. Il est donc probable que ces papiers ont été imprimés à Anvers au XVII^e siècle. Graveurs et imprimeurs étaient nombreux à cette époque dans la métropole. Affiliés les uns et les autres à la Gilde de Saint-Luc, il est naturel que facteurs de clavecins et imprimeurs aient travaillé en collaboration. Mais de quelle imprimerie s'agit-il? Nous avons vainement consulté, à ce sujet, les deux gros volumes des *Liggere* de la gilde, publiés par Rombouts et Van Lerius (1), où figurent des milliers de comptes; mais ceux-ci ne concernent que les fournitures et prestations faites à la gilde ou à des institutions publiques, églises, hôpitaux, etc., et non les tractations des membres entre eux. Une tradition, d'origine inconnue, affirmait que ce papier décoré sortait de l'imprimerie Plantin. Nous avons posé la question à M. M. Sabbe, le savant conservateur de la célèbre officine, en lui communiquant le modèle des dessins qui sont en notre possession; M. Sabbe a bien voulu nous dire que ni dans les archives, ni dans le matériel de Plantin, il n'a trouvé trace de fournitures ou de dessins de ce genre. A moins qu'elle n'ait été résolue dans un travail spécial dont nous n'aurions pas eu connaissance, la question reste donc ouverte. Comme toujours en pareil cas (comme pour l'identification à Malines de la maison natale — hélas ! récemment détruite — de Louis van Beethoven le vieux), des enquêtes de ce genre ne peuvent être menées avec succès que par des personnes habitant la place.

ERNEST CLOSSON
Conservateur du Musée du Conservatoire royal de Bruxelles.

(1) Les *Liggere* et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint-Luc, t. I et II, Anvers 1872.

DE SARCOFAAG VAN SIMPELVELD EN HET ROMEINSCHE LEVEN IN LIMBURG

Rijn en Maas brachten de Romeinsche beschaving naar onze streken, ieder op zijn eigen wijze. Was de Rijn reeds dadelijk bij de komst der Romeinsche legers in deze landen, dus zeker sedert het allereerste begin onzer jaartelling, met Romeinsche militaire nederzettingen bezet, eerst bedoeld als operatiebasis ter verovering van het verdere Germanië, maar al spoedig als verdediging van de grens, feitelijk door Varus' nederlaag der Romeinsche militaire expansie gesteld, binnen die grens was het de Maas die langzamerhand vanuit het Zuiden werkelijke vredige romaniseering het land der Belgen binnenvoerde. Talrijk zijn in het Oosten van België de overblijfselen van Romeinsche villae, hoeven en luxueuse landhuizen die door hun talrijkheid en vaak door hun kolossale afmetingen alleen reeds bewijzen welk een intens Romeinsch leven zich in het laatst van de eerste eeuw na Chr. en daarna over het land uitbreidde. « Rien n'est plus propre que leurs ruines à nous montrer à quel point les mœurs romaines s'étaient répandues dans tout l'Occident, combien ce besoin de bien-être et même d'élégance, qu'amène le progrès de la civilisation, avait pénétré profondément la vie provinciale. Le grand nombre de ces établissements qui ont été décrits ou signalés dans tout le centre et le sud du pays est la meilleure preuve de sa prospérité » zegt Franz Cumont in

zijn historische essai « Comment la Belgique fut romanisée ». Daarnaast getuigen ook verschillende vondsten van Romeinsche kunstvoorwerpen in dit deel van België hoezeer ook de Romeinsche kunstnijverheid hier een bloeiend afzetgebied had gevonden. (1) Maar die beschavingsstroom hield niet op aan de grenzen van Limburg. Ook onze zuidelijkste provincie werd geheel in die Romeinsche kultuur opgenomen. Romeinsche kolonisten deden bijna overal in Zuid-Limburg, langs de Maas, maar vooral ook op eenigen afstand langs de wegen die, dwars door dit zuidelijke puntje van Nederland, het Belgische Tongeren met Juliacum of de latere keizerstad Aken verbinden, hun hoeven of grootere landhuizen verrijzen. Steeds vermeerdert zich het aantal der bekende overblijfselen, welke, veelal reeds systematisch onderzocht, ons op tal van plaatsen de plattegronden hebben geleverd dier echt Romeinsche gebouwen die daar gediend hebben hetzij als centrum voor de intense uitoefening van het landbouwbedrijf op den vruchtbaren lösch-bodem, hetzij zeker ook als residentie voor vermogende lieden die zich daar als heereboer hadden gevestigd (2). We vinden in de aldus bekend geworden plattegronden de grootste verscheidenheid. Zoo zien we er eenvoudige gebouwen, een enkele hal door zijvleugels afgesloten, zonder verder eenige luxe, gebouwd uit hout en leem op een basis van inheemsche mergelsteen, zelf rustend op een laag kiezel; veelal is deze laatste nog maar alleen overgebleven. Verder zijn echter ook de veel grootere gebouwen, uit inheemsche kalksteen opgetrokken, niet zeldzaam, waarbij de hal door talrijke vertrekken wordt omgeven, een diepe gemetselde kelder aanwezig is en behalve bepaalde badvertrekken vaak ook enkele kamers door hypocausta werden verwarmd. De villae van

(1) Vgl. ook hierover Cumont of het overzicht van DE LOË in zijn « *Notions d'Archéologie préhistorique, belgo-romaine et franque* ».

(2) Voor een overzicht vgl. men HABETS : « *Découvertes d'Antiquités dans le duché de Limbourg* » in de *Publications de Limbourg*, 1871, 1881 en voor de latere meer systematisch onderzochte overblijfselen : GOOSSENS, in het *Arch. für Ethnographie*, Bd. XXXIV (1916), verschillende artikelen o.a. van REMOUCHAMPS in de *Oudh. Med. van het Rijks Museum van Oudheden* en korte verslagen van PETERS in de *Maasgouw*, enz.

Ravensbosch, bij Valkenburg, of van Vlengendaal, tusschen Vaals en Simpelveld, zijn prachtige voorbeelden van zulke bepaalde luxeverblijven, waarbij dan een meer eenvoudig gebouw, gelijk we dit boven beschreven, in de nabijheid, voor de uitoefening van het eigenlijke boerenbedrijf dienst heeft gedaan. Vooral ook in de buurt van het vlak over onze grens gelegen Aken en van Heerlen zijn verscheidene van zulke groote landhuizen bekend. In de buurt van deze laatste plaats kan ik bij Voerendaal zelfs een kolossale villa-aanleg vermelden welke destijds door Habets werd ontgraven en waar we zelf verleden jaar nog eenige nadere onderzoekingen hebben verricht, zoodat we thans wel met zekerheid kunnen zeggen — al was het door omstandigheden niet mogelijk ons werk geheel ten einde te brengen — dat hier een gebouw gelegen had van het ook in België bekende type, zooals de villa van Hosté, (1) waar een lange porticus en twee zijvleugels een front vormden van minstens 140 M. breedte, de meest grootscheepsche Romeinsche behuizing die men zich denken kan.

Veel is er over deze verschillende villa-vormen reeds geschreven; al zijn zij natuurlijk in hoofdzaak slechts in plattegrond bekend, toch heeft men zich ook omtrent den opbouw, natuurlijk vaste denkbeelden gevormd. Veelal zijn ook reconstructieteekeningen daarvan vervaardigd. (2) Kenmerkend zijn altijd de beide torenvormig uitspringende zijvleugels en de groote hal in het midden, waarbij men steeds nog twijfelen kan of zij in werkelijkheid een open ruimte geweest is, dan wel een overdekte binnenhal. Natuurlijk zal men, wat den gebouwenopstand betreft, in vele opzichten nog in het onzekere blijven, zoolang men alleen aan het getuigenis der geheel verwoeste ruinen is overgelaten.

Hoe dit zij, die cultuuroverblijfselen in den bodem bewijzen reeds afdoende dat ook in het Nederlandsche Limburg evenals in het aangrenzende Belgische land een volkomen geromaniseerde

(1) Vgl. CUMONT, blz. 41.

(2) Vgl. REMOUCHAMPS, *Oudh. Med.*, 1925; STEINER, *Röm. Villa v. Bollendorff* OELMANN in de *Germania*, 1921, blz. 64 enz.

bevolking geleefd heeft, niet slechts als arbeidende kolonisten, doch ook als rijke grondeigenaren, die de mooiste plekjes natuur uitkozen om er hun weelderige landhuizen te bouwen.

Dat het werkelijk aanzienlijke Romeinsche persoonlijkheden waren, die op deze groote landhuizen gevestigd waren, is wel zeer treffend gebleken uit de merkwaardige vondst in de villa van Ravensbosch gedaan, waarover Remouchamps uitvoerig bericht. Een aantal groote fragmenten van bronzen plaatjes, tabulae ansatae, welke blijkbaar op eergeschenken waren vastgehecht, die waarschijnlijk achtereenvolgens verschillende bewoners van het huis waren gebracht, noemen ons naam en kwaliteit van dezen in goed bewaarde inscriptie. Zoo lezen we van een zekeren Vitalinius, die decurio, quaestor en duumvir van Colonia Ulpia Trajana, d.i. van Xanthen aan den Rijn, was geweest, die daar dus de hoogste koloniale ambten bekleed had en zich daarna klaarblijkelijk hier in het mooie land aan de Geul had terug getrokken. Het bronzen plaatje dat deze inscriptie bevat is later klaarblijkelijk nog eens gebruikt en wel voor een eergeschenk aan een volgenden bewoner Tertinius, van wien nog twee andere dergelijke inscriptie-fragmenten gevonden zijn. Een van deze noemt ook hem als decurio en duumvir; het merkwaardigste is echter wel de inscriptie aan de achterzijde van de eerstgenoemde ingeslagen. Niet slechts dat daar dezelfde Tertinius ook weer als oud-aediel van Xanthen genoemd wordt, doch het eergeschenk, waartoe dit plaatje gebruikt is, werd hem, gelijk de inscriptie luidt, gebracht door de Pagus Catualium. Deze gouw Catualium is blijkbaar de plaats, waarvan we den naam hier in de buurt, als die van een Romeinsch station, ook op de Peutingerkaart lezen. Tegenover dezen pagus heeft dus klaarblijkelijk deze oud-magistraat van Xanthen zich ook op de een of andere wijze verdienstelijk gemaakt. We mochten dus zeker wel zeggen dat die bewoners der groote landhuizen ook in het Limburgsche land niet maar de eerste de beste inheemsche boeren waren, doch dat ze behoorden tot de elite der burgerlijke Romeinsche bevolking, tot hen die zelfs in de Romeinsche kolonies aan de Rijngrens de hoogste ambten hadden bekleed.

Geen wonder, dat, gelijk we zeiden, die gebouwruines zelf, met hun weelderige badvertrekken, hun hypocausta, soms ook met hun wandschilderingen of mozaiekvloeren — waarvan helaas slechts zeer armelijke resten over zijn — ons spreken van de groote luxe in het leven dezer bevolking. Evenals dit in België het geval is, getuigt ook zoo nu en dan de vondst van kostbare voorwerpen van die rijkdom en verfijndheid. In de ruines zelf worden maar zeer zelden dergelijke zaken aangetroffen, slechts een klein fragment getuigt zoo nu en dan eens van wat er is geweest, doch aan die villabewoners zijn zonder twijfel ook de enkele graven toe te schrijven, die in een klein groepje bijeen op verschillende plaatsen van het Limburgsche land zijn gevonden en wat zoo nu en dan uit deze graven voor den dag komt is soms bepaald verbazingwekkend.

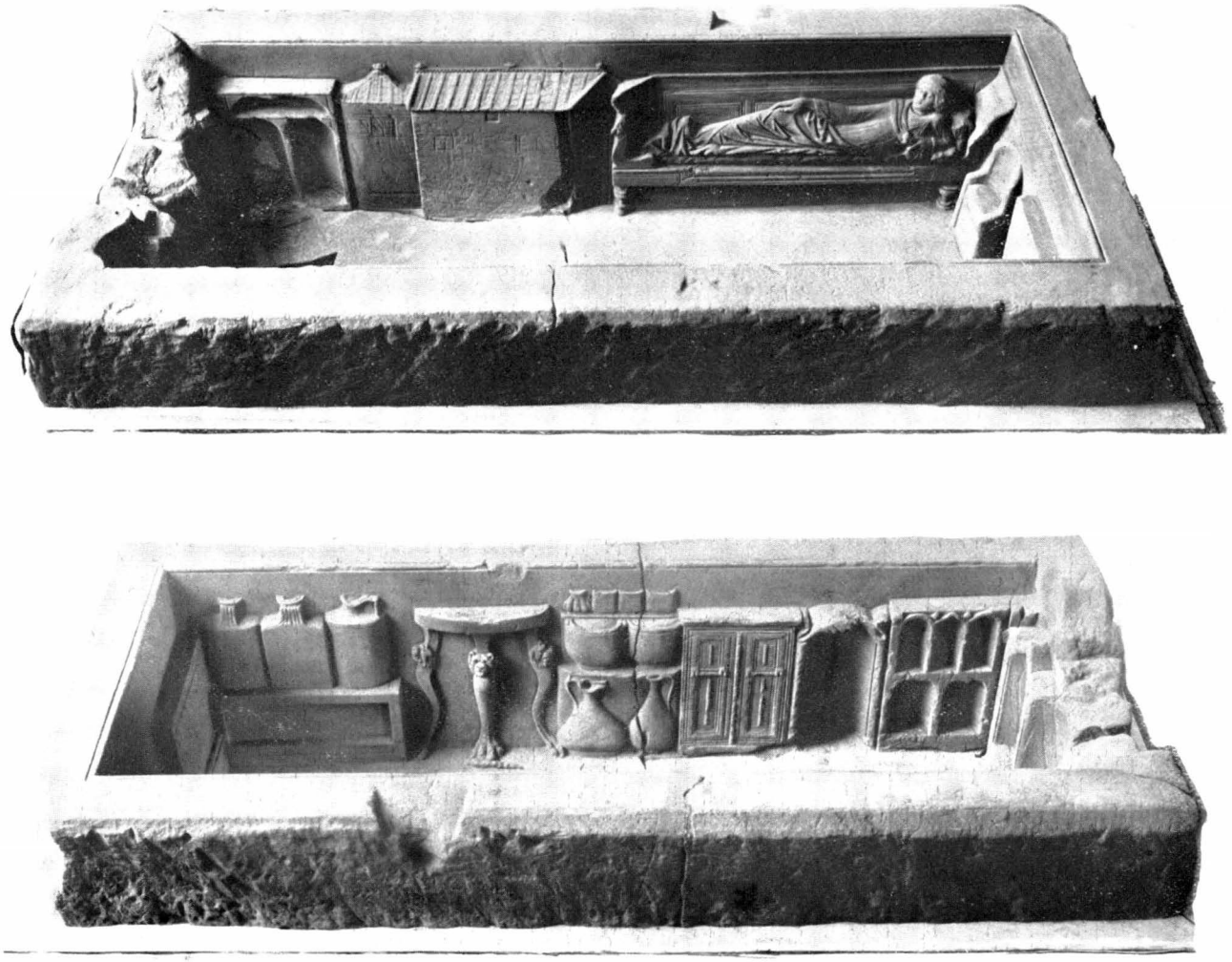
In het bijzonder hebben we het oog op de rijke grafvondsten uit de buurt van Heerlen, in een omgeving waar, gelijk boven gezegd, ook een aantal van zulke landhuizen gelegen hebben (1). In een viertal kisten van inheemschen zandsteen werden hier met de asch van verbrande dooden een aantal stukken van het meest verfijnde kunsthandwerk gevonden : glaswerk, waaronder een paar druivetrosfleschjes van blauw doorschijnend glas, die zeker voor het bekende stukje van Fresin in België (Musée du Cinquantenaire) (2) niet onderdoen, eenige stukken barnsteensculptuur die tot het mooiste behooren, dat op dit gebied in Romeinschen tijd is gemaakt, en met ander kostbaar goudwerk een flaconnetje met émail cloisonné dat in West Europa zonder analogie schijnt te zijn, kortom de meest kostbare schatten welke uit het verre Zuiden moeten zijn geïmporteerd en die de meest sprekende getuigen zijn van de luxe en den rijkdom die hier, in de tweede eeuw na Chr. ongeveer, bij deze Romeinsche kolonisten hebben geheerscht. Natuurlijk geldt het hier slechts sieraden en kostbaarheden. De voorwerpen uit het dagelijksche leven, het aardewerk uitgezonderd, de gebruiksvoorwerpen waarvan deze menschen zich bedienden, de meubels

(1) Vgl. mijn publicatie in de *Oudheidk. Mededeelingen,* 1930.
(2) Vgl. CUMONT l.l., blz. 25.

die hen omringden, zijn ons uit den aard der zaak minder bekend. Evenals de geheele opstand der villa's zelf zijn ze natuurlijk, gelijktijdig daarmede, bij de vernietiging der gebouwen die, voor zoover we aan de aardewerk- en muntvondsten na kunnen gaan, reeds betrekkelijk vroeg in de III^{e} eeuw moet zijn gevolgd, voor goed verdwenen.

De in het voorafgaande ontworpen schets meenden we te moeten geven om de juiste beteekenis in het licht te stellen van een andere grafvondst in het laatst van verleden jaar gedaan en thans in het bezit van het Museum te Leiden gekomen.

Te Simpelveld, in het zuidelijke puntje van Nederland dicht bij de Duitsche grens, werden namelijk in den loop van 1930 een paar ruwe zandsteenen Romeinsche sarcophagen gevonden, gelijk we die boven vermeldden, waarin slechts weinige voorwerpen van betrekkelijk geringe waarde werden aangetroffen. In het laatst van het jaar echter stootte men op nog zulk een kist, die, toen het zware, uit twee met ijzeren doken aan elkaar verbonden dikke vierhoekige steenen bestaande deksel was gelicht, op de wanden aan de binnenzijde rondom met hoogrelief bleek te zijn versierd. Is zulk een versiering aan de binnenzijde op zich zelf reeds een unicum, ook de bijzonder goede uitvoering, de artistieke waarde en de merkwaardige voorstelling trok de algemeene aandacht en uit de sarcophaag kwamen verder behalve de verbrande beenderen van de doode een aantal voorwerpen voor den dag die eveneens op zich zelf reeds prachtstukjes zijn van Romeinsch kunsthandwerk. Daarbij kwam het feit, dat de steen waaruit deze kist was gehouwen de inheemsche zandsteen is, zoodat we hier de zekerheid hadden met een kunstproduct te doen te hebben dat in deze streken zelf was vervaardigd. Geheel ongeschonden bleek deze kist niet te zijn. In vroegere jaren — wie weet hoe lang geleden — was er namelijk in een van de deksteenen ter zijde een groot gat gehakt, terwijl de andere steen in eenige groote stukken bleek te zijn geslagen. Ongetwijfeld door deze laatste bewerking was de geheele kist ongeveer op zijn midden doorgescheurd, terwijl ook van het gedeelte onder den stukgeslagen steen de vloer



SARCOFAAG VAN SIMPELVELD.

Rijksmuseum van Oudheden, Leiden.

geheel bleek te zijn gescheurd. Gelukkig had daarbij echter het relief zoo goed als niet geleden. Wel is het zeer waarschijnlijk, dat bij deze schending ook een gedeelte van de kostbaarheden welke de kist bevatte, reeds zal zijn geroofd.

De kist zelf, een echte lijkkist, was langs de bovenkant buitenwerks gemeten, 2.40 bij 1.05 m., binnenwerks 2.10 bij 0.75 m.

Na wat we in het bovenstaande omtrent onze kennis van het Romeinsche leven in het Nederlandsche Limburg opmerkten zal men eerst recht de beteekenis begrijpen, welke de reliefversiering van de kist voor ons heeft.

De helft van de eene langszijde van de kist wordt ingenomen door een liggende vrouwefiguur op een groote canapee. Het gelaat der vrouw is zeer individueel; de neus is helaas geschonden. Het haar is vrij strak om het achterhoofd getrokken, het gezicht wordt door dichte kort afgesneden, eenigszins krullende lokken omlijst. De vrouw is gekleed in een kleed met mouwen, ze steunt op den linkerarm, waarvan de hand een plooi van het kleed vasthoudt, terwijl de andere arm op het lichaam en het been rust. Het onderlichaam en de beenen zijn gehuld in een deken die de voeten geheel omsluit, het plooienspel van kleed en deken is zeer goed uitgevoerd. De vrouw ligt op een matras die aan het hoofdeinde onder het lichaam hooger op reikt tegen den staanden zijwand van de divan en waarin de door de zwaarte der liggende figuur ontstane plooien en indeukingen zeer natuurgetrouw zijn weergegeven. De houten rustbank heeft gedraaide pooten en hoog opstaanden rug en zijkanten, waarvan die aan het voeteneinde rechtop staat, die aan het hoofdeinde schuin naar boven loopt; merkwaardig is de s-vormige bocht in den opstand aan het voeteneinde, waar op het midden een snijwerkversiering, een afhangende franje, is aangebracht; op de onderlijst van de divan is een eenvoudige lijnversiering aangebracht, een dergelijke versiering vormt op den hoogen rug een paneelverdeeling, op de korte zijde aan het hoofdeinde een soort maeander. Dergelijke canapee's zijn op Romeinsche reliefs zeer bekend, vooral

op grafreliefs(1); dezelfde maeander-lijnversiering draagt b.v. ook de rustbank op het grafrelief uit Vechten in het Rijksmuseum van oudheden te Leiden.

Aan het hoofdeinde naast de divan staat in de ééne korte zijde van de kist ingehouwen een stoel van het bekende Romeinsche model, zooals we hem als rieten stoel kennen, b.v. van de Neumager reliefs en verder ook van zeer talrijke grafreliefs (2). Naast die stoel staat een kist, ongetwijfeld een arca, waarschijnlijk voor kleeren bestemd met onderaan een plinth en bovenaan een deksel, door een slot gesloten. Aan het deksel is een hengsel door inkrassing aangegeven en daaronder is een sleutelgat zichtbaar.

Aan de hieraan sluitende overstaande lange zijde van de kist zien we eerst een laag tafeltje zooals het ongetwijfeld uit leggers van vierkante houten latten en staande stijlen, welke slechts even onder die leggers uitstaken en zoo kleine pootjes vormden, geconstrueerd was. Merkwaardig is, dat deze pootjes hier onderaan slechts door lijnwerk zijn aangegeven en het tusschenliggend stuk steen niet is uitgediept. Ook dergelijke tafeltjes zijn van Romeinsche schilderingen en sculptuur wel bekend (3). Op dit tafeltje staan drie flesschen, een ronde en twee vierkante, met buisvormig halsje en rechthoekig omgeknikt, geribd oor. In deze herkennen we dadelijk de vormen van de overbekende glazen flesschen, gelijk die lang, in de eerste en tweede eeuw, in gebruik zijn geweest. Dezelfde flesschen zien we tallooze malen ook op Romeinsche grafreliefs afgebeeld, zooals op die uit Vechten en Doodewaard (4). Ook op de voorstelling van een keuken op de Igeler Zuil (5) zijn ze te vinden (6).

Naast dit tafeltje met flesschen staat een bronzen drievoet afgebeeld

(1) Vgl. b.v. ESPERANDIEU, *Recueil*, Compl. 230, 566, enz.

(2) O.a. ESP., V, 4041; VIII, 6449.

(3) Vgl. DAREMBERG-SAGLIO s.v. Armarium, blz. 432 en s.v. Mensa, blz. 1727, vgl. ook op de Igeler Zuil, DRAGENDORFF en KREUGER, blz. 74.

(4) ESP., IX, 6669, 6673.

(5) Vgl. DRAGENDORFF EN KREUGER, Taf. 9.

(6) Zie verder b.v. ook ESP., VIII en IV, 3317.

met zeer goed uitgevoerde pooten in den vorm van een dierepoot en op de buigingen daarvan een fijn leeuwekopje in relief. Zulke drievoeten zijn in allerlei uitvoering in originali bekend (1) en worden tallooze malen op grafreliefs afgebeeld, in het bijzonder ook op de Igeler Zuil (2). Dit drievoet-tafeltje is een weinig boven aan het blad beschadigd, bovendien zijn daar bovenop sporen van ijzerroest zichtbaar, terwijl op den bodem hier juist beneden een ijzeren voorwerpje, waarschijnlijk een mesje, vastgeroest zit. Dit is ongetwijfeld te verklaren door het feit, dat juist boven deze plaats het bovengenoemde gat in een der dekselsteenen geslagen is; daarbij is zoowel de bovenrand van de kist als ook de rand van het blad van den drievoet even geraakt, terwijl toen waarschijnlijk het ijzeren voorwerp dat op tafel gelegen heeft naar beneden is gevallen. De ruimte binnen de kist moet dus toen nog wel geheel hol zijn geweest.

Naast deze drievoet zien we een soort etagère met drie verdiepingen (3). Op deze staan onderaan twee schenkkannen, een met wijden buik en tuitmond, waaraan een tot de buik reikend oor, met bovenop een uitsteeksel, de andere slanker met ronde mond en slanker oor met een dergelijk uitsteeksel. Juist vooral aan deze ooren herkennen we hierin bekende vormen van bronzen kannen, waarschijnlijk uit iets lateren tijd. Midden op de etagère bevinden zich twee ovaalvormige emmers met voet en beweegbaar hengsel, ongetwijfeld afbeeldingen van de bekende bronzen emmers zooals die omstreeks 150 na Chr. in deze streken moeten zijn vervaardigd (4). In deze stukken hebben we waarschijnlijk een gegeven tot een meer preciese dateering van onze kist. Op de bovenste plank van de etagère bevinden zich vier voorwerpen. In het eene meen ik een geribd glazen fleschje te herkennen, hoewel ik hiervoor geen directe analogie kan aanhalen; de drie andere zijn klaarblijkelijk cylindervormige

(1) DAREMBERG en SAGLIO, s.v. Mensa, nlz. 1723.
(2) DR. en KR. Taf. 9.
(3) Vgl. mogelijk ESP., IV, 3317.
(4) Vgl. WILLERS, *Neue Untersuchungen*, blz. 42 e.v.v.

glazen of metalen bekers met afzonderlijk gevormden standring (vgl. ook de horizontale ringversiering zooals we die veelvuldig op grafreliefs zien afgebeeld, niet zelden in de hand van een liggenden man) (1).

Aan deze étagère sluit nog een zeer merkwaardige afbeelding aan, die van een kast met uitstekende bovenlijst en twee deuren met paneelen en op ieder van die deuren een hengsel gelijk dat waarschijnlijk in originali van brons was. Van een dergelijk houten armarium werd in Boscoreale nog de duidelijke afdruk in de lava gevonden die daar bij de uitbarsting van de Vesuvius rondomheen was gevloeid (2). Merkwaardig is het, dat ook de z.g. dubbele grafdeuren welke men niet zelden op Romeinsche grafreliefs aantreft, zeer sterke gelijkenis met deze voorstelling vertoonen (3).

Hiermede zijn we aan het einde van de beschrijving der voorwerpen die klaarblijkelijk, rondom de liggende vrouwefiguur geplaatst, het ameublement van haar vertrek vertegenwoordigen. De buitenzijde van haar woning ziet men zonder twijfel aan de andere zijde van de rustbank. Daar kijken we van ter zijde tegen een gebouw aan, waarin we duidelijk de vormen herkennen van een Romeinsche villa, zooals we die boven reeds konden beschrijven naar de vele ontgraven plattegronden en daarnaar ontworpen reconstructieteekeningen. We zien hier de gewone vierhoekige torenachtige voorbouw met laag dak en daarachter een der zijvleugels van het gebouw die tot de geheele gebouwhoogte reikt. Waarschijnlijk heeft deze drie verdiepingen, waarvan de onderste een geheel blinde muur heeft. Daar waar we dan de eerste verdieping zullen mogen veronderstellen zien we zoowel op het gebouw als op den toren vierkante vensters met luiken en kleine ruitjes in lijnwerk aangebracht, terwijl vlak onder het dak van het gebouw nog een zoldervenster aanwezig schijnt. Beneden in den achtergevel van dit vleugelgebouw zien we een

(1) O.a. op het relief uit Vechten Esp. 6637, vgl. ook Esp. VIII 6483 en IX 6589.
(2) Vgl. Cagnat, *Manuel* II, blz. 420.
(3) Vgl. o.a. Esp. IX, 7218 en Altmann, *Röm. Grabalt*, blz. 103 en 104.

deur aangegeven en zeer merkwaardig is het geveldak van deze vleugel waarvan dakpannen en vorsten duidelijk te onderscheiden zijn. Boven over de nok van het dak loopt een eigenaardige lijst op het midden en aan de uiteinden waarvan een knopvormige bekroning. Dezelfde dakvorming en bekroning vertoont ook de toren.

Tusschen deze voorstelling van het gebouw en de kast die we aan de overzijde het laatst als afgebeeld meubelstuk beschreven hebben wordt het laatste stukje van beide lange wanden en de korte wand door voorstellingen ingenomen, welke m.i. niet zoo gemakkelijk verklaard zijn. Naast de kast zien we een groote nis met kleine ronde zuiltjes ter zijde en een bedekking door bladornament gevormd. De bodem van de nis is oorspronkelijk ongeveer even hoog geweest als die van de kleinere nissen er naast; hier is echter de kist beschadigd. Naast deze groote nis is een losse bijeenbehoorende groep van twee rijen boven elkaar, beneden twee met schulpvormig dak, daarboven drie, waarvan de twee buitenste rond zijn, de binnenste met spitse gevel. De zuiltjes die deze van elkaar scheiden, vertoonen bovenaan een knopversiering. De korte zijde van de kist werd geheel door drie groote nissen naast elkaar ingenomen. Hier werd de kist oudtijds het sterkst beschadigd; een gedeelte van deze wand is geheel uitgehakt zoodat het bovendeel van twee nissen verdwenen is; de overblijvende vertoont een puntige gevel.

Aan de andere lange zijde, in den hoek naast de afbeelding van de hoeve, zien we nog weer een groep nissen als afzonderlijk geheel: twee vrij groote smalle nissen beneden en daarboven, beide overspannende, een lage wijde schulpnis.

Hoe deze nissen te verklaren lijkt mij onzeker. Men zou geneigd zijn aan de binnenarchitectuur van het huis te denken, waarbij misschien een eerste en een tweede verdieping zijn aangeduid. Doch deze verklaring laat onbevredigd. Anderzijds komt men er natuurlijk bij een sarcophaag licht toe zich bij zulke nissen de loculi te binnen te brengen, gelijk die in de columbaria voorkomen (1)

(1) Vgl. DAREMBERG-SAGLIO s.v.

en ook niet zelden in ons Zuiden in sarcophagen en aschkisten optreden (1). In dit verband worden we ook herinnerd aan de merkwaardige grafkamer welke destijds bij Keulen in Weiden werd opgegraven (2), waarin we, behalve een kleine sarcophaag, langs de wanden ook zulke loculi zien, in welke portretbusten geplaatst waren; de gelijkenis met onze sarcophaag wordt nog door de aanwezigheid van twee stoelen als de onze vergroot. Men zou dus ook kunnen gissen, dat bij de merkwaardige versiering van deze kist, welke bestemd was om voor goed aan alle oogen te worden onttrokken, de inrichting van zulk een werkelijke grafkamer den ontwerper voor den geest heeft gezweefd en dat op die wijze onze nissen te verklaren zouden zijn. Zelfs zou men daarbij mogelijk aan kleine portretafbeeldingen van vergankelijk materiaal kunnen denken die in deze nissen zouden hebben gestaan. Ook hiertegen zijn echter bezwaren aan te voeren, in de eerste plaats de slechts betrekkelijke overeenkomst van onze nissen met werkelijke loculi en verder de merkwaardige verscheidenheid van deze nisvormen. Op dit punt blijven we dus in het onzekere.

In de kist werden behalve een aantal met asch vermengde verbrande beenderen, die bewijzen dat we hier met een lijkverbranding te doen hebben, een aantal deels zeer kostbare voorwerpen aangetroffen, welke veelal op een herkomst uit de zuidelijke landen schijnen te wijzen.

Zoo b.v. de flesch van aardewerk van bollen vorm met hooge buisvormige hals waarvan het bovenste gedeelte tot een hooge kraag is verdikt. Het zeer fijne rossig-bruin aardewerk herinnert aan Grieksche ceramiek, de vrij glanzende donker paarsbruine beschildering lijkt eveneens op de Hellenistisch-Grieksche. Dit stuk lijkt ons zeker geen Romeinsch provinciaal product, doch uit het Zuiden afkomstig.

Een z.g. Mercuriusflesch van doorzichtig licht groen dik glas, vierhoekige romp met lange buisvormige hals en wijd uitstaande,

(1) Vgl. b.v. die van het Ravensbosch, *Publ. de Limbourg*, 1918.
(2) Vgl. *Denkmaler der Rheinprov.*, IV, Taf. XVI.

van boven afgeplatte rand (1) met op den bodem een reliefstempel waarop twee hanen tegenover elkaar en daar rondom heen in verspreide letters E V HODIACA schijnt eveneens in alle geval van zuidelijke afkomst, mogelijk Egyptisch fabrikaat (2).

Ook het goudwerk in deze kist gevonden is van het verre Zuiden afkomstig. Naast een gouden halsketting, bestaande uit 16 buisvormige 2 $^1/_2$ cm. lange gouden schakels, over hun lengte geribd en met ingesnoerde uiteinden, afgewisseld door kleine diabolovormige kraaltjes (3) en naast eenige gouden vingerringen van meer gewoon model met edelsteenversiering, is vooral te noemen een 12-hoekige gouden ring, 1 cm. breed. De twaalf vlakken zijn telkens door een gladde ribbel van elkaar gescheiden. Ze zijn allen op dezelfde wijze geheel à jour bewerkt en over de breedte van den ring in drie gelijke deelen verdeeld. De beide uiterste deelen vetroonen een uitgesneden pelta-vorm de middelste een uitgesneden letter. Met elkaar vormen deze letters het opschrift J U N O N I M E A E, het vakje voor en achter de woorden bevat geen letter doch een uitgesneden hartvormig blaadje. Een dergelijke uitsnijding à jour met deze pelta-vormen vertoont ook een gedeelte van den ring Henckel Röm. Fingerr. no. 89 (4). Dit zeer zeldzame stuk moet blijkens zijn opschrift zeker wel als geschenk van een man aan zijn vrouw gediend hebben.

Meer eenvoudig is een gouden speldje bestaande uit een plat gouden ringetje (2 cm. breed) waaraan draaibaar een gouden speld is bevestigd. Buitengewoon fijn is een oorbelletje : aan een haak van gouddraad is een vierkant gouden kastje bevestigd met een scherpen uitstaanden rand, aan de voorzijde geribd. In deze kast is een vierkant stuk groen émail gevat, waarin aan de voorzijde met verguldsel een aan den buitenrand schuin getand vierkant

(1) KISA, Abb. 66.

(2) Vgl. KISA, blz. 325 en 940.

(3) Zie DAREMBERG-SAGLIO s.v. Monile Afb. 5138. Dergelijke kleine « diabolo's » ook bekend uit een der Heerlensche kisten waarvan boven sprake was.

(4) Vgl. ook den zilveren ring HENCKEL 459 en voor de wijze van aanbrenging van het opschrift HENCKEL 361.

geteekend is, binnen dit vierkant een niet meer juist te onderscheiden dubbel-kruisvormig figuurtje. Onder aan de vierkante kast hangt aan een oogje een druppelvormige hanger van groen émail, gevat in een randje van goud, aan de voorzijde geribd. Ook op deze émaildruppel is met verguldsel een versiering aangebracht : binnen in een getande rand een dubbel-lelievormig ornament. Analogiën zijn mij voor dit stuk niet bekend.

Een waardevol stukje is ten slotte nog een zilveren handspiegeltje; de voorzijde is eenigszins bol en gepolijst, aan de achterzijde een door puntige ovale attaches bevestigd beugelvormig handvat.

Het behoeft dunkt me haast geen betoog hoe door deze gelukkige vondst onze kennis van de Romeinsche hoeve en zijn bewoners in ons Limburg wordt verrijkt, welk een helder licht er valt op het leven dier dagen in deze streek; zij doet ons als 't ware een episode in dit leven mee maken.

Ook hier zien we weer dien Romeinschen villa-bewoner als een rijk vermogend man, die zich met de meest kostbare zaken van kunsthandwerk uit het verre Zuiden geimporteerd, omringen kon. De rijkste versierselen, als den ring, eenmaal aan zijn echtgenoote, zijn « Juno » geschonken, heeft hij haar in het graf medegegeven. Overeenkomstig dit algemeen geldende gebruik van dien tijd heeft hij zijn geliefde doode doen verbranden, maar toch heeft hij haar asch willen bijzetten in de sfeer van haar eigen woning waarin zij geleefd had. Op zeer origineele wijze — want gelijk gezegd, een kist als deze is een unicum — koos hij daarvoor een sarcophaag, feitelijk voor de bijzetting van een lijk bestemd en op de wand van die sarcophaag liet hij door een werkelijk zeer bekwaam kunstenaar niet slechts het portret der vrouw zelve doch haar huis, zoowel de buitenzijde als het intérieur, uithouwen. Hoe de kunstenaar zich daarbij ongetwijfeld van modellen bediende, hem door de gebruikelijke grafsculptuur in deze landen geboden, willen we hier niet verder nagaan. Elders (1) heb ik uitvoerig over dit verband met die grafsculptuur en de afkomst der motieven gehandeld. We

(1) *Oudh. Mededeelingen* 1931, supplement.

zien hier dus niet slechts het portret van zulk een villa-bewoonster doch zij ligt hier als 't ware in haar gewone milieu met haar divan, haar stoel, haar kasten en vaatwerk, kortom te midden van haar meubilair, zooals, gelijk we reeds opmerkten, dit in werkelijkheid nergens meer in eenige villaruïne voor ons is gespaard. Het zijn de meest verfijnde, de meest luxueuse meubelen, merkwaardig gelijk aan wat nog in onzen tijd in gebruik is; de kast bijvoorbeeld met zijn paneeldeuren, de divan met zijn kussens staan al heel dicht bij onzen tijd. We zien hier duidelijk voor ons hoe we ons het leven in die Limburgsche landhuizen werkelijk niet als ook maar eenigszins primitief hebben voor te stellen.

En wat misschien wel het merkwaardigste van alles is, zulk een landhuis zelf, van welks opbouw we ons tot dusver slechts door middel van theoretische reconstructieteekeningen een voorstelling maken konden, zien we hier thans in authentieke afbeelding voor ons.

Niet dus in de eerste plaats door de werkelijke hooge kunstwaarde van reliefs en sieraden, maar vooral wegens de historische beteekenis dezer voorstellingen voor het Romeinsche leven in ons Zuid-Limburg en zeker ook in het aangrenzende Belgische land, is deze vondst van Simpelveld voor ons van onschatbare waarde.

Leiden, Augustus 1931.

Dr J. H. Holwerda.

Directeur van het Rijksmuseum van Oudheden.

LA PEINTURE FLAMANDE A NAPLES PENDANT LE XV^ME SIÈCLE

La triple source de la peinture du XIV^me siècle — romaine, florentine et siennoise — qui avait fécondé pendant tout le règne de Jeanne I, avec d'éclectiques courants, l'art du pinceau à Naples et dans tout le Midi de l'Italie, était en train de se tarir vers la fin de ce siècle, et, de ces courants, elle laissait survivre à peine quelques pâles expressions sans continuité durant la trouble période des Duras.

Mais le refleurissement des arts préparait à Naples aussi de nouveaux événements. Les routes du Midi, qui, dès le commencement du règne de Jeanne II, furent ouvertes, dans le domaine de la sculpture, aux artistes florentins et lombards, accueillirent, pour ce qui est de la peinture, seulement quelque solitaire lombard, tel que ce Léonard de Besozzo qui reproduisit dans la fresque ses préciosités d'enlumineur de manuscrits, et plus tard quelque élève anonyme de Piero della Francesca. Leurs penchants artistiques restèrent alors sans écho.

L'art flamand au contraire y trouvait de faciles et amples résonances, lui qui y arrivait déjà formé dans son vigoureux réalisme, son chromatisme joyeux, ses nouvelles conquêtes de la technique. Avec l'application de l'huile, en effet, la peinture subissait une grande transformation, faisant passer en seconde ligne la détrempe et la fresque. Et la grande innovation eut à Naples une remarquable fortune.

On a déjà beaucoup discuté sur l'introduction de cet art dans la ville de Parthénope, et plusieurs points sûrs sont déjà acquis à l'histoire.

Aucune source n'atteste la présence à Naples de maîtres flamands vers la moitié du « Quattrocento », on n'a pas même une mention sûre d'artistes napolitains qui soient allés en Flandre avant 1470, époque où la manière flamande était déjà depuis longtemps florissante dans cette ville. Nous avons au contraire le récit de Pierre Summonte, qui nous parle en termes assez précis de tels événements.

Dans la lettre que l'humaniste napolitain écrivit en 1524 à l'humaniste vénitien Marc Antoine Michiel — lettre déjà connue en quelques-unes de ses parties depuis plus d'un siècle, mais retrouvée il y a seulement quelques années, par M. Fausto Nicolini, dans sa forme intégrale — on lit à propos du maître napolitain Colantonio que « la professione del Colantonio tutta era, sì come portava quel tempo, in lavoro di Fiandra e lo colorire di quel paese. Al che era tanto dedito che aveva deliberato andarci. Ma il re Raniero (c'est-à-dire René) lo ritenne qua (à Naples) con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorire. » (1)

On sait que René d'Anjou, dans la période où il régna à Naples (1438-1442), se délectait dans sa magnifique demeure du Château-Neuf de manifestations littéraires et artistiques. Rien donc ne nous empêche d'ajouter foi au récit de Summonte et de croire que maître Colantonio avait appris la technique de la peinture flamande du savant et bon souverain angevin, qui, à son tour, l'aurait apprise directement du grand maître Jean Van Eyck pendant sa captivité auprès de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1431-1438).

Summonte, témoin précis et bien au courant, surtout des faits de la génération qui le précéda, (il les avait appris directement de vive voix de Pontano son maître, ainsi que de Charitео et de Sannazzaro), nous a certainement rapporté des choses vraies. Toutefois, il est permis de se demander si les leçons du souverain dilettante

(1) F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P. Summonte a M. A. Michiel*, p. 160.

(elles durent vraisemblablement tourner surtout sur la préparation et sur l'application des couleurs à l'huile, mais rien n'exclut qu'elles purent aussi s'étendre au coloris et au dessin) étaient suffisantes pour créer un artiste de l'école flamande, tel que Colantonio nous est révélé par quelqu'une de ses œuvres qui nous restent. Et, certes, ce me semble, on peut l'admettre, mais seulement à condition que dans la même Cour, ou en d'autres endroits de la ville, le jeune peintre eût eu sous les yeux un nombre remarquable de peintures flamandes, d'après lesquelles il eût pu apprendre ce qui est au-delà de la technique, c'est-à-dire le dessin, la couleur et plus encore l'esprit réaliste de cette école, qu'il a réussi à s'assimiler dans ses œuvres les plus mûres.

Si nous n'avons aucune nouvelle de peintures flamandes qui, à la vérité, ne pouvaient manquer dans les appartements de René, nous avons connaissance cependant des chefs-d'œuvre que, dans cette même Cour, réunit son ennemi et successeur Alphonse V d'Aragon. Parmi eux figurait ce merveilleux triptyque de l'*Annonciation*, à présent disparu, peint par Jean Van Eyck pour Jean-Baptiste Lomellino de Gênes, puis acheté par le Roi et dont Barthélemy Facio nous a laissé une description enthousiaste (1). Il y avait des tapisseries de Roger Van der Weyden représentant la *Passion du Christ*, parties ensuite avec Frédéric d'Aragon en 1501 et disparues elles aussi, dont le même Facio et Summonte nous ont gardé d'intéressantes notices. Et avec celles-ci se trouvaient les fameuses tapisseries de la *Pastourelle*, où étaient représentées les histoires de Salomon et de la reine de Saba; le *Saint-Georges* de Jean Van Eyck, que Colantonio reproduisit magistralement, selon ce que nous dit le même Summonte; le portrait de Charles le Téméraire, dont il réussit à faire une copie si ressemblante à l'original, que le marchand qui la possédait ne put pas la distinguer de celui-là; et enfin le *Christ mort* de « Santa Maria la Nova », lui aussi venu de Flandre, auquel le maître napolitain ajouta deux anges « con tanta similitudine di vista, di lavoro, di carnatura, di color e della tela della quale stanno

(1) B. Facio, *De viris illustribus*, ed. Mehus, Florentiae 1745, chapitre 4, p. 46.

vestute le figure — dit Summonte — che ciascuno è costretto pensare sia tutto fatto per una mano. »

Tout cela nous porte à conclure qu'étant donné le talent particulièrement imitatif possédé par Colantonio, les leçons du roi René et la présence à Naples de tels chefs-d'œuvre purent suffire pour faire de lui un peintre à la manière de Flandre.

Mais ce ne fut pas tout, vu qu'un courant encore plus fort d'art flamand — quoique animé d'un nouvel esprit — était, presque en même temps, introduit à Naples par des maîtres catalans. Il fut d'autant plus fort qu'il était animé par la présence même de ces maîtres et par l'œuvre qu'ils y développèrent personnellement. Le premier d'entre eux fut ce Jacomart Baço de Valence, « pintor de cambra » du roi Alphonse.

L'influence de la peinture franco-flamande dans la péninsule ibérique avait déjà commencé dans les premières années du XV^{e} siècle; mais celui qui réalisa dans son art le style du grand maître de Bruges, et qui probablement introduisit le premier la peinture à l'huile en Espagne, fut maître Jacomart.

Cette intéressante figure d'artiste est désormais assez éclairée par les études de Tramoyères, de Tormo, de Sampere et du regretté Richard Carreras (1). Il était d'origine bourguignonne et son nom était peut-être originairement *Jacquemard*.

Une chose importante pour nous c'est que, lorsqu'en 1440, appelé par le roi Alphonse, qui assiégeait Naples, il quitta Valence pour se transporter au camp aragonais, il apporta dans le midi de l'Italie précisément le même art des maîtres brugeois que, peut-être, le roi René enseignait en même temps à Colantonio dans les murs de la ville assiégée. Les deux courants arrivaient simultanément dans les camps ennemis, pour se fondre ensuite en un seul dans la ville devenue aragonaise.

En 1444 Jacomart par ordre du Roi peignait l' « ancona » de

(1) Tramoyeres y Burguera, en *Almanaque de las provincias*, année 1906, p. 156; Tormo y Monzo, *Miscelanea de nuestros pintores del siglo XV*, en *Cultura espanola*, année 1906, p. 509; Sanpere y Miguel, *Los quatrocentistas catalanes*, II, p. 253; Carreras, *Cati*, p. 84.

Notre Dame de la Paix, qui fut gardée pendant quelque temps dans le « Castel Capuano ». En 1447 il travaillait encore à la Cour napolitaine; et peut-être y resta-t-il jusqu'en 1451, lorsque nous le retrouvons à Valence. Ici, le 24 janvier 1460, il commença la « pala » des *SS. Lorenzo e Pietro da Verona* pour la chapelle Spigol, dans l'église de Cati. Ce fut sa dernière œuvre. Il mourut à Valence le 16 juillet 1461.

Maître Jacomart exerça une influence limitée sur le même Colantonio; mais il en exerça une plus grande sur les peintres napolitains qui apprirent l'art dans l'atelier de celui-ci ou qui, en quelque façon que ce soit, se formèrent pendant le long règne de Ferrante I d'Aragon.

D'autres peintres espagnols affluèrent à Naples dès le temps d'Alphonse, lorsque des fonctionnaires, des banquiers et des marchands catalans demeuraient en grand nombre dans le Royaume. Les « cédules » de la Trésorerie royale nous gardent quelques renseignements seulement sur ceux qui servirent la Cour Royale. Parmi eux nous trouvons, à la date d'octobre 1455, un « Alfonso Spanyol », qui est presque sûrement la même personne que « Alfonso de Cordova », qui y paraît en mai de l'année suivante. Je crois qu'on peut, avec assez de tranquillité identifier ce peintre avec Alphonse de Baena, qui fut un des artistes qui apportèrent à Barcelone l'art de Cordoue (1).

En mai 1457 deux autres espagnols, « Loys del Salt » et Diego Serrano décoraient de fresques, par ordre du Roi, la chapelle de Saint-Jean dans la grotte de Pouzzoles (2).

Si donc, tout de suite après Colantonio, les œuvres des peintres napolitains révèlent une tendance plus nettement catalane, la chose s'explique parfaitement, soit par la présence de ces espagnols à Naples, en l'absence complète des Flamands, soit, peut-être, par une plus grande affinité spirituelle entre les artistes napolitains et les catalans.

(1) SANPERE y MIGUEL, *o.c.*, p. 66 suiv.
(2) G. FILANGIERI, *Documenti per la storia delle arti etc.*, VI, p. 412.

Pendant le règne de Ferrante il y a quelques exemples de jeunes napolitains allant étudier à Bruges, comme ce Jean, bien connu, fils de Juste de Basilio, vice-châtelain de la Tour de Saint-Vincent près du Château-Neuf, qui fut envoyé par le Roi, dans ce but, vers la ville flamande.

D'ailleurs, le récit si répandu de Vasari sur le voyage d'Antonello de Messine, et celui de Summonte sur le voyage, si longtemps désiré, de Colantonio, confirment encore le fait qu'aller en Flandre étudier la peinture était alors l'aspiration naturelle de tout jeune homme attiré vers cet art.

D'autres œuvres flamandes arrivaient cependant à Naples ranimer l'école, tel que ce *Volto Santo*, qui en 1524 était la possession de Sannazzaro, et qui fut peint par Pierre Christus.

D'un autre côté nous continuons à avoir des nouvelles de la présence d'Espagnols à Naples, même en des temps plus avancés. Tels furent ces Alvaro Ispano et Francesco Ispano, tous les deux peintres, qui paraissent en qualité de témoins dans un contrat pour la peinture d'un tableau de maître-autel à la date du 2 septembre 1488 (1). Le premier d'entre eux tenait atelier à Naples depuis 1485, date à laquelle nous le voyons engager comme apprenti un indigène, Filippello Vespolo de Vico (2).

Aux origines de la peinture flamande à Naples est étroitement liée l'éducation artistique d'une des plus grandes et plus pures figures de l'art de la peinture italienne : Antonello de Messine.

On connaît le récit de Vasari, selon lequel Antonello, s'étant rendu à Naples au Château-Neuf, et y ayant vu un tableau de Jean Van Eyck (qu'on peut bien identifier avec le fameux triptyque de l'*Annonciation*), resta si plein d'admiration pour la « vivacità di colori » et pour la « bellezza e unione di quel dipinto », qu'il partit pour Bruges, où il « prese domestichezza grandissima col detto Giovanni » (3).

(1) Filangieri, *o.c.*, VI, p. 522.
(2) Filangieri, *o.c.*, VI, p. 15.
(3) Vasari, *Le vite etc.*, Antonello de Messina.

Ce récit, auquel plusieurs historiens de la peinture flamande ou biographes d'Antonello, ont ajouté foi, a été déjà mis par les critiques en relation avec ce qui dit Pietro Summonte dans la lettre citée, toujours à propos de Colantonio; c'est-à-dire que « costui non arrivô, per colpa delli tempi, alla perfezione del disegno delle cose antique, si come ci arrivô lo suo discepolo Antonello di Messina » (1).

Sans reproduire toute la dispute qui a eu lieu à ce sujet, je me bornerai à rappeler que M. Nicolini, avec une critique rigoureuse, a démontré qu'il n'est pas possible qu'Antonello, mort à moins de cinquante ans, en 1479, et partant né après 1430, se soit rendu chez Jean Van Eyck, mort en 1440, c'est-à-dire quand il n'avait pas encore dix ans (2). Et j'ajouterai que ses premières peintures, comme le Saint Zosime de Syracuse, se ressentent de l'art catalan, qui se répandait alors en Sicile et non de celui du maître de Bruges; que les premiers renseignements qu'on a de lui, compris entre 1457 et 1465, nous le montrent toujours entre la Sicile et la Calabre (3) et qu'ils sont si fréquents que les intervalles entre eux sont trop courts pour un hypothétique séjour à Bruges afin d'y apprendre l'art, avant cette année 1465, qui est la date de sa première œuvre, claire et magnifique expression de l'art flamand; j'ai nommé le *Cristo benedicente* de la *National Gallery* de Londres.

Il y a donc beaucoup de doutes que le voyage d'Antonello ait pu avoir lieu. On ne peut non plus admettre l'hypothèse qu'Antonello aurait appris l'art de *Peter Christus* à Milan vers 1456. A ce temps-là il n'était pas encore sorti de son pays, et des œuvres postérieures à cette année, tel le Saint Zosime, qui est de 1457, ne se ressentent pas encore de l'influence flamande. Mais ici nous sommes éclairés par la laconique expression de Summonte, qui appelle Antonello « disciple de Colantonio ».

Évidemment, après ses premières armes siculo-calabraises, Anto-

(1) Nicolini, *o.c.*, p. 160.
(2) Nicolini, *o.c.*, p. 211.
(3) Venturi, *La pittura del Quattrocento*, IV, p. I suiv.

nello se rendit à Naples, où Colantonio possédait le secret de l'art nouveau, et devint son apprenti pour la technique. Ici il put aussi étudier les chefs-d'œuvre flamands. Son intelligence exceptionnelle put faire le reste.

D'autre part ses œuvres flamandes de style, en plus de la technique, sont peu nombreuses et représentent une période de transition. Parmi elles le *Christ* est une dérivation du type très commun du *Sauveur* dont il est très probable qu'il existait à Naples quelque original flamand; et le *Saint Jérôme*, maintenant à la National Gallery, pourrait être une dérivation élargie et modifiée du *Saint Jérôme* qui figurait sur l'un des volets du triptyque de l'*Annonciation*. Je suis donc porté à croire que l'éducation flamande d'Antonello s'est faite dans les murs de Naples, sous la conduite de Colantonio et à l'aide de son génie, bien plus puissant que celui de son maître. Quant au témoignage de Vasari, on avouera que celui-ci se révèle bien souvent comme mal renseigné et comme un divulgateur léger de bruits non contrôlés; que de plus, il tombe dans une erreur manifeste à propos du même Antonello, quand il atteste que, revenant de Bruges, celui-ci fut le premier à introduire la peinture à l'huile en Italie; alors que, même en négligeant la lettre de Summonte, on sait que, dès 1449, cette technique avait été employée à Ferrare par Roger Van der Weyden (1) et que, neuf ans auparavant, Jacomart, maître lui aussi en cette méthode, était arrivé dans le royaume de Naples.

A partir du XVI^e^ siècle Naples s'est tout à fait transformée et a en grande partie détruit les anciennes œuvres d'art. Les siècles où elle eut une école riche et originale de peinture, le XVII^e^ et XVIII^e^, n'eurent pas d'égards pour les œuvres plus anciennes, qui furent méprisées et ensuite abandonnées.

Celles qui nous restent de la période aragonaise sont donc très peu nombreuses, pour ce qui est de la peinture.

Des magnifiques originaux flamands, l'*Annonciation* et le *Saint Georges* de Jean Van Eyck, les tapisseries et les tableaux de Roger

(1) VENTURI, *o.c.*, IV, p. 4, note.

Van der Weyden, il ne reste plus rien. La *Vierge de la Paix* de Jacomart a également disparu, et il n'existe pas même un seul tableau qu'on puisse sûrement lui attribuer. Les peintures encore existantes sont presque toutes l'œuvre de Napolitains; cependant il n'est pas médiocrement intéressant d'y étudier avec quel esprit, avec quels caractères, avec quelles réalisations techniques s'y est reflété l'art flamand.

Le biographe unique, de Colantonio, quelque laconique qu'il soit, dégagé désormais des erreurs et des légendes, est donc le même Pietro Summonte. Les œuvres du maître, que l'humaniste connut, furent au nombre de six. Trois étaient originales : le polyptyque de « San Severino », qui n'existe plus, du moins en original; le polyptyque de *Saint Vincent Ferreri*, de « San Pietro Martire », qui subsiste en parfait état de conservation; et le *Saint Jérôme* du Musée National. La quatrième œuvre consistait dans le complément du *Christ* flamand de « Santa Maria la Nova » et les deux autres étaient les copies du *Saint Georges* de Van Eyck et du portrait de *Charles le Téméraire*. Deux seulement sont donc survivantes : le *Saint Vincent* et le *Saint Jérôme*.

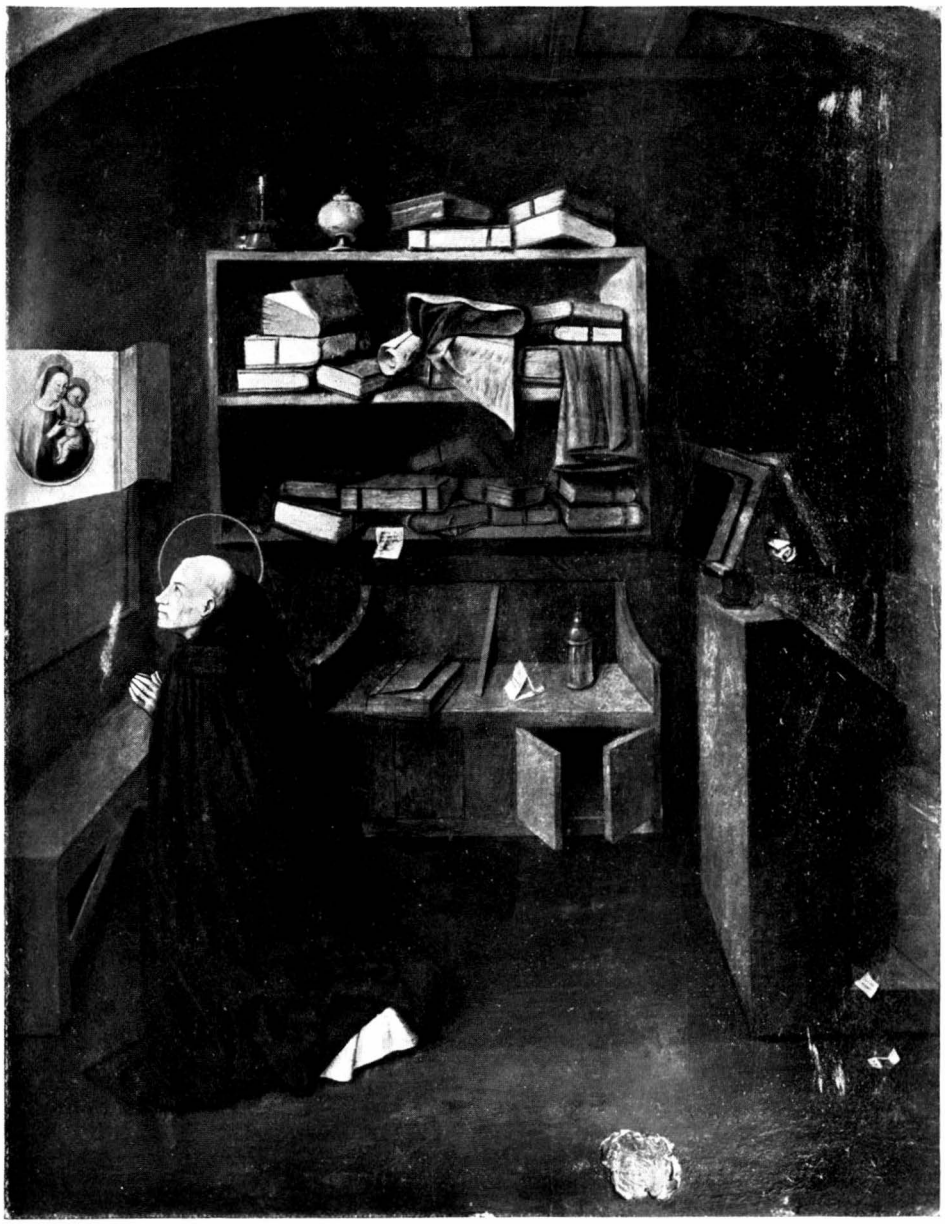
Cette dernière œuvre est chronologiquement la première, parce qu'en elle l'artiste, déjà maître de la technique et de la virtuosité flamandes, est au contraire encore pauvre de composition et de dessin. Les grosses figures bouffies du saint et du lion révèlent un artiste gauche et pas encore mûr.

Cette composition est en toute probabilité une réduction en tableau du volet du triptyque de Lomellino. Nous sommes fortifié dans cette conclusion par la description, que nous a transmise Facio, de ce tableau, qui resta particulièrement admiré pour le surprenant réalisme des livres reproduits dans la bibliothèque.

La recherche du détail et le soin infini mis à le reproduire, qui furent toujours chers aux Flamands, sont des choses dont Colantonio, imitateur-né, tira le plus grand profit. Et Summonte s'arrêta, en parlant de ce tableau, surtout aux « molti libri e sì vari di forma » (qui avaient déjà enthousiasmé Facio dans la peinture de Jean),

MAÎTRE COLANTONIO. — SAINT JÉRÔME.

Naples. Musée National.



Maître Colantonio. — Panneau du polyptyque de St. Vincent Ferrier.

Naples, Église S. Pietro Martine.

« con certe cartucce fixe nel muro con cera, delle quali alcuna parte sta separata dal loco come se stesse in aere ». Ce qui ôte tous les doutes sur l'identification de l'œuvre.

Que cette peinture ait été autrefois attribuée par Waagen à Hubert Van Eyck, par Michiels à Jean Van Eyck, par Cavalcaselle à un élève de Roger Van der Weyden, par Frizzoni à Simon Marmion et ainsi de suite, je le rappelle seulement pour mémoire, puisque la lettre de Pierre Summonte, donnant raison à M. M. Croce, Rolfs et de Rinaldis, l'a rendue à son véritable auteur.

Le *Saint Vincent* nous donne au contraire une idée exacte de la maturité de Colantonio. La forte figure du Saint représenté dans le tableau central, qui a toute la plasticité des bonnes œuvres flamandes et qui rappelle particulièrement l'interprétation qu'en donna Antonello; la culture qu'il montre dans la composition des panneaux latéraux très soignés et de la prédelle; la fraîcheur et l'harmonie des couleurs; la beauté de la patine, qui semble presque de l'émail, révèlent l'artiste qui s'est pleinement assimilé les enseignements de l'école. Nous sommes redevables donc à celle-ci plutôt qu'à toute autre peinture de pouvoir évaluer jusqu'à quel point la nouvelle manière avait obtenu à Naples une compréhension adéquate.

Des huit panneaux latéraux, les deux d'en haut, où est représentée l'*Annonciation*, furent refaits pendant le XVIII^{e} siècle; les autres sont intacts, et représentent quelques *miracles* du Saint, entre autres le *Navire dans la tempête*, qui frappa le plus la fantaisie de Summonte.

Dans la prédelle, entre un autre miracle et la *mort du Saint*, est représentée une dame qui prie dans un oratoire, en compagnie de deux garçons pendant qu'un gentilhomme, soulevant le rideau de l'entrée, est en train de l'admirer. Les trois premiers personnages, déjà opportunément identifiés avec la reine Isabelle de Chiaromonte, première femme de Ferrante I^{er}, et avec ses deux enfants Alphonse et Éléonore, prouvent que la peinture fut exécutée sur commission de la Reine et pour la chapelle qu'elle-même avait érigée à saint Vincent dans l'église de « San Pietro Martire », où l'on sait qu'elle

se rendait presque tous les jours pour prier. De telles données, si nous ne perdons pas de vue que saint Vincent fut canonisé en 1456 et qu'Isabelle mourut en 1465, nous fournissent les dates extrêmes qu'on peut assigner à la peinture et par conséquent à la période la plus florissante de l'art de Colantonio. En outre, la considération que le tableau, et peut-être toute la chapelle, furent exécutés en ex-voto à l'occasion de l'invasion du royaume par Jean d'Anjou et de la révolte des barons, nous laisse, avec toute probabilité, attribuer ce tableau à la période la plus aiguë et la plus ruineuse de la guerre, entre la bataille de Sarno et celle de Troia (1460-1462), lorsque la malheureuse reine, devant la porte de cette même église, recueillait l'obole de ses sujets pour les nécessités de la guerre.

Cette peinture, qui elle aussi a subi les attributions les plus différentes, avant que la lettre de Summonte l'eût rendue à Colantonio, lui avait déjà été attribuée par M. Venturi, avec une heureuse intuition, à cause de ses analogies avec les œuvres de la période flamande d'Antonello (1).

L'art de Colantonio, tel qu'il se révèle dans cette peinture, prouve donc surtout l'influence de Jean Van Eyck, mais on y remarque aussi qu'il a tiré parti des œuvres de Van der Weyden. D'ailleurs il n'y manque pas d'éléments qui s'approchent de la manière catalane, ni de touches ou d'interprétations locales ou personnelles.

A de telles peintures, après les conclusions apportées par M. Charles Aru dans la communication qu'il a faite au Congrès International d'Histoire de l'Art en septembre 1930 à Bruxelles sur Colantonio, il faudrait ajouter l'*Annonciation* d'Aix et le *Saint Jérémie* des Musées royaux de Bruxelles. Ces peintures représenteraient un degré intermédiaire entre le *Saint Jérôme* et le *Saint Vincent*, et atténuer aient la gêne que nous ressentons de devoir reconnaître comme sorties de la même main deux œuvres d'une valeur artistique si différente (2). L'artiste, formé à l'école flamande

(1) VENTURI, *o.c.*, IV, p. 140.
(2) L'étude de M. Aru paraîtra prochainement dans la Revue « Dedalo ».

a achevé sa culture au moyen de toutes les meilleures œuvres d'art venues à sa partie, tirant de chacune tout ce qui pouvait lui être utile et tout ce que son habileté reconnue d'imitateur lui permettait de mettre en valeur.

Quant aux imitateurs napolitains de Colantonio, Pietro Summonte n'en fait aucun cas; bien plus, il nous dit : « Ritornando dunque alli pittori nostri, dico che nullo pictor nobile avemo avuto qua, poi Colantonio. » (1).

Il y eut toutefois des artistes et même ils furent nombreux. S'il ne nous reste pas beaucoup de leurs œuvres, nous en avons cependant assez pour nous donner une idée de ce qu'ils réussirent à faire en marchant toujours sur les brisées des maîtres flamands et catalans.

En regardant les œuvres encore existantes, on remarque deux choses : que l'influence de Jean Van Eyck après Colantonio, fut assez négligeable, elle fut en grande partie remplacée par celle de Roger Van der Weyden; qu'un plus grand développement y favorisa l'art catalan, qui pendant la période plus ancienne aboutit à Jacomart, et plus tard, vers la fin du règne de Ferrante, à Pablo Vergos et à Barthélemy Bermejo.

Parmi les imitateurs napolitains de Colantonio on compte Angelillo Arcuccio, de l'activité duquel on possède quelques renseignements entre 1464 et 1487. Des différents tableaux de maître-autel peints par lui pour l'église de S. Maria la Nova en 1464, à Calabritto en 1471, pour l'église de San Domenico Maggiore dans la même année, pour l'évêque de Cassano en 1481, pour S. Agata dei Goti en 1483, celui de cette dernière est peut-être le seul qu'on puisse identifier, et il se révèle en relation avec le tableau de Colantonio, qui est à « San Pietro Martire ». (2).

Mais les identifications sont très difficiles. Il ne reste que peu d'espoir de tirer de nouvelles attributions d'œuvres des *Cédules de la Trésorerie*, déjà dépouillées par M. Minieri Riccio, par

(1) NICOLINI, *o.c.*, p. 163.
(2) VENTURI, *o.c.*, IV, p. 156.

M. Barone et par moi-même; et des actes notariés, déjà consultés par M. Miola pour le compte du Prince Gaétan Filangieri. De manière que pour le moment il ne nous reste qu'à donner des nouvelles de ceux-ci et de celles-là séparément, en nous contentant de suivre les vicissitudes de l'école.

Parmi les peintres qui servirent le plus le roi Alphonse il y a Antonello del Perrino, qui revient souvent dans les *Cédules de la Trésorerie* entre 1443 et 1458. Les Dell'Abbate constituèrent toute une famille de peintres; Antonello paraît en 1455, Agnello entre 1456 et 1473, Luigi entre 1487 et 1497, Matteo entre 1471 et 1497 (1).

Marchitello Gallo, dont on a des nouvelles depuis 1449, avec son collaborateur Renzo Cannavacciuolo, travailla dans la Chapelle Palatine du Château-Neuf, peignit un tableau de maître-autel pour Marcianise et un autre pour Ponticelli en 1465 (2).

Francesco Alopo paraît entre 1455 et 1458 : Gabriele Viticano en 1469; Giosué Cantelmo entre 1470 et 1480; Renzo et Stefano Caracciolo en 1472; Antonello de Capoue entre 1472 et 1492, Luigi della Bella et Giacomo Parmense de Somma en 1487; Colantonio del Perrino pendant la même année; Grandillo Viticano en 1492.

Pour ce qui est de Jean de Giusto, comme on a dit, on a des nouvelles de son voyage à Bruges en 1470 et puis nous le retrouvons en train de peindre une *Adoration des Mages* auprès de la Cour aragonaise en 1492.

Des œuvres qui ont survécu bien peu reflètent le pur art flamand. Roger Van der Weyden, peintre moins original que Jean Van Eyck, et partant plus accessible, fut donc plus communément imité par les disciples de Colantonio (3). La *Pietà* qui se trouve au Musée national de Naples, n'est qu'une froide dérivation de celle,

(1) FILANGIERI, *o.c.*, V, p. 1, 2, 357.
(2) FILANGIERI, *o.c.*, V, p. 273.
(3) FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande*, II, p. 85.

plus sentie, plus dramatique, merveilleuse dans la lumière dorée dont elle est baignée, de Roger, qui se trouve aux Musées royaux de Bruxelles.

De plus faibles réminiscences de l'art de Roger et une plus forte personnalité se trouvent dans la *Déposition de Croix* qui existe dans l'église de Piedigrotta; où le noble et cultivé napolitain qui la peignit, au milieu des éléments de l'art italien le plus senti, dessina le Christ mort d'après les schémas de l'illustre flamand.

Un autre tableau de sûre dérivation flamande est le *Saint Michel avec SS. Jérôme et Jacques de la Marche,* qui se trouve maintenant au Musée national de Naples, dans la scène sereine et lumineuse duquel se reflètent les exquises compositions de Memling.

Plus nombreux, je le répète, sont les tableaux qui s'inspirent des Catalans. Bien qu'absolument dévoués à l'art de Jean Van Eyck, Jacomart et ses disciples gardèrent quelques caractères locaux. C'est-à-dire que, ayant adopté la technique et les éléments extérieurs de l'art flamand, ils conservèrent l'esprit espagnol, tourmenté, contrairement à ce qui arrive chez les Flamands, par la recherche du dramatique. La réalisation de la beauté dans la sérénité calme et correcte, qui inspira les Van Eyck, céda à celle du *pathos* aux spasmes douloureux et aux ravissements mystiques.

Parmi les tableaux napolitains de la manière catalane, un des meilleurs, mais encore assez flamand, est celui qui représente *Saint François d'Assise donnant la règle à ses disciples,* autrefois dans l'église de « San Lorenzo Maggiore » et maintenant au Musée national de Naples.

Les analogies existantes entre cette peinture et celles qui ont survécu du maître de Valence, et surtout le polyptyque de Cati, où l'expression du Christ rappelle celle du Saint François de Naples, ne sont cependant pas telles qu'on puisse attribuer ce dernier au même Jacomart. Une telle attribution, déjà faite par Michel a été ensuite corrigée par Venturi, qui a attribué le tableau en question à un Napolitain (1).

(1) MICHEL, *Histoire de l'art,* III, p. 761, suiv.; VENTURI, *o.c.,* IV, p. 126.

Aucune trace n'existe des œuvres que dut laisser à Naples, Alphonse de Cordoue.

D'autres peintures du Musée national de Naples, telles que les volets du triptyque représentant l'*Adoration des Mages*, rappellent, dans les figures allongées et aux linéaments prononcés, dans les expressions mélancoliques et farouches, les figures de Pablo Vergos. De cet artiste nous n'avons que des renseignements tardifs, entre 1492 et 1495, année de sa mort ; ce qui nous mène à attribuer ces tableaux aux dernières années du règne de Ferrante.

Un autre groupe de tableaux du même Musée rappelle les peintures de Barthélemy Bermejo. M. Venturi l'a déjà remarqué pour le tableau de *Saint Michel* (1). Je crois qu'on peut attribuer à la même main, ou du moins à la même école, une *Crèche*, une *Adoration des Mages*, et un fragment de *Pietà ;* dans ce dernier la Madeleine, dans l'étrange originalité de son long visage, rappelle la *Sainte Engracia* du même maître, qui se trouve maintenant dans la Collection Gardiner de Boston.

D'autres tableaux de la fin du XV^e^ siècle, dans les églises napolitaines, accusent plus ou moins de réminescences flamandes ou catalanes-flamandes, filtrées à travers le caractère local. Une *Adoration des Mages*, dans l'Oratoire de la Congrégation du Crucifix, où l'un des rois est le portrait du premier Ferrante, est une œuvre de cette manière. Et je ne manquerai pas de citer le tableau bien connu de l'*Adoration*, qui se trouvait dans la Chapelle Palatine du Château-Neuf et qui est maintenant au Palais Royal. Ce tableau fut d'abord attribué à Jean Van Eyck, peut-être parce qu'on le confondait avec la fameux triptyque des Lomellino ; il fut ensuite l'objet des jugements les plus disparates et finit par être reculé par M. Frizzoni jusqu'à 1520. Les trois rois sont des portraits de princes, et je crois qu'ils représentent réellement Ferrante I^er^, Alphonse, duc de Calabre, et Ferrante, prince de Capoue aux environs de 1490, ou bien Alphonse II, Frédéric, prince d'Altamura, et Ferrante,

(1) VENTURI, *o.c.*, IV, p. 145.

prince de Capoue en 1494 ou 1495, c'est-à-dire pendant le règne d'Alphonse II.

Des réminiscences flamandes se retrouvent dans ce tableau et suggèrent le nom de ce Jean di Giusto qui alla étudier à Bruges. Mais quelques caractères lombards, qui existent surtout dans la figure de la Vierge, nous font songer à quelque Lombard acclimaté dans le milieu napolitain. On peut citer deux noms; Costanzo Lombardo, qui travaillait pour le duc de Calabre en 1492, et Guido de Cèrilo de Milan, qui paraît dans les registres de la fabrique du Château-Neuf comme peintre de Cour du roi Frédéric en 1499.

Ainsi, vers la fin du siècle, l'école flamande-napolitaine tarissait petit à petit. Lorsqu'Alphonse, duc de Calabre, dans son vaste programme d'embellissement édilitaire de la capitale appela autour de lui des architectes, des peintres et des sculpteurs de tous les coins d'Italie, Naples devint une palestre où, comme au temps d'Alphonse I^er^ pour la sculpture, toutes les formes d'art fructifiaient l'une à côté de l'autre, sans être gênées par aucun courant artistique local. Ainsi dans le champ de la peinture, des Toscans tels que Pietro et Ippolito del Donzello, des Vénitiens tels que Calvano de Padoue et Cristoforo Scacco, des Lombards, tels que Costanzo de Moisis et Guido de Cèrilo, des Siciliens tels que Richard Quartararo et Cola le Sicilien, laissèrent des œuvres de tout caractère et de toute manière, parmi lesquelles un art local seul faisait défaut.

RICCARDO FILANGIERI DI CANDIDA.
Professeur à l'Université de Naples.

LES NOCES EUCHARISTIQUES DE L'AGNEAU

Le 6 mai prochain, 500 ans se seront écoulés depuis le placement du polyptyque de l'Agneau dans la cathédrale de Gand.

La *Revue* se devait de souligner cette date.

Après cinq siècles, les commentaires ne sont d'ailleurs pas épuisés. Plusieurs questions restent controversées et, dès lors, rasséréner l'atmosphère, c'est donner plus d'éclat à la lumière où certains détails prendront un nouveau relief.

Nous n'aborderons pas cependant le domaine de l'histoire, ni celui de la technique. C'est l'interprétation du sujet que nous voudrions pousser à un stade plus proche de l'exactitude définitive.

Déjà quelques points paraissent acquis. On s'accorde notamment à reconnaître que l'ensemble ne représente nullement un Jugement dernier et que la solennité qui se déroule autour de l'Agneau se passe, après le Jugement, sur la terre que nous habitons, mais transformée et voisine de la Jérusalem nouvelle, vision de paix et de bonheur.

Le nom qui convient le mieux à l'admirable cérémonie est bien celui de *Noces mystiques* si familier à nos auteurs ascétiques. Or, ce terme dit plus que la simple adoration et plus que la vision faciale de Dieu : il exprime l'union par l'amour, ou la consommation de l'amour entre l'Agneau qui est le Christ rédempteur et les bénéficiaires de la rédemption devenus les témoins de sa glorification (1).

(1) Cf. *La Revue d'Art*, Bruxelles, Van Oest, Octobre 1926, p. 87.

Mais là ne s'arrête pas le sens de l'œuvre. Elle contient tant de science théologique, un tel fonds mystique et de si admirables élans de ferveur que ses beautés ne se révèlent qu'à la suite d'études minutieuses et approfondies.

C'est ainsi que se découvre l'acte d'amour dans lequel l'Agneau rédempteur s'unit au Père et à l'Esprit-Saint tandis que s'unissent à lui la Vierge, les anges et toute la foule des « bien-aimés du Père ».

Cet acte est un sacrifice.

La Réalité du Sacrifice de l'Agneau

Le symbolisme de l'Agneau s'immolant en victime pour l'expiation du péché ne saurait laisser de doute. La Bible l'a fixé et l'Évangile a rendu impossible toute divergence d'interprétation en consignant les paroles de Jean-Baptiste : « Voici l'Agneau de Dieu, voici Celui qui efface les péchés du monde ». L'Apocalypse, à son tour, fait quelque trente fois mention du même sacrifice.

Les monuments anciens reflètent surabondamment la tradition de l'Église. Citons comme l'un des plus typiques, cette colonne extérieure du ciborium de Saint-Marc à Venise, datant du VI^e^ siècle, où le Christ est remplacé sur la croix par l'Agneau auréolé d'un nimbe (1).

Le polyptyque renforce encore l'idée du sacrifice.

L'Agneau en effet est placé sur l'autel, par destination, table du sacrifice.

L'Agneau est blessé. Son sang s'écoule de la plaie du cœur en un large jet retombant dans le calice qui est le coupe du sacrifice.

Comme si ces détails étaient encore insuffisants, des anges, groupés en couronne autour de l'autel, tiennent la croix, la lance, le roseau et la colonne de la flagellation, bref, les instruments de cette sanglante Passion qui opéra le rédemption du monde au Calvaire.

On remarquera qu'ici, comme au Golgotha, le Christ est à la fois le prêtre et la victime, Celui qui s'offre et Celui qui est offert.

(1) Reproduction dans le *Dict. d'Arch. et de Liturg. Art.* Agneau.

Le sacrifice de la croix a été offert par le Christ pour la rédemption de l'humanité. Son sang est la rançon des âmes. Sa mort, en obtenant la grâce, leur a mérité la vie surnaturelle.

Pourquoi, dès lors, ce nouveau sacrifice, après le Jugement et au début de l'éternité bienheureuse, quand tout semble fixé sans appel?

Ne pouvant être offert pour le pardon, désormais acquis, le sacrifice ne peut l'être davantage pour obtenir la grâce, puisque les élus sont déjà dans la gloire. Il n'y a donc plus lieu à expiation et la prière, qui appelle le secours, est désormais sans objet.

Il reste cependant deux autres fins encore au sacrifice: l'adoration, qui, pour emprunter l'expression de Bossuet, étant une reconnaissance en Dieu de sa plus haute souveraineté et en nous de la plus profonde dépendance », (1) se perpétue pendant l'éternité, mais qui, supposée ici, laisse la place prépondérante à la signification par excellence du sacrifice : l'action de grâce, d'où lui vient son nom d'Eucharistie.

Mais comment déterminer le motif spécial de la gratitude témoignée par l'Agneau à ce moment? Pour peu qu'on soit familiarisé avec l'Évangile, celui de saint Jean en particulier, on évoquera aisément d'admirables passages de la prière sacerdotale de Jésus, à la fin de la Cène, quelques instants avant le départ pour Gethsémani où, victime volontaire, il va se livrer à ses bourreaux. En voici le texte tel que l'établit le P. Durand (Jo. XVII, 1-3, 24) :

1. « Père, l'heure est venue, glorifie ton Fils, afin que ton Fils « Te glorifie.
2. « Puisque Tu lui as donné pouvoir sur toute chair, afin qu'à « tous ceux que Tu lui as donnés, Il donne la vie éternelle.
3. « Or la vie éternelle, c'est qu'ils Te connaissent, Toi, le seul « vrai Dieu, et celui que Tu as envoyé, Jésus Christ...

(1) *Sermon sur le Culte de Dieu.*

VAN EYCK. — LE SACRIFICE DE L'AGNEAU. — GROUPE DES APÔTRES.

Cathédrale de Gand.

20. « Père, ce que Tu m'as donné, je veux que là où je suis, eux « aussi soient avec moi, afin qu'ils voient ma gloire, que Tu « m'as donnée, parce que Tu m'as aimé avant la fondation « du monde ».

La prière suprême du Christ est maintenant exaucée, le but de son sacrifice est atteint : le Père a donné la vie éternelle aux élus. Ceux-ci connaissent désormais le seul vrai Dieu et celui qu'Il a envoyé : Jésus-Christ. Là où est le Christ, là aussi sont ceux que le Père lui a donnés et ils voient sa gloire.

Au moment précis où les élus entrent en possession de la vie éternelle, l'Agneau rédempteur s'offre à son Père pour Le remercier du succès de la rédemption et, dans cet acte sublime de reconnaissance et d'amour, sa gloire rayonne d'un éclat incomparable.

L'Union dans le Sacrifice de l'Agneau

Ces Noces eucharistiques marquent le lien définitif qui, grâce au sacrifice, existe entre le Christ et tous les personnages figurant sur les panneaux.

Sans conteste, le sacrifice de reconnaissance est offert au Père. L'analogie avec le sacrifice de la croix et celui de la messe en fournit le preuve évidente.

Au Calvaire, c'est à son Père que le divin Crucifié demande le pardon de ses bourreaux et c'est à Lui qu'il adresse son dernier cri d'amour : « Mon Père, je remets mon âme entre vos mains ».

De la messe, ne prenons que l'essentiel : le Canon. Il est tout entier une prière au Père, au cours de laquelle s'opère le sacrifice non sanglant. Si le terme *Pater* y alterne avec celui de *Deus*, nul ne se représentera jamais ce *Deus* comme la seconde Personne de la Sainte-Trinité.

Le rôle de l'Esprit-Saint dans toutes les œuvres de grâce et d'amour est trop connu pour que nous devions établir sa participation au sacrifice de l'Agneau.

A la sainte Vierge Marie, les effets du sacrifice s'appliquent nettement. Elle aurait dû, comme toute chair, contracter le péché originel, mais en prévision des grâces acquises par le sacrifice de Jésus, elle en a été préservée et par suite, sa conception fut immaculée. C'était le prélude de la rédemption puisque le Verbe préparait ainsi son avènement dans la chair et, partant, son immolation.

Quant à Jean-Baptiste qui occupe une place de choix, il fut, en vertu des mêmes grâces, justifié ou sanctifié avant sa naissance et appelé ainsi au rôle de précurseur de l'Agneau.

Mais combien sublime la participation des élus : Dans la Cité de Dieu (l. V, ch. VI) et dans son sermon CCXXIX, saint Augustin s'exprime comme suit : « Jésus communique son esprit d'hostie, « de victime à toute son Église, son corps mystique. Dans le sacrifice « de la messe, Jésus offre son corps et son sang, il offre aussi, en « même temps, son corps mystique, c'est-à-dire toute l'Église qu'on « ne saurait séparer de Lui. L'Église est donc avec le Christ et en « union avec Lui, la victime du sacrifice eucharistique pour adorer « Dieu et réparer le péché. Elle en a conscience, puisque dans « la cérémonie de l'Eucharistie, elle s'offre elle-même avec Jésus. « Elle est donc en un sens aussi, prêtre et victime comme son divin « Époux. » Cette admirable participation sera plus intime encore dans ce sacrifice de reconnaissance pour le salut de l'Église triomphante.

Les anges, il est vrai, n'ont pas bénéficié directement des grâces rédemptrices et les mérites du Christ ne leur sont pas directement appliqués. Cependant nous les voyons participer aux Noces eucharistiques. Sur les cercles d'or, qui maintiennent les souples chevelures des chanteurs, et des musiciens, apparaissent nettement de petites croix. D'autres anges tiennent les trophées de la Passion, encensent l'Agneau sur l'autel ou, simplement, L'adorent. Ainsi est exprimée l'opinion presque universelle des Docteurs d'après laquelle l'hommage commandé par Dieu, et refusé par les anges rebelles, consistait dans l'adoration du Verbe Incarné annihilé sous la forme de l'esclave et victime du péché.

Le Sacrifice constitue l'unité du polyptyque

Quelques critiques ont nié l'unité du polyptyque tel qu'il nous est parvenu et dissocié nettement la zone supérieure de la partie inférieure. Il est bien vrai que le haut se compose de niches différentes avec pavements et que les figurants y sont de taille colossale par rapport à ceux du bas. Mais cette division en niches multiples, pas plus d'ailleurs que la différence dans la taille ne surprend aucun de ceux qui sont familiarisés avec l'art du XIVe et du XVe siècles. Il serait oiseux de mentionner les œuvres de nos maîtres où pareilles dispositions se rencontrent. Ces critiques n'ont certes pas pris garde qu'en rejetant ainsi le Père et la Vierge ils créaient un véritable schisme et qu'ils commettaient cette inutile cruauté de chasser une seconde fois nos premiers parents du Paradis.

Quant à l'opinion d'après laquelle la partie supérieure serait « d'inspiration réaliste » et « constituée de prose naturaliste » voire de « composition statique » tandis que le bas serait « d'inspiration idéaliste », « écrite en vers lyriques » et de « composition dynamique », elle ne saurait prévaloir — même si elle était moins vague — contre le lien étroit que les Noces eucharistiques établissent entre tous les magnifiques panneaux.

Des preuves matérielles de l'unité de l'ensemble se retrouvent d'ailleurs jusque dans les niches incriminées, tel le pélican figuré sur le drap d'honneur tendu derrière le Père, tel encore l'agneau reproduit plusieurs fois sur le pavement des niches abritant les anges et jusque dans le gorgeron du beau lutrin des chanteurs.

Enfin, preuve indéniable encore de l'admirable unité : au-dessus des deux figures d'Adam et d'Eve on aperçoit le sacrifice d'Abel à la suite duquel la mort, représentée elle aussi, est entrée dans le monde et c'est un vif contraste avec le sacrifice de l'Agneau, cause de notre vie.

Le Sacrifice désigne sûrement le Père

C'est l'aspect de jeunesse du Père, si différent de l'Ancien des Jours de Daniel, qui donna lieu à l'interprétation nouvelle reconnaissant en Lui le Fils. Pareille figuration n'est pourtant pas sans exemple dans la peinture et elle foisonne dans les œuvres des miniaturistes qui s'inspiraient aux mêmes sources que les peintres.

Mais le fait que l'Agneau s'offre en victime à cette Personne divine prouve qu'il s'agit bien du Père et dirime la controverse.

Rencontrons cependant brièvement quelques objections.

La place du pélican, symbole du Christ victime d'amour, tout comme celle des raisins, symboles du vin eucharistique, même avec le nom de Jésus, se trouve parfaitement justifiée derrière le Père qui reçoit l'hommage du sacrifice de Jésus. Le symbolisme ne récuse d'ailleurs pas les accommodements: derrière Jean-Baptiste, n'apercevons-nous pas la licorne qui, en toute rigueur ne conviendrait que sur le brocart de la Vierge?

L'inscription REX REGUM etc. brodée sur la robe du personnage en question ne s'applique pas exclusivement au Fils, puisque saint Paul (Tim. V, 13) engage Timothée à « observer ses préceptes... « jusqu'à l'avènement de Notre Seigneur Jésus Christ *que* montrera « en son temps le bienheureux et seul Tout-Puissant, le Roi des « Rois et le Seigneur des Seigneurs », en qui nous reconnaissons certainement le Père.

Combien faibles certains autres arguments : « Friedlaender, écrit- « on (1), dit ... que c'est le Christ... Plus que tout, le geste indicateur « de saint Jean-Baptiste identifie la majestueuse et divine figure « qui trône au centre du polyptyque : c'est le Christ souverain « du monde ». Pour qui connaît l'énergie avec laquelle les maîtres anciens expriment un geste (songez au S. Jean de Grunewald à Colmar, à celui du triptyque Bracque au Louvre, ou à celui de la Madone aux quatre Saints de l'Institut Staedel) cette preuve

(1) MARGUERITE DEVIGNE, *Van Eyck*, Bruxelles, Kryn, p. 33.

se réduit à peu de chose. Car ici le geste de Jean est aussi bien, voire mieux, annonciateur qu'indicateur.

Et puis tout cet ensemble d'allégations ne suffit pas à infirmer ce qui n'est pas simplement « l'opinion de Weale, de Dvorak et du chanoine Van den Gheyn », mais la tradition constante de cinq siècles, qui n'a été heurtée, sans grand dommage, qu'en 1903. Il faudrait, pour la rompre, l'attaquer avec des arguments d'une solidité à toute épreuve, emportant conviction. Nous sommes loin de compte. (1)

Le Conseiller théologique des Van Eyck

Les Van Eyck n'ont évidemment pas créé l'admirable synthèse théologique dont leur chef-d'œuvre donne le spectacle. Il suffit à leur gloire de l'avoir interprétée aussi brillamment.

Pareil exposé de la Rédemption, avec toutes les efficacités surnaturelles du sacrifice de l'Agneau dans le temps et dans l'éternité, ne peut émaner que d'un théologien, disons mieux, d'un maître en théologie.

C'était assez la coutume des peintres de recourir à la science des docteurs dès qu'ils abordaient le dogme ou la Bible. Un exemple de cette prudence nous est signalé par Van Even. Quand il s'agit de décorer les bas-reliefs des façades de l'hôtel-de-ville de Louvain, « deux membres du clergé, maîtres vander Phalisen, curé de Saint-« Pierre et Jacques Schelwaert, docteur en théologie au couvent « des dominicains, furent chargés de choisir les sujets à représenter « sur les socles des niches. En récompense de ce labeur, on leur offrit un cadeau de vin » (2)

Vraisemblablement les Van Eyck trouvèrent-ils pareil guide dans un religieux de l'ordre des dominicains, en si haute réputation

(1) 1903 est la date assignée par les défenseurs de la théorie « Dieu-le-Fils ». Ils semblent ignorer qu'une « Notice sur la Cathédrale de S. Bavon » publiée « par un membre du clergé de cette église » en 1853 est favorable à leur opinion.

(2) *Louvain dans le Passé et le Présent*, p. 262.

de science théologique. Son nom n'est pas parvenu jusqu'à nous, mais peut-être possédons-nous son portrait.

Le groupe des apôtres agenouillé près de l'Agneau compte quatorze personnages. Mathias remplaçant Judas ne fait que rétablir le nombre des « douze ». Saint Paul, apôtre des Gentils, est le treizième et parfois on lui associe, pour ramener le collège apostolique au nombre pair, son compagnon temporaire, Barnabé.

Dans le polyptyque il est impossible d'identifier les apôtres. Mais un personnage attire particulièrement l'attention. Il est tourné de trois quarts vers le spectateur et assez en dehors du groupe, pour que sa silhouette se dessine avec une extraordinaire netteté. De plus, il a des traits mieux accentués et plus personnels que ses voisins; il porte la tonsure dominicaine en couronne et la coupe de ses vêtements rappelle le costume du même ordre. Enfin, il garde encore, bien qu'ils soient en régression, les tissus adipeux dus aux farineux qui formèrent l'essentiel de son régime. Les Van Eyck en reproduisant avec tant de complaisance les traits de ce bon religieux pourraient bien nous avoir laissé le portrait de leur conseiller théologique devenu leur ami. Dans leur reconnaissante admiration, ils l'auraient placé le plus près possible de cet Agneau qu'il leur avait révélé et qu'ils aimèrent. (1)

Conclusion

Quoiqu'il en soit de cette conjecture, le polyptyque de l'Agneau est autant un monument de science qu'une œuvre d'art.

Au XV^e^ siècle, la théologie faisait partie de notre civilisation. Elle donnait à nos ancêtres une norme de pensée et d'action. En

(1) Cet article était « composé », quand les « *Textes relatifs à Robert Campin* » publiés par M. Paul Rolland (dans le dernier numéro de la Revue), nous apportèrent une nouvelle preuve de la collaboration du clergé aux travaux des artistes. En voici la teneur d'après un extrait de compte relatif à un « patron » de toile peinte: « *Donné à un des Frères mineurs de la ditte ville* « (de Tournai) *pour avoir baillé par escript la vie et mémoire de la passion duduit Monseigneur* « *S. Pierre sur laquelle le dit Maistre Robert Campin fit son patron...* » (Archives de Tournai Comptes d'exéc. testam. 1439).

illustrant fidèlement ses dogmes sous l'inspiration des savants, les artistes étaient les interprètes des aspirations et de l'amour de leur peuple, autant que de ses usages et de ses goûts matériels. Cette parfaite intelligence de leur société n'était pas le moindre mérite des grands artistes et le polyptyque restera le témoin infiniment séduisant de cet accord intime.

Dans le demi-jour de la chapelle funéraire des Vydt-Borluut l'œuvre de foi, de science et de génie garde un peu jalousement ses admirables valeurs. Elle les communique — aujourd'hui surtout qu'on la comprend moins — avec parcimonie et uniquement à ceux qui contemplent et méditent, sans toutefois que son charme se dérobe complètement à la foule.

Plus cependant le chef-d'œuvre des Van Eyck prend de recul, plus aussi il s'enveloppe de la poésie du passé. Quand il atteindra le millénaire, puissent les historiens témoigner que notre siècle et ceux qui le suivront n'auront pas eu pour lui moins d'admiration que les contemporains de sa création et qu'ils n'auront pas moins aimé non plus les bons maîtres et le symbolisme puissant des Noces eucharistiques de l'Agneau.

FERD. PEETERS S. J.

GRAVURES CONCERNANT MARGUERITE D'AUTRICHE

(POST-SCRIPTUM)

Au moment où me fut soumis l'article de M^lle de Boom au sujet des gravures exécutées par Nicolas Hogenberg, d'après des peintures de Bernard van Orley, je n'avais pas pu prendre connaissance de l'intéressante notice que M. A. E. Popham, du British Museum, avait fait paraître, au sujet des mêmes gravures, dans *The Print Collector's Quarterly* (*Etchings of Margaret of Austria, by Hogenberg and van Orley*, vol. 16, n° 3, juillet 1929, pp. 279 et suivantes). Cette notice me donne l'occasion de faire quelques mises au point, complétant et rectifiant mon article paru dans le fascicule I (1932) de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*.

Tout d'abord, il semble bien que l'origine allemande de Hogenberg soit établie. En effet, M. Max-J. Friedlaender, dans son étude parue dans le *Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen*, de 1921 (vol. XLII, p. 164), cite une édition du *Cortège de Bologne* de 1530, signée à la feuille EE « Nicolaus Hogenberg Monachensis F. », c'est-à-dire natif de Munich. C'est l'édition reproduite par Maxwell (1). L'inscription ne se trouve pas sur l'exemplaire du Musée Plantin à Anvers.

M. Popham attribue également les planches décrites par M^lle de

(1) *The procession of Pope Klemens VII... on the 24th February* 1530..., with an historical introduction, by SIR STIRLING MAXWELL... Edinburgh, 1875.

Boom à Nicolas Hogenberg. Mais il ne connut que deux estampes de la série : la *Mort de Marguerite d'Autriche* et *Marguerite d'Autriche sur son lit de mort*. Il ignorait donc les deux planches *Marguerite d'Autriche en prières* (avec le sonnet latin de Janus Secundus) et le *Mausolée de Marguerite d'Autriche*, qui ne font pas partie des collections du British Museum. Par contre, il nous révèle l'existence d'une petite gravure de 236 × 244 millimètres qui porte, dans un simple encadrement flanqué des armoiries de la régente, le même sonnet de Jean Second, daté de 1531. Elle est également, sans doute, de la main de Hogenberg.

Dans la planche représentant la *Mort de Marguerite d'Autriche*, M. Popham a cru voir une certaine ressemblance avec le tableau de Lambert Lombard, *L'Adoration des Bergers* au Musée de Gand. « L'effet de clair obscur est presque le même, dit-il, et la figure de l'homme barbu s'avançant à droite et tenant la main sur la poitrine rappelle la figure du berger menant un chien à gauche du tableau. Toutefois la peinture de Lombard a été datée exactement après le voyage de l'artiste en Italie en 1537-39, de sorte que la gravure l'a précédée de quelques années. Mais ainsi que l'a démontré Goldschmidt (Berlin, *Jahrbuch*, XL, 1919, pp. 227 et suivantes) le tableau de Lombard a dû être copié d'après un original italien de l'école de Raphaël, connu seulement par une gravure italienne contemporaine. Hogenberg également doit avoir connu ce tableau ou la gravure italienne. »

Quant à la gravure représentant Marguerite d'Autriche en prières avec sa patronne sainte Marguerite sous une arcade renaissance, il s'agit tout d'abord de remarquer que (les photographes anglais ayant parfois l'habitude de fournir les clichés en contre-épreuve) elle fut retournée dans mon article. En outre, une erreur s'est glissée dans la mention des dimensions : la planche mesure en effet 335 × 266 millimètres, et s'accorde donc à très peu près aux autres gravures de la série.

Mais M. Popham croit pouvoir confirmer l'attribution à van Orley faite par Passavant (*Le Peintre-Graveur*, vol. I, p. 222). Il

suppose en outre que l'épitaphe, gravée séparément par Hogenberg, n'aurait été destinée qu'à être ajoutée à la gravure attribuée par lui à van Orley. Les gravures ayant toutes les mêmes dimensions, ce qui semble indiquer qu'elles étaient destinées à être réunies en série, l'hypothèse de M. Popham ne me paraît pas acceptable : l'épitaphe sur feuille séparée a pu, je pense, figurer soit sur le titre soit à la fin du petit album.

Pour appuyer son attribution à van Orley, M. Popham émet l'hypothèse que van Orley, comme Lucas de Leyde et Dirick Vellert, aurait appris la technique de l'eau-forte (ou de la pointe-sèche) de Dürer, lors du voyage de celui-ci dans les Pays-Bas en 1520-21, qu'il n'aurait fait que ce seul essai et, après avoir jugé la méthode trop hétérogène, l'aurait abandonnée.

Cette hypothèse également ne me paraît pas soutenable. Et après tout ce que nous savons actuellement de cette série de gravures et surtout après la comparaison des moyens techniques, je crois devoir maintenir mon attribution à Nicolas Hogenberg : toutes ces gravures, reproduisant des peintures ou des dessins de Bernard van Orley, ne forment qu'une seule et même série, exécutée par le même artiste.

A. J. J. Delen.

CHRONIQUE

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du dimanche 6 décembre 1931

La séance s'ouvre à 14.30 heures à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, sous la présidence de M. le Dr. Van Doorslaer, président.

Présents : MM. Soil de Moriamé, président honoraire; De Ridder, vice-président; Rolland, secrétaire; Bautier, Delen, Hulin de Loo, Michel, Pâris, Saintenoy, Sibenaler, Tahon, vicomte Ch. Terlinden, Van den Borren, Van Puyvelde, Visart de Bocarmé.

Excusés : MM. Hasse, trésorier, le chevalier Lagasse de Locht et l'abbé Philippen.

Le P. V. de la séance du 4 octobre est lu et approuvé.

On procède à la présentation des candidatures pour deux sièges de membre titulaire et deux sièges de membre correspondant régnicole. Quatre noms sont retenus dans le premier cas et six dans le second.

En présence de la situation créée par l'existence de la Revue, le secrétaire exprime le désir, qu'il partage avec le trésorier, de voir l'Académie se constituer en Association sans but lucratif. La compagnie se rallie à ce désir et donne mission à MM. Saintenoy, vicomte Ch. Terlinden et Ganshof de préparer la révision des Statuts qui doit précéder pareille constitution. Les propositions relatives à la dite révision seront mises à l'ordre du jour de la prochaine séance.

La séance est levée à 15 heures.

Séance générale du 6 décembre 1931

La séance s'ouvre à 15 heures dans les conditions reprises ci-dessus.

Présents, outre les membres titulaires : Mme Crick-Kuntziger, MM. de Beer, comte J. de Borchgrave d'Altena, Hoc, Joly, Lacoste, Laes, P. F. Peeters S. J., Peuteman, Poupeye, Velge, baron Verhaegen, membres correspondants régnicoles.

Excusés, en outre également : MM. Jules Destrée, membre d'honneur; Lavalleye, secrétaire-adjoint; Breuer, Caroly, Closson, Halkin, Hocquet, van de Walle, membres correspondants régnicoles.

Le président ouvre la séance en déplorant le décès, survenu le 2 novembre, de M. G. Desmarez, professeur à l'Université libre et archiviste de la ville de Bruxelles, membre de notre Académie au titre de correspondant depuis 1912 et à celui de titulaire depuis 1928. Il met en relief l'importance de ses travaux et de son enseignement, la cordialité et la serviabilité de son caractère. Il propose qu'un membre rédige une notice biographique pour la Revue. Le vicomte Ch. Terlinden veut bien se charger de ce soin.

A côté de ses regrets, le président exprime la joie et la fierté de l'Académie de voir un de ses plus anciens membres, Dom Ursmer Berlière O. S. B., honoré de l'attribution du Prix quinquennal d'Histoire nationale.

Le P. V. de la séance du 4 octobre est lu et approuvé.

Mention est faite de la correspondance qui consiste en lettres de remercîments adressées par MM. J. de Beer, A. Laes et A. Huart, élus membres correspondants régnicoles.

La parole est donnée à M. L. Van Puyvelde, qui communique à l'assemblée le résultat des études qu'il a faites à Rome, sur le style des fresques exécutées par des peintres flamands. Il attire successivement l'attention sur Michel Coxie, un de nos rares compatriotes qui résidèrent à Rome dans la première moitié du XVIe siècle et dont le style est calme et régulier; sur Jan Soens, qui réalisa un des plus beaux paysages de l'époque; sur Mathieu et Paul Bril, dont l'un travailla surtout en collaboration et l'autre acquit une grande célébrité, même auprès des Italiens; sur Arigo Fiamingo (Hendrik van den Broeck) qui présenterait peut-être l'anomalie d'avoir changé complètement sa manière de peindre à l'extrême fin de sa longue carrière; sur Luigi Gentile (Louis Cousin) qui, au XVIIe siècle, séjourna longtemps en Italie.

M. Paul Rolland fait une courte communication dans laquelle il met en

relief quelques textes méconnus relatifs à Robert Campin, textes qui rapprochent cet artiste du « Maître de Flémalle » (voir Revue 1932, n° 1, pp. 49-57).

A la suite de cette communication, M. Hulin de Loo affirme que la « Duchesse de Hénau », dont il est question dans un des textes de 1432 cités par M. Rolland, est bien Marguerite de Bourgogne, veuve de Guillaume IV de Hainaut, duc de Bavière, et que l'intervention de celle-ci en faveur de Campin, à laquelle fait allusion ce texte, prouve indubitablement que cet artiste travaillait alors à son service. A propos des condamnations de Campin, il suggère que le pèlerinage judiciaire que l'artiste dut accomplir à Saint-Gilles en Provence en 1429 peut l'avoir mis en relations avec la princesse de la Maison de Savoie dont le portrait qui figura à l'Exposition d'Art flamand ancien d'Anvers 1930 (collection Bliss, New-York) est attribué au « Maître de Flémalle ». Il faudrait tâcher de rétablir l'itinéraire de cette princesse dans ses États vers l'époque où Campin les traversa.

Le baron Verhaegen traite ensuite des influences étrangères dans la formation de l'architecture romane en Belgique. Il groupe les monuments romans de notre pays suivant deux grands axes, l'Escaut et la Meuse, et définit les caractères de ces groupes et les influences artistiques qui ont présidé à leur formation. Dans le groupe scaldien, où prime la cathédrale de Tournai, mais où manque encore la cohésion qui se révèlera à l'époque gothique, il saisit une influence normande ainsi qu'une influence de l'Ile de France. Les influences lombarde et rhénane sont fort réduites et n'affectent pas l'essence du style. Le pays mosan qui, par contre, présente plus d'unité de conception, doit ses caractères à l'école carolingienne et à l'école lombarde (voir Premier Art roman) prolongées jusqu'en Rhénanie.

Le comte J. de Borchgrave d'Altena regrette que l'orateur n'ait pas assez insisté sur la sculpture monumentale et ait négligé de parler des tympans en bâtières, dont il connaît une trentaine d'exemples, ainsi que des cryptes extérieures; toutes ces questions auraient peut-être pu modifier jusqu'à un certain point sa façon de voir.

N. B. — Le matin, la compagnie avait visité le Musée du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles, sous la conduite de M. E. Closson, conservateur.

La séance est levée à 18 heures.

Le secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le président,
G. VAN DOORSLAER.

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1931

Messieurs,

Durant l'exercice 1931 la plus grande partie de la vitalité de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique s'est extériorisée sous la forme d'une nouvelle revue, la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Presque toutes les forces vives de la Compagnie ont pour ainsi dire été tendues vers ce but, qu'avec un désintéressement absolu elle a désigné à son activité. L'Académie n'a pas à faire son propre éloge, mais nous avons, je crois, le droit de nous réjouir des résultats que nous avons atteints et de ceux que nous espérons obtenir grâce à l'allure de plus en plus scrupuleusement scientifique imprimée à notre publication.

Celle-ci, après un moment d'hésitation bien compréhensible, se spécialisera nettement à l'avenir dans les questions concernant l'Archéologie et l'Histoire de l'Art des anciens Pays-Bas. Dans les conditions matérielles et morales qui nous régissent la spécialisation seule peut assurer tout à la fois l'allure harmonieuse de notre périodique et la qualité du rôle que l'on attend qu'il joue dans le progrès des techniques envisagées.

Sa triple division interne : articles de fond, chronique, bibliographie — cette dernière considérée comme un instrument de travail indispensable et, par conséquent, tenue à jour avec l'attention la plus suivie — sont ses moyens de réalisation.

Des concours précieux nous sont acquis de tous côtés. Car, si comme il convient, notre organisme est avant tout ouvert à nos Confrères, cette situation ne nous empêche pas d'accepter la collaboration la plus large des personnes étrangères à notre Compagnie.

C'est donc l'œil sur notre Revue que nous avons vécu tout un an. Toutefois cette préoccupation ne nous a pas caché les anciens objectifs, qui en débordent, de notre Institution, fondée pour promouvoir en son sein des études historiques aussi bien qu'archéologiques, ces études étant au surplus destinées ou non à notre publication.

Sous la présidence de M. le Dr. Van Doorslaer, pour la deuxième fois président, la vice-présidence de M. A. De Ridder, M. Hasse étant trésorier, nous avons, à cette intention, procédé au recrutement de membres de Comités et de membres titulaires et correspondants. Faut-il immédiatement ajouter

qu'au plaisir de ces élections se mêla forcément de la tristesse, celle du souvenir des disparus qu'il convenait de remplacer : M. Em. Van Heurck, membre correspondant régnicole depuis 1906, membre titulaire depuis 1919, et trésorier de 1926 à 1929; M. Guillaume Desmarez, professeur à l'Université libre et archiviste de la Ville de Bruxelles, membre correspondant depuis 1912, membre titulaire depuis 1928; M. C. J. Comhaire, fondateur du Vieux Liége, membre correspondant depuis 1894 et membre titulaire depuis 1908.

Ainsi donc, tandis que nous acclamions, le 1 février, M. Soil de Moriamé président honoraire, nous élisions, à la même date, comme conseillers pour neuf ans MM. Paul Bergmans, Hulin de Loo, Mgr Lamy, Em. Van Heurck, Léo Van Puyvelde et Visart de Bocarmé. Le 7 juin, comme un Comité spécial de Rédaction de notre revue paraissait devoir être choisi au sein du Comité général de lecture, furent désignés à cet effet, en plus du Bureau annuel de l'Académie, MM. Bautier, Delen, Ganshof, Van Puyvelde, vicomte Terlinden. En même temps, M. J. Lavalleye fut nommé secrétaire-adjoint.

Furent aussi élus : comme membre titulaire, le 4 octobre, M. F. L. Ganshof, professeur à l'Université de Gand; comme membres correspondants régnicoles, le 1 février, MM. Léon Halkin, professeur à l'Université de Liége et Em. Boisacq, professeur à l'Université de Bruxelles; le 4 octobre, MM. Jos de Beer, numismate à Anvers, Arthur Laes, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et Huart, auditeur militaire à Namur. De plus, le 7 juin, Sir Robert Witt fut nommé membre correspondant étranger.

Nos réunions restreintes et générales eurent lieu tous les deux mois, comme d'habitude, alternativement à Anvers (Hôtel de Ville, les 1 février et 4 octobre, Académie royale des Beaux-Arts, le 7 juin) et à Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts, les 12 avril et 6 décembre, et Musées royaux d'Art et d'Histoire, le 2 août).

Certaines de ces réunions furent accompagnées de visites : le 7 juin la Compagnie parcourut l'ancien hôtel Van Liere d'Anvers sous la conduite du R. P. Peeters, S. J.; le 6 décembre elle visita le Musée du Conservatoire royal de Bruxelles sous la conduite de M. Closson.

Au cours des séances générales on entendit les treize communications suivantes de MM. :

Le Dr. Van Doorslaer : « Une Madone en buis signée Maria Faydherbe » (1 février);

R. P. Peeters : « La récupération des tableaux de l'église Saint-Augustin à Anvers enlevés sous l'occupation française » (1 février);

Ed. Michel : « Un tableau à sujet colonial de Jan Mostaert » (12 avril);

J. Lavalleye : « Une Mise au Tombeau de Rembrandt » (12 avril);

Joseph Destrée : « La sculpture à l'Exposition d'Art flamand ancien d'Anvers » (12 avril);

Vicomte Terlinden : « Un chapitre de l'Histoire militaire des Belges » (7 juin);

B. van de Walle : « Une campagne de fouilles dans la nécropole des taureaux sacrés d'Hermonthis » (12 août);

Comte J. de Borchgrave d'Altena : « Travaux peu connus du stucateur J. Ch. Hansche (2 août);

E. Closson : « L'ornementation en papier peint des clavecins anversois » (4 octobre);

Abbé Philippen : « Le Saint-Jérôme du Musée de l'Assistance publique d'Anvers et le portrait de Jean Van der Linden » (4 octobre);

Léo Van Puyvelde : « Les fresques d'artistes flamands à Rome » (6 déc.);

Baron Verhaegen : « Les influences étrangères dans la formation de l'architecture romane en Belgique » (6 décembre);

Paul Rolland : « Quelques textes relatifs à Robert Campin » (6 décembre).

Plusieurs de ces communications ont paru ou paraîtront dans notre Revue.

Durant l'année, des missions particulières furent confiées à certains membres : c'est ainsi que M. Paul Saintenoy accepta de représenter comme d'habitude l'Académie au Congrès archéologique de France (Bourges); MM. l'abbé Philippen et Van Schevensteen voulurent bien faire la même chose pour le « Geschied- en Oudheidkundig Congres der Kempen ».

La liquidation du Congrès archéologique et historique d'Anvers 1930, auquel l'Académie avait pris une part prépondérante, a également requis la prorogation de certaines délégations; par suite, le T. LXXVII de nos Annales, consacré par décision de la Commission des Publications aux matières de ce Congrès, a pu voir le jour. C'est un volume de 650 pages qui clôt dignement la série de nos anciennes publications presque nonagénaires.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES

CAPITAN, *La Préhistoire.* 215 pages, in-4°, 114 figures. Paris Payot, 1931.

M. Capitan, professeur au Collège de France et à l'École d'Anthropologie, ayant été surpris par la mort au moment où il allait fixer dans une édition définitive ses derniers travaux sur la préhistoire, la tâche incomba à un de ses élèves, M. M. Faguet, chargé de conférences à l'École d'Anthropologie, de rassembler ses derniers enseignements et de présenter l'œuvre de son maître au public.

Le livre, qui sort de presse, est un excellent manuel, indispensable à quiconque s'intéresse à la Préhistoire et aux débuts de l'Humanité. On y trouvera une bibliographie choisie avec discernement, un exposé clair et précis des éléments sociaux, artistiques, religieux et industriels qui constituèrent les différentes « cultures » des temps préhistoriques.

La période paléolithique est présentée suivant la classification la plus récente de M. l'abbé Breuil : Les auteurs parlent en toute certitude de l'industrie tertiaire, qui trouvait en M. Capitan un fervent défenseur. Le Paléolithique inférieur souffre quelques modifications : entre le « Chelléen » et « l'Acheuléen », s'insère le « Clactonien », contemporain, d'après l'abbé Breuil, de notre Mesvinien inférieur et encadrant la glaciation mindélienne; le « Moustérien », culture si complexe, est divisée en trois périodes : le « Levalloisien », avec son « éclat » ovale, lisse sur une face, bien typique; le « Micoquien », industrie de petits silex; et enfin le « Moustérien » type.

L'étude du Paléolithique supérieur occupe plusieurs chapitres. Félicitons les auteurs de la large place qu'ils consacrent au problème de l'art, et à celui, si controversé, de la « Religion » paléolithique. M. Capitan penche nettement en faveur d'un but magique, et parle même, à regret peut-être, de fétichisme.

On sait, en effet, que les travaux ethnologiques récents n'autorisent plus à considérer celui-ci comme une religion, et de plus, fait important, en ce qui nous concerne, il n'apparaît, chez les primitifs actuels, que parmi les tribus secondaires, de stade donc au moins néolithique.

Un important chapitre est consacré à l'époque mésolithique, où les auteurs passent successivement en revue les industries azilienne, maglemosienne et tardenoisienne.

La période néolithique est subdivisée en trois grandes époques : campignienne, mégalithique et palafittique. Pareille synthèse demande beaucoup de circonspection et ne peut être que très large. On sait, en effet, que la période néolithique, sous l'influence, entr'autres, d'un climat plus tempéré qu'à la période précédente, fut le théâtre de nombreuses migrations et du mélange infini de « cultures ». Celles-ci évoluèrent différemment suivant chaque région et l'on risque fort,en présentant un tableau aussi vaste, de commettre quelques erreurs d'archéologie locale : c'est ce que firent malheureusement les auteurs en considérant nos « fonds de cabanes omaliens » comme étant d'époque tardenoisienne (p. 129-130). L' « omalien » de nos régions est du plus pur néolithique évolué, avec ses poteries à bandes identiques à celles des bords du Rhin.

Restriction faite sur ce point — d'ailleurs d'importance secondaire — je conseille à tous le livre. Il constitue pour l'amateur ou l'étudiant le complément indispensable du livre de M. Goury : « Origine et évolution de l'homme », plus détaillé cependant, mais consacré uniquement à la civilisation paléolithique.

ELSA LECLERCQ.

ROOSVAL (JOHNNY), *Romansk Konst*, Stockholm, 1931, in-8°, 418 pages, 379 figures (Bonniers Konst Historia).

La collection *Bonniers allmanna Konst historia*, qui dirige M. Axel L. Romdahl, vient de publier comme septième volume de sa série une synthèse très attachante de M. G. Roosval sur l'Art roman. L'ouvrage, écrit en suédois, est sans doute insaisissable dans ses détails, pour beaucoup d'entre nous. Mais certaines communautés de racines et de formes germaniques, qu'aident puissamment une abondante illustration, nous permettent cependant d'en

dégager les lignes essentielles. Le plan de l'auteur rompt avec la routine. Il divise l'Europe en cinq grands « blocs » ou groupes territoriaux et leur répartit les différentes manifestations de l'art roman : architecture, sculpture, peinture. Voici ces blocs : *bloc ibero-bourguignon*, comprenant le nord de l'Espagne, le centre, la sud et le sud-ouest de la France, la Bourgogne; *bloc central* embrassant le nord-est de la France et la Rhénanie; *bloc alpin-alpennin* s'étendant sur l'Europe centrale, la Bavière et l'Italie; *bloc nordique*, composé de la Normandie, la Grande-Bretagne et la Norvège; *bloc saxo-baltique*, formé du nord de l'Allemagne, du Danemark et des côtes de la Baltique. Comme toute classification, celle-ci pèche parfois dans les transitions; mais pas autant, toutefois, que son originalité porterait à le croire à première vue. Les oppositions entre « blocs » sont réelles lorsqu'on les envisage exactement du point de vue de l'auteur. Et rencontrer la vérité hors des chemins battus n'est pas un plaisir auquel les vues d'ensemble de ce genre nous ont habitués. Félicitons-en d'autant plus vivement M. J. Roosval.

PAUL ROLLAND.

MÉLANGES HULIN DE LOO. Librairie nationale d'Art et d'Histoire. 355 pages, 47 illustrations, Bruxelles, 1931.

Ce fort volume est un hommage rendu à l'éminent spécialiste de l'histoire de la peinture flamande, M. Georges Hulin de Loo, au moment où celui-ci quitte la chaire qu'il occupait à l'Université de Gand.

Les personnalités les plus en vue de la critique contemporaine s'y sont groupées en un « hommage polyglotte qui revêt un caractère international unanime » fait remarquer M. Paul Bergmans qui en écrivit la préface, où il trace un portrait fouillé de la personnalité de M. Hulin de Loo dont tous les disciples reconnaîtront l'heureuse justesse.

Le volume aborde à peu près tous les problèmes dont se préoccupe l'histoire de la peinture flamande et montre en même temps la voie dans laquelle la majeure partie des spécialistes semble s'engager. Il offre, par conséquent, une unité assez rare dans un ouvrage où chacun n'a voulu apporter que l'hommage courtois ou reconnaissant des résultats actuels de ses travaux. Nombre d'entre eux proviennent, soit d'un conseil, soit d'une suggestion du savant professeur lui-même.

Le XV^e siècle qui fut l'objet de tant d'études a été délaissé cette fois pour le XVI^e qui est largement à l'honneur. L'étude de ce siècle tant décrié nous vaut ici une série d'articles dont chacun mériterait une analyse spéciale.

M. SALOMON REINACH ajoute une œuvre de choix à la série des maniéristes anversois et au groupe Blès. On rapprochera cette œuvre d'une manière instructive du petit tableau du musée de Gand.

Dr. LUDWIG BURCHARD (Sotte Cleef était-il portraitiste?) fait une mise au point précise de l'erreur de Van Mander concernant les deux Van Cleef.

M. DIMIER identifie un tableau méconnu de Guillaume Key.

M. DUVERGER poursuit ses études sur la Cour de Bourgogne au XVI^e siècle et consacre un article documenté à « Jacopo de Barbari en Jan Gossart by Filips van Burgondië te Souburg (1515) » que l'on peut lire à la suite du remarquable article du Dr. MAX J. FRIEDLAENDER: « Ueber die Frühzeit Jan Gossarts ».

M. OTTO FORSTER étudie Scorel, ce maître si attachant, dans une œuvre du Wallraf-Richartz Museum zu Köln.

Cette collaboration internationale donne des résultats excellents quant à l'étude du XVI^e siècle, moment où le partage se fait entre peintres du Nord et du Sud.

M. HOOGEWERFF, apporte une fois de plus des précisions à ce sujet et consacre un article de premier ordre à Jacob Claessoon et Jacob Nobel, peintres portraitistes d'Utrecht de la première moitié du XVI^e siècle. Citons encore la mise au point de M. GESSER concernant Lampsonius.

L'histoire du paysage au XVI^e siècle s'éclaire de l'étude de M. JAMOT : Un tableau inconnu de Lodewyk Toeput dit « Lodovico Pozzoserrato »; de M. LAES sur Kerstiaen de Keuninck, et de Monseigneur VAES « Prospettiva di mare de Paul Bril au Musée de l'Ambrosienne à Milan » qui nous fait attendre avec curiosité la suite de ses travaux déjà si fertiles en résultats dans le dépouillement des sources romaines concernant la peinture flamande.

Ce volume désormais indispensable à tous ceux qui étudient spécialement le XVI^e siècle se complète heureusement dans les autres domaines. Le XV^e siècle y est présent et la fameuse question des Van der Weyden y est représentée par les articles de MM. JULES DESTRÉE « Le retable de Cambrai de Roger de la Pasture », GOFFIN « A propos du voyage de Roger de la Pasture en Italie », LEFÈBVRE « A propos de Roger Van der Weyden », et PAUL ROLLAND « La double école de Tournai ».

Si nous remontons plus avant dans l'histoire de la peinture, relevons le plaidoyer fort éloquent que Sir Martin CONWAY prononce en faveur de l'origine anglaise du Wilton Dyptich.

Un autre point névralgique des origines de la peinture, s'enrichit des notes de M. GUIFFREY sur l'art avignonnais, de M. DEMONTS sur le Maître de l'Annonciation d'Aix.

M. VAN PUYVELDE fixe le souvenir d'importantes fresques du XIVe siècle qui se trouvaient à Gand et dont l'intervention de M. Hulin de Loo n'a pu empêcher le morcellement et la vente. Il attire une fois de plus l'attention sur le centre remarquable que Gand paraît avoir été au XIVe siècle dans la peinture murale. L'article complète son livre sur l'Abbaye de la Biloque dont il a étudié longuement les fresques.

Enfin les arts mineurs ne sont pas oubliés et groupent une série d'études non moins remarquables. Certains points de l'histoire de la miniature y sont traités par MM. BYVANCK et LYNA. La gravure par MM. LEBEER, CAMPBELL DODGSON et DELEN, qui rejoint en même temps la peinture en apportant sa contribution à la curieuse et importante personnalité de Pierre Coecke.

La tapisserie et le vitrail groupent une série de signatures qui font autorité.

Ce beau volume est dû à la collaboration de cinquante spécialistes en histoire de l'art, qui abordent chacun un point spécial controversé ou encore inconnu de la peinture. On comprendra aisément qu'il est impossible à un article de compte rendu de donner la mise au point de chacun de ces travaux. Je ne puis qu'attirer l'attention sur la nécessité qu'il y a pour tous ceux qui s'occupent d'histoire de l'art de placer ce volume d'études et de recherches solides, illustré de splendides reproductions, dans leur bibliothèque.

SIMONE BERGMANS.

GLASER (Dr. CURT), *Les peintres primitifs allemands du milieu du XIVe siècle à la fin du XVe siècle.* Paris, Van Oest, 1931. 1 vol. in-4°, 138 pages, 104 Pl.

Le docteur Curt Glaser nous donne dans cet ouvrage une version française, remaniée et rajeunie d'une partie de son travail sur la peinture allemande au XVe et au XVIe siècle, paru en 1916 (1) ; mais cette fois l'auteur s'arrête

(1) CURT GLASER, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei München.* Bruckmann 1916, 1 vol. in 4° 317 p. fig.

à Holbein le Vieux, au seuil des années 1500. A côté de l'étude personnelle et documentée, il faut noter aussi l'illustration soignée : 104 planches sont jointes au volume permettant la reproduction en grand format des principales œuvres citées, et présentant une notable amélioration sur les petites figures dispersées dans le texte qui accompagnaient le livre de 1916. Le docteur Curt Glaser apporte donc aux chercheurs une aide précieuse en les guidant ainsi, avec sécurité, dans cette école touffue et enchevêtrée de la peinture allemande au XIV et au XV^e siècle.

Au point de vue particulier de l'art flamand, le tableau très clair formé par ces pages résumées nous montre, une fois de plus, quels liens intimes unissent la peinture des Pays-Bas aux ateliers qui l'avoisinent, et tout spécialement aux ateliers allemands. Tout d'abord, influences communes s'exerçant au début : sur la Meuse ou sur l'Escaut, comme sur le Rhin, ce sont les courants italiens empruntant, soit la route du Rhône (Avignon), soit la route des Alpes (Prague) qui ont préparé et favorisé les profonds changements de la fin du XIV^e siècle, changements d'où procède toute notre peinture moderne. Plus tard voici l'action des frères Van Eyck, agissant sur les conceptions de Conrad Witz; à partir de 1460-1470, les souvenirs de Rogier Van der Weyden ou de Thierry Bouts dominent dans l'École allemande : des peintres comme le Maître de la Vie de Marie à Cologne, le Maître de Liesborn en Westphalie, Hinrik Funhof à Hambourg, aussi bien que le Maître du retable de Sterznig dans le Tyrol, ou Fréderic Herlin en Souabe, pour ne citer que quelques noms, empruntent tantôt à Rogier et tantôt à Thierry la disposition de leurs scènes, le type de leurs personnages, et jusqu'aux attitudes et aux gestes.

Ainsi, et le docteur Curt Glaser nous en fournit une preuve nouvelle, il est impossible de saisir dans leur généralité les transformations de la peinture des Pays-Bas, soit avant l'apparition des Van Eyck, soit à la fin du XV^e siècle, sans au moins jeter un coup d'œil sur l'activité des nombreux ateliers d'Outre-Rhin. Cette connaissance, du reste, nous est grandement facilitée grâce au plan qu'adopte le Dr. Curt Glaser : son XV^e siècle allemand est en effet découpé en tranches de 25 en 25 ans, correspondant aux principaux stades de l'évolution, et à l'intérieur de chacune de ces périodes l'auteur étudie les différentes manifestations de la peinture tant à Cologne ou à Lubeck, qu'à Nuremberg ou à Augsbourg : on saisit donc avec facilité les caractéristiques des divers mouvements qui ont marqué chaque étape, dans le temps, de cette puissante école allemande.

Nous regrettons que l'on ait cru bon de passer complètement sous silence dans le présent travail l'étude de 1916 qui cependant l'annonçait et le préparait Il nous paraît aussi fâcheux d'avoir supprimé les nombreuses notes bibliographiques qui accompagnaient fort utilement les pages de 1916. L'ouvrage actuel du Dr. Curt Glaser se trouve ainsi privé de toute référence aux sources, et c'est là une lacune regrettable qu'il serait facile de combler dans une prochaine édition. Le livre en tout cas apporte sur l'ensemble de la peinture allemande au XV^e^ siècle des vues précises et originales. Il est appelé à rendre de grands services à tous ceux qui s'intéressent aux Écoles du Nord, dans cet important moment de leur développement.

EDOUARD MICHEL.

T. H. FOKKER, *Jan Siberechts*. Librairie nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles et Paris, 1931. Un volume in-4°, 127 pages, 48 planches.

Beaucoup d'artistes flamands du XVII^e^ siècle attendent leur monographie. Pour Jan Siberechts, la lacune est comblée grâce au travail de M. T. H. Fokker.

En 1912, Gabriel de Terey consacra au peintre anversois un chapitre excellent dans le Mémorial de l'Exposition d'Art ancien, qui fut organisée à Bruxelles en 1910 (1). Il rassembla des matériaux en vue d'une monographie. Malheureusement, les circonstances ne lui ont pas permis de mener sa tâche à bonne fin. A son décès, ses notes, ainsi que le catalogue qu'il avait constitué des œuvres de Jan Siberechts, furent confiés à M. Fokker. Le nom de l'ancien conservateur du Musée de Budapest restera néanmoins inséparable de celui du peintre anversois qu'il « a beaucoup aimé » et qu'il « tira de l'oubli plus de deux cents ans après sa mort » comme le constate M. Fokker, qui a dédié son livre à la mémoire de Gabriel de Terey. M. Fokker a complété l'abondante documentation de Gabriel de Terey par des observations et des découvertes personnelles; ainsi vient-il d'enrichir l'histoire de la peinture flamande d'un ouvrage qui rendra de sérieux services.

Le plan de l'ouvrage a été conçu avec méthode. La matière a été divisée en cinq chapitres où, successivement, l'auteur retrace et discute les détails connus de la vie du peintre, classe et commente les œuvres, et, pour terminer, formule un jugement d'ensemble sur l'Œuvre de Siberechts. L'étude est

(1) *Le Trésor de l'Art belge au XVII^e^ siècle.* Bruxelles, Van Oest, 1912.

suivie d'un catalogue raisonné des tableaux et dessins, et illustrée de quarante-huit planches reproduisant les œuvres essentielles. La belle présentation de l'ouvrage fait honneur également à l'éditeur.

Né en 1627 à Anvers, où il devient franc-maître en 1648-49, Jan Siberechts a probablement fait, d'après M. Fokker, le voyage d'Italie; il aurait séjourné à Rome entre 1645 et 1648. Revenu à Anvers, il quitte sa ville natale vers 1672 pour se fixer définitivement à Londres où il meurt entre 1700 et 1703.

M. Fokker étudie la production de Jan Siberechts sous les titres suivants : Siberechts italianisant, l'époque flamande, l'époque anglaise; division rationnelle, déterminée par les circonstances de la vie du peintre.

Les tableaux italianisants sont datés d'entre 1651 et 1660. Ce sont des paysages dans le goût de Both-Pynacker-De Heusch, et de Berchem-Dujardin. Dans la période flamande, qui s'ouvre dès 1660, le thème principal de Jan Siberechts est « le lent mouvement des hommes, des bêtes et des charrettes en marche... sur des routes inondées, à travers de grandes flaques d'eau ». A cette période appartiennent, entre autres, les beaux tableaux des Musées d'Anvers et de Bruxelles, et de la Collection Del Monte à Bruxelles. Établi en Angleterre, dès 1673, Jan Siberechts ne traitera plus guère des sujets de son choix. Il y peindra, sur commande, pour des propriétaires de châteaux, lesquels désirent des représentations de leurs domaines, équipages et meutes de chiens. Pour cette période, qui a duré environ trente ans, M. Fokker cite une trentaine d'œuvres; il faut admettre, avec lui, que plusieurs tableaux demeurent encore ignorés.

Dans un dernier chapitre, M. Fokker émet des considérations sur la manière, lente et consciencieuse, de travailler du peintre, et, notamment, sur son coloris. M. Fokker conclut : « Jan Siberechts a vécu en excellent artiste, connaissant à fond son métier, mais dont l'art ne fut point séduisant à l'imagination des foules, ni écrasant par sa supériorité... Il est mort solitaire, également séparé de ses devanciers et de ceux qui le suivent. »

Nous n'oserions affirmer que toutes les conclusions et appréciations de M. Fokker seront adoptées sans réserve par la critique; pour notre part, nous nous proposons de faire, dans un prochain article, quelques remarques à ce sujet.

Quant au catalogue que M. Fokker a publié des œuvres de Jan Siberechts, il sera très utile. Les notices, malgré certaines inexactitudes et lacunes, sont pleines d'intérêt. Mais, pourquoi M. Fokker, qui se montre si soucieux

de précision, n'a-t-il pas numéroté les œuvres inscrites à ce catalogue, ni cité tout au moins les numéros que ces œuvres portent dans les catalogues des Musées et des Galeries ? Pourquoi, aussi, les titres de maints tableaux, consacrés par l'usage, sont-ils changés, sans que soient rappelés les titres anciens ?

ARTHUR LAES.

LOUIS DIMIER. *La Gravure.* Collection artistique Garnier, publiée sous la direction de M. Louis Réau. Paris, Librairie Garnier frères, 1930. In-4°, VII-221 pages, ill., 25 francs.

Les anciens manuels traitant de l'histoire de la gravure, — Duplessis, Rosenthal et autres, — ne pouvaient plus suffire depuis longtemps et la nécessité s'était fait sentir d'un nouvel ouvrage d'ensemble, synthétisant, sous une forme plus ou moins vulgarisatrice, l'évolution des arts graphiques.

M. Dimier a voulu pourvoir à ce besoin. Son livre, qui est d'une lecture agréable, contient d'excellentes pages et des aperçus intéressants complets et même inédits sur la gravure en France, en Allemagne, en Italie, en Hollande, en Espagne, en Angleterre et constitue à ce point de vue un excellent guide pour les amateurs et pour le public cultivé. Toutefois, nous nous permettrons, avec toute l'estime qui est due à un érudit comme M. Dimier, de faire quelques légères remarques, notamment en marge des pages qu'il consacre à l'histoire de la gravure flamande.

Nous ne pensons pas avec M. Dimier que « les historiens qui se sont évertués à rechercher depuis combien de temps le genre humain gravait le métal ou la pierre pour un tout autre usage (que celui de reproduire à volonté le dessin fourni par un artiste au moyen d'une planche entaillée) n'ont dit à cet égard que des inutilités : ce sujet commençant avec l'impression seule, dont on ne trouve pas d'exemple avant le XIV^e^ siècle » (p. 1). Nous voudrions faire observer à M. Dimier que, si *la pratique de l'estampe* ne date vraisemblablement que du XIV^e^ siècle, il n'en est pas moins vrai que la *technique de l'entaillure*, d'où est née l'estampe proprement dite, date de la plus haute antiquité. Et il eut été d'un incontestable intérêt de le dire.

Le procédé du « criblé » ne consistait pas, comme le prétend M. Dimier (p. 2) « à repercer une planche de métal de façon que les trous venaient en

blanc » (ce qui eut évidemment produit une espèce de tamis d'une fragilité ne permettant pas l'impression), mais bien à frapper, à la manière des orfèvres, la surface du métal à l'aide d'un maillet et d'un outil à extrémité ronde et plate, laissant, non pas des trous, mais des traces qui produisaient à l'impression des petites taches blanches.

Se basant sur les hypothèses de l'iconographe allemand M. Lehrs, M. Dimier cite comme les plus anciennes tailles-douces, le jeu de cartes allemand de 1440. Mais il omet de dire que le Maître de la Mort de Marie, graveur néerlandais, se place vers 1430-1440, que le graveur flamand, dit le Maître du Calvaire, qui n'est en rien inférieur au Maître des Cartes à jouer, — au contraire même — lui est contemporain, avec le Maître des Jardins d'Amour, le Maître aux Banderoles et le Maître de Bileam (considéré comme Bourguignon).

M. Dimier loue le dessin charmant du jeu de cartes allemand. Mais il ajoute qu' « à cette seule exception près, tout ce qui subsiste d'exemples de gravure en tout genre pour ces temps-là, est mauvais et d'un niveau si ravalé, que faute d'y discerner un style, on est en peine de décider à quelle nation il appartient ». Condamnées donc les belles et suggestives gravures du Maître du Calvaire, les charmantes estampes du Maître de Bileam ! Sans style, sans caractère, ces graveurs qui avaient été reconnus le premier comme flamand, le second comme français !...

C'est que M. Dimier manifeste un profond dédain pour les gravures primitives, « les estampes informes dont l'Europe fut régalée pendant cent ans » (p. 2). Mauvais donc la *Sainte Véronique* de Paris, le *Saint Quentin* du Maître aux plis en boucles, *la Vierge de* 1418 de Bruxelles ! Informe *la Vierge en gloire* de Berlin !

M. Dimier semble ignorer les superbes livres tabellaires flamands : *l'Exercitium super Pater noster*, la *Biblia Pauperum*, l'*Apocalypse*, l'*Ars moriendi*, e *Canticum Canticorum*, le *Pomerium*. Il répète (ce qui fut refuté depuis longtemps) que pour revendiquer « l'honneur de l'invention » (encore?) « les Pays-Bas ont allégué des bois d'illustrations imprimés à Harlem ». Nous croyons savoir que des études assez récentes avaient démontré que des centres flamands, comme Louvain et Bruxelles, furent, à ce point de vue, aussi importants qu'Harlem.

Mais M. Dimier nous assure que « les produits du burin étaient méprisés des amateurs, abandonnés à la foule ignorante, que des artisans de dernier rang, étrangers aux progrès que les arts du dessin faisaient chaque jour,

suffisaient à contenter » (p. 4). Nous pensons que les graveurs de l'*Ars moriendi* et du *Pomerium* de Groenendael, très près de l'atelier de Roger van der Weyden, n'étaient pas tellement étrangers au mouvement artistique de leur époque. M. Dimier reste insensible à la saveur des œuvres primitives, car nous ne pouvons pas lui faire l'injure de croire qu'il ignore les chefs-d'œuvre d'art xylographique du XV^{e} siècle !

Selon lui le Maître ES, graveur allemand, « tira le premier la gravure de cette abjection, et Martin Schongauer donna à l'art son premier essor » (p. 4). Mais... en même temps que ceux-ci, et même avant, travaillaient à Bruges des graveurs hautement remarquables, comme les Maîtres W$\frac{\text{A}}{\text{I}}$ et FVB, en Hollande IAM Zwoll et Alaert du Hameel, en Limbourg le Maître de la Passion de Berlin, ou plus exactement Israel van Meckenem le Vieux. M. Dimier ne cite que FVB, mais encore sous le nom erroné de Franz van Bocholt ! Ce merveilleux graveur, d'une originalité incontestable et d'un caractère flamand bien établi, qui influença Lucas de Leyde et même Dürer, nous est présenté par M. Dimier comme un Allemand et comme un imitateur de ES ! La vérité est tout autre: si les Allemands ES et Schongauer furent de grands graveurs, ils le doivent surtout à l'enseignement des Flamands.

M. Dimier semble parfois retarder un peu dans sa documentation. Pourquoi, en effet, nous servir encore la vieille légende puérile de Vasari, donnant à l'orfèvre italien Maso Finiguerra l'honneur de l'invention (?) de la taille-douce? (p. 6).

Lorsque, pour l'illustration des premiers livres imprimés on fit usage de la gravure sur bois, « ce fut d'abord, selon M. Dimier, sans profit pour le goût : les premiers livres illustrés n'offrant que des dessins aussi barbares que les estampes imprimées en détail. Les presses de Nuremberg sortirent les premières de cet abaissement ». (p. 9). M. Dimier nie donc la beauté fruste des incunables français, flamands et hollandais. Il les connaît mal sans doute et son goût trop exclusif l'amène à émettre des avis pour le moins étonnants, comme celui sur Simon Vostre, « dont les *Heures* contiennent des figures dénuées de style qui, piquées comme des insectes, sur de tristes fonds criblés, ne sauraient, quoique recherchés de nos jours, passer sérieusement pour de bons ouvrages. »

Est-il exact de dire que « Lucas de Leyde mérite le nom de fondateur de l'école *flamande* en gravure » (p. 12)?

Pourquoi donner aux Allemands l'invention de la gravure en camaïeu

(p. 65), alors que nous savons qu'elle est due à un artiste anversois Joost de Necker, qui imprima à l'aide de trois planches longtemps avant l'Italien Ugo da Carpi et avant Lucas Cranach?

M. Dimier n'a pas cru devoir nous parler des intéressants xylographes néerlandais du XVI[e] siècle. Il se borne à citer comme dessinateurs Lucas de Leyde, Pierre Coecke et Jérôme Bosch, mais attribue à ce dernier *La Tentation de saint Antoine* qui, depuis longtemps, est reconnue comme une œuvre de Jean Wellens de Cock. M. Dimier ignore-t-il l'œuvre graphique de ce dernier, ainsi que celle de Jean Gossart, de Jean Swart et d'autres?

Sur quoi M. Dimier se base-t-il pour affirmer (p.20) que le Liégeois Lambert Suavius « fut sans doute le premier de sa nation à suggérer des voies nouvelles aux ouvriers de l'école romaine »?

Même dans un petit ouvrage général comme celui-ci, où la matière doit être nécessairement condensée, il aurait fallu souligner l'énorme importance de Jérôme Cock, comme éditeur et animateur. Quand on cite Jérôme Wiericx, on n'oublie pas ses deux frères Jean et Antoine. On n'ignore pas que Bruegel le Vieux fit un essai intéressant d'eau-forte (*La Chasse aux Lapins*) et on cite, ne fut-ce qu'en passant, les nombreux graveurs qui ont travaillé d'après ses dessins.

Que Georges Mantouan (c'est-à-dire Giorgio Ghisi de Mantoue) aurait, « reçu les avis de Jérôme Cock » ne nous semble pas admissible, puisqu'il avait développé complètement son talent au moment où il vint à Anvers, où il exerça une influence sur les taille-douciers flamands, plutôt que de subir la leur.

Que Corneille Cort fut un élève de Cock n'est pas établi d'une façon certaine.

Nous avons vainement cherché une allusion à l'influence énorme exercée sur la gravure anversoise, d'une part par Bruegel le Vieux, d'autre part par François Floris et par Martin Heemskerck.

Il est inexact de dire que Dürer fut le premier à employer l'eau-forte : avant lui, Daniel et Hieronymus Hopfer, le monogrammiste CB avaient pratiqué cette technique.

Il n'eut pas été sans intérêt de signaler que Thomas de Leu, qui passe généralement pour un Français, fut un Anversois qui, avant de s'établir à Paris, fut élève de Jean Ditmer.

Quant aux gravures d'ornement, ce ne furent pas les Italiens Zoan Andrea, et Nicoletto da Modena qui « mirent les premiers quelque constance à publier

de ces planches » (p. 24), mais bien les Flamands, Maître W$\frac{\lambda}{1}$, Maître FVB, les deux Van Meckenem. Il est tout à fait inexact de dire que Vredeman de Vries fut un imitateur de Ducerceau : il subit surtout la forte influence de Corneille Floris, dont M. Dimier semble ignorer l'énorme importance comme dessinateur de planches d'ornement, publiées par Cock, et dont il ne cite même pas le nom.

Pourquoi M. Dimier ne dit-il rien de ce prodigieux graveur anversois que fut Dirick Vellert? Pourquoi ne cite-t-il ni Corneille Bos, ni Balthasar Silvius, ni Corneille Metsys, ni Jean Gossart, ni Jean Vermeyen, ni François Huys, qui, même dans un ouvrage synthétique, méritaient d'être mentionnés au même titre que plusieurs des personnalités bien secondaires de France, d'Allemagne, d'Italie, de Hollande, sur lesquelles M. Dimier fixe l'attention de ses lecteurs?

Que Henri Goltzius naquit par hasard à Mühlbrecht près de Venloo en Hollande ne suffit pas pour prétendre qu'« il naquit Allemand » (p. 25). Goltzius est Hollandais,son art appartient à l'école des Pays-Bas et a même des affinités nombreuses avec celui des graveurs anversois.

Jacques *de* Gheyn ne s'appelait pas *Van* Gheyn.

Parmi les premiers graveurs de Rubens il aurait convenu de citer Corneille Galle, graveur de la *Grande Judith.*

Le Combat de Paysans (dit *le Coup de Fléau*) fut gravé par Luc Vorsterman, non pas d'après le vieux Bruegel (M. Dimier écrit « Breughel ») mais d'après un dessin, toujours existant, que Rubens avait fait d'après une peinture de Bruegel, faisant partie de sa galerie.

Van Thulden, l'illustrateur de la *Pompa Introitus,* ne fut pas un buriniste, comme M. Dimier semble croire (p. 38) mais un aquafortiste. Et quand, parmi les ouvriers de l'eau-forte qui gravèrent les œuvres de Rubens, on donne le premier rang au marchand-faussaire Van den Wyngaerde et qu'on cite avec éloge le médiocre Eynhoudts avec Panneels et Van Kessel, il aurait convenu de ne pas oublier Lucas van Uden, le délicieux paysagiste, Robert van den Hoecke, Corneille Schut et Jean Thomas, qui comptent parmi les premiers aquafortistes de l'école rubénienne.

Pourquoi le Bruxellois Pierre Bout est-il cité parmi les Hollandais (p. 100) et pourquoi M. Dimier fait-il naître Adrien Brouwer à Harlem plutôt qu'à Audenaerde?

Au chapitre consacré par M. Dimier à la gravure du XIX^{e} et du XX^{e} siècle,

nous voyons le grand et génial Daumier traité avec une certaine négligence (pp. 164-168) et Millet proprement démoli : « sa touche est lourde et son dessin commun » (p. 180). L'école impressionniste ne trouve aucune grâce auprès de M. Dimier et, enfin, de Félicien Rops, un des plus grands aquafortistes que l'Europe ait produits, il est dit qu'il « ne fascine les amateurs que par le prestige de la perversité, mais son dessin est innocent, son style commun ». C'est bien là la critique la plus injuste que nous ayons rencontrée sur le grand artiste belge ! M. Dimier préfère Daniel Vierge, libre à lui ! Mais il est clair que, dans ses appréciations d'artistes modernes, il se laisse fréquemment guider par des considérations qui sont étrangères à l'art et à la beauté. Et c'est bien dommage !....

A. J. J. Delen.

E. H. Van Heurck, *Les livres populaires flamands*. Anvers, J.-E. Buschmann, 1931. 160 pages, grand in-4°, avec 65 illustrations. 100 francs.

Depuis longtemps, le regretté folkloriste anversois, trop tôt ravi à la science et à l'amitié, préparait une étude importante sur les livres populaires flamands, dont il possédait une collection incomparable. En 1926, il publiait, dans *Le Compas d'Or*, son *Voyage autour de ma bibliothèque*, où il examinait une quarantaine de « livres populaires et livres d'école flamands in-4° ». Il avait terminé son grand ouvrage sur le même sujet : il en corrigeait les premières épreuves, quand il fut terrassé par la maladie qui devait l'emporter. Grâce au dévoûment de son fidèle et savant ami, M. Maurice Sabbe, son beau livre a vu le jour, digne en tous points de ses prédécesseurs, consacrés aux *Drapelets de pèlerinage* et à *l'Imagerie populaire*. Dans la préface qu'il a écrite pour l'œuvre posthume de son inoubliable ami, M. Sabbe loue avec enthousiasme « son livre d'un style simple et élégant, où vibre une si ardente sympathie pour l'âme ancestrale, où perce à chaque phrase le souci de l'exactitude et de la vérité ». On ne saurait louer plus exactement la science probe et profonde de feu E. Van Heurck : il suffit de parcourir son dernier ouvrage pour s'en convaincre. Au lieu d'une quarantaine de livres populaires, il en décrit exactement 141. Il ne se contente pas de les décrire matériellement, comme le ferait un bibliographe : en historien averti, il en fait connaître le contenu, remonte aux sources, signale les premières rédactions, flamande ou étrangères,

ainsi que les changements subis, sous l'influence des temps ou des censeurs; enfin, il nous fait connaître les exemplaires les plus précieux, conservés dans les bibliothèques publiques ou privées, ainsi que les nombreuses monographies dont ils ont été l'objet. D'ailleurs, chacune des notices rédigées par E. Van Heurck constitue par elle-même une monographie, où puiseront, avec un égal profit, les bibliophiles, les historiens des mœurs et des littératures, les folkloristes de tous les pays.

Après cette appréciation générale, dont le ton laudatif est amplement justifié par la haute valeur de l'ouvrage, je n'essaierai pas d'analyser par le menu ces 141 notices de livres populaires ou de faire un choix parmi ces pages, aussi intéressantes les unes que les autres; je ne tenterai pas davantage de résumer la savante Introduction, où notre ami regretté a esquissé à grands traits un aperçu historique, car « l'histoire des livres populaires reste encore à écrire, bien que des écrivains autorisés aient plus d'une fois abordé ce sujet ». Cette histoire, lui seul pouvait l'écrire : son livre posthume en est la preuve.

La place me manque pour insister, autant qu'elles le méritent, sur les qualités scientifiques et littéraires de cet exposé magistral et des nombreuses notices : je me contente de renvoyer le lecteur aux appréciations autorisées de M. Sabbe qui, en une préface émue, a rendu un hommage éclatant à l'érudit, avant d'adresser au cher Disparu ses sentiments, que nous partageons, de profond regret et d'inaltérable affection, d'admiration enthousiaste pour son Œuvre, couronné par l'ouvrage posthume dont il avait promis d'assurer la publication. Il n'a pas failli à sa parole : on n'a qu'à feuilleter cet irréprochable volume, superbement imprimé et illustré, pour s'en convaincre, s'en réjouir et l'en remercier avec nous.

JEAN GESSLER.

J.-J. GIELEN, *De Wandelende Jood in Volkskunde en Letterkunde.* Malines, Het Kompas, 1931. 256 pages, grand in-8°, avec illustrations. 70 francs.

Dans son ouvrage sur *Les Livres populaires flamands*, feu E.-H. Van Heurck annonçait (p. 70) la publication imminente d'une dissertation, soutenue à Gand le 20 octobre 1931, sur la légende du Juif Errant dans le folklore et la littérature. Cette étude a paru depuis, admirablement imprimée et illustrée : elle constitue un beau volume qui dénote chez l'auteur une connaissance

approfondie du sujet et un goût littéraire très affiné. Je ne puis analyser ici cette savante étude thématologique : je me réserve de le faire ailleurs. Je me contenterai de la signaler ici, comme c'est mon devoir, à cause des pages consacrées à l'art populaire : la légende du Juif Errant a été, dans la plupart des pays européens, un très fécond sujet d'inspiration pour l'imagerie populaire. Les différentes illustrations de la légende, où Ahasverus se présente sous toutes les formes, et dont la plupart sont reproduites dans l'ouvrage de M. Gielen, y sont également analysées avec un goût parfait et un sens critique très affiné. Ainsi, pour le thème qu'il a traité de façon exhaustive, l'étude de M. Gielen constitue une excellente contribution à l'histoire de l'imagerie populaire. Il convient de l'en louer sans réserve.

JEAN GESSLER.

CHANOINE TH. LEURIDAN. *Histoire de Seclin.* Lille, Desclée-De Brouwer, 1929-1931. 3 vol. grd. in-8°; 432, 348 et 478 pages. Illustr. (Hors commerce).

Tous ceux qui se sont occupés de la Flandre wallonne connaissent le chanoine Leuridan, archiviste diocésain, président de la Société d'Émulation de Roubaix et de la Société d'Études de la Province de Cambrai. C'est un de ces spécialistes de l'histoire régionale dont les travaux sont absolument indispensables à l'élaboration des grandes synthèses. Connaissant à fond leur pays, hommes et choses, ils en décrivent le passé comme aucun étranger ne pourrait y parvenir et les détails qu'ils fournissent constituent parfois un vrai sauvetage d'une tradition de plus en plus insaisissable.

Parmi tous les travaux que nous devons à M. Leuridan, la présente monographie de Seclin (ancien diocèse de Tournai, châtellenie de Lille) est d'une incontestable valeur.

Trois volumes la composent. Le premier qui porte comme titre : L'église collégiale, le chapitre et la paroisse Saint-Piat, traite de la constitution juridique de la collégiale, son personnel, sa double juridiction, sa richesse temporelle, son patron, sa liturgie, ses bâtiments, sa paroisse, son doyenné. Le deuxième volume envisage la Seigneurie, la commune, la ville et leurs annales. Comme tel, il fournit des détails sur les seigneurs engagistes, les fiefs et seigneuries, les privilèges et coutumes, l'échevinage, la loi ou magistrat, la justice, les

impôts, les finances commerciales, le marais et le canal, des institutions, les fondations charitables, l'enseignement. Des pages de chronique civile suivent. Le troisième volume comprend la publication de 298 documents s'étendant du XII[e] au XVIII[e] siècle.

Cet aperçu sommaire ne peut donner qu'une faible idée des services que rendra la Monographie de Seclin aux historiens et aux archéologues. De bonnes tables par noms de lieux et noms de familles et armoiries en rendent d'ailleurs la consultation aisée. Nous regrettons toutefois qu'aucune table chronologique ou systématique n'accompagne au surplus le volume de documents. Peut-être ajouterons-nous que nous croyons devoir décupler les réserves que fait M. Leuridan sur la valeur de la *Vita Piati* et que l'auteur d'une autre source, Philippe Mouskes, ne doit pas être confondu avec son homonyme et concitoyen, l'évêque de Tournai. Mais ce ne sont là que détails qui n'ont pas influé sur la direction de l'ouvrage. Les archéologues notamment seront pleinement satisfaits de la description de l'église où une crypte intéressante avec puits et tombeau (d'origine gallo-romaine?) retiendra spécialement leur attention.

PAUL ROLLAND.

Planches murales pour l'enseignement de l'Histoire de Belgique. Texte explicatif par F. QUICKE, J. UYTTERHOEVEN et R. VAN ROOSBROECK. Anvers. Édit. « De Sikkel ». 1931, 1 br. in-8°, 94 pages. Prix 9 francs.

Cette brochure, agréablement présentée, nous introduit dans la pensée des auteurs et nous aide à comprendre les motifs qui ont déterminé leur choix, parmi les innombrables documents dignes d'être reproduits, qu'ils ont examinés en vue de l'application de la bonne méthode pédadogique à l'enseignement de l'histoire nationale dans les degrés moyen et primaire. Leur idée directrice, disent-ils, est double : « ne donner que des reproductions photographiques de tableaux ou d'estampes ayant une valeur historique artistique et intuitive; vouloir que celles-ci aient un caractère national et servent à illustrer une leçon d'Histoire de Belgique. — C'est pourquoi l'original est l'œuvre d'un peintre ou d'un graveur contemporain de l'événement ou du personnage qu'il a reproduit ». Peut-être cette dernière remarque, trop restreinte, ne tient-elle pas compte de la reproduction d'œuvres échappant aux arts graphiques (le Dôme d'Aix, le Château des Comtes à Gand), mais

ne chicanons pas, l'adoption de ces sujets dérive d'un même principe. Félicitons plutôt les auteurs du résultat de leur discrimination : les planches qu'ils ont élues ne peuvent manquer d'atteindre le but qu'ils se sont assigné. Au nombre de 30 numéros, elles s'étendent du dôme de Charlemagne précité au portrait de Léopold Ier, roi des Belges, par Baugniet. Les unes ont été reproduites en grand format (15 fr.) les autres en plus petit (10 fr.). La magnifique vue de la rade d'Anvers en 1515 comprend deux grandes et deux petites planches. D'autres personnes que les « maîtres » s'en rendront acquéreurs !

Quant au « texte explicatif », dont l'existence découle de celle des planches mêmes, qu'il reproduit d'ailleurs en dimensions réduites, on lui a assigné comme but de replacer en quelque lignes très sobres l'événement ou le personnage — ajoutons-y le monument — dans son milieu historique; puis de décrire la gravure en intercalant, si possible, une appréciation ou une description d'un contemporain; enfin de dire quelques mots de l'auteur ou du graveur.

Le but a été atteint, dépassé même : l'ouvrage rendra bien des services ailleurs que dans l'enseignement.

P. S. — Cet ouvrage nous parvient aussi rédigé en langue flamande. Il est signé seulement de MM. J. Uytterhoeven et R. Van Roosbroek. La préface et quelques détails sont différents, la valeur pédagogique est la même.

PAUL ROLLAND.

II. — REVUES ET NOTICES

1. — ARCHITECTURE

— Nous avons signalé ici même dans le numéro de janvier 1932, p. 82, un article de M. Martin S. Briggs dans le Burlington Magazine : « A neglected masterpiece at Louvain ». Cet article semble avoir réveillé en Belgique un certain intérêt en faveur de l'ancienne maquette de pierre de la tour occidentale de l'église Saint-Pierre à Louvain, maquette reléguée dans des locaux de débarras inaccessibles au public. A ce sujet le *Burlington Magazine* publie dans son numéro de septembre 1931 (page 326) deux *lettres* émanant respectivement de l'auteur de l'article M. M. S. BRIGGS et du CHANOINE R. MAERE, professeur à l'Université de Louvain. Le premier se félicite d'avoir aidé à

sauver de l'oubli ce document archéologique de valeur et propose son exposition dans un musée ou une chapelle de l'église Saint-Pierre. Le chanoine R. Maere fait observer que depuis longtemps la Commission royale des Monuments de Belgique a appelé l'attention des autorités de Louvain sur ce « modèle » du XVI^e siècle et proposé son érection dans l'église; il espère que l'article de M. M. S. Briggs fera aboutir ce projet.

— L'abbé N. Tillière vient de donner une nouvelle édition de son *Histoire de l'abbaye d'Orval,* Gembloux, 1931, 4^e édition revue et augmentée. Très peu de modifications ont été apportées au texte de la 3^e édition (1927). Seule la Bibliographie, sources d'archives et travaux, s'est notablement enrichie. Quelques erreurs ont été rectifiées dans les dates auxquelles on rapporte la construction de l'église et l'auteur signale avec raison l'influence cistercienne (voir page 93 et 94). L'illustration s'est enrichie de quelques vignettes et de la reproduction des armoiries des abbés d'Orval ajoutée à leur description.

— L'activité de l'Institut archéologique liégeois pendant l'exercice de 1930-1931 s'est manifestée notamment par l'organisation de nombreuses excursions et visites de monuments de Liége et des environs faites sous la direction d'archéologues érudits. C'est une excellente idée d'avoir publié dans le Bulletin de l'Institut un compte rendu des explications qui furent données au cours de ces visites (*Bulletin de l'Institut archéologique liégeois,* n° 3, juillet-août-septembre, 1931, p. 65 à 88). Nous nous bornerons à signaler ici l'objet de ces notes : L'église Saint-Antoine, le couvent des Mineurs, l'église Sainte-Croix, l'église Saint-Servais et l'établissement des Frères Cellites par le chanoine Coenen. Les châteaux de Bierset, de Fontaine, de Horion et de Lexhy et les églises d'Awans et de Bierset par le comte de Borchgraeve d'Altena et le chanoine Coenen. (A propos de l'église d'*Awans-lez-Bierset* notons aussi un intéressant rapport du chanoine Coenen à la Commission royale des Sites et des Monuments publié dans *Le Vieux Liége* de septembre 1931.) La chapelle de Wixhou, le château d'Argenteau et le château de Modave par A. De Ryckel. Les enceintes de Tongres par M. Van de Weerd et J. Breuer.

— Le village de Lincent a conservé une vieille église aujourd'hui désaffectée. Consacrée à saint Pierre cette église est déjà citée, en l'année 1139, dans

un écrit de l'évêque de Liége Albéron II. La nef centrale et la tour occidentale remontent à l'époque romane mais furent l'objet de remaniements. Les baies de fenêtres terminées en arc plein cintre et la corniche denticulée de la nef sont masquées sous les combles des bas-côtés, agrandis au XVII^e siècle. Les arcades de la nef sont anciennes mais les supports primitifs ont été retaillés et revêtus d'un plâtrage. L'entrée primitive de l'église se trouvait dans le bas-côté. La tour comportait plusieurs étages accessibles seulement par des échelles mobiles. Le chœur date du XIV^e siècle; il a conservé le remplage délicat de ses baies. L'église ne comporte pas de transept. C'est dans un article consacré à l'*histoire et la description du village de Licent* (*Chronique archéologique du Pays de Liége*, juillet-août-septembre, 1931, p. 51 à 62) que M. E. PITON relève ces caractéristiques d'une de nos petits églises de campagne.

— Reprenant une étude qu'il n'avait fait qu'ébaucher autrefois et que nous avions alors signalée (avril 1931, p. 181), l'abbé M. THIBAUT nous donne une monographie plus approfondie de l'*église collégiale Saint-Pierre d'Anderlecht* dans le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* (janvier, 1932, p. 6 à 19). Indépendamment de son architecture très intéressante l'église possède des peintures murales qui depuis longtemps ont attiré l'attention des historiens de l'art. Le plus ancien document d'archive relatif à la construction de l'église se rapporte précisément à la chapelle latérale méridionale, la chapelle du Saint-Sacrement qui est décorée de ces peintures murales : il s'agit d'un texte relatant la donation dans les dernières années du XIV^e siècle, d'une somme de 100 florins destinée à la construction de cette chapelle. Ce document est d'autant plus précieux qu'il permet de préciser la date de construction de la nef et des bas-côtés de l'église qui appartiennent visiblement à la même époque de construction que la chapelle. L'étude archéologique des formes et de la décoration corroborent parfaitement avec cette date. Notons que nous trouvons dans ces nefs, une des premières fois à Bruxelles, l'adjonction de nombreuses assises de pierres aux parements de briques. L'église possède une crypte importante qui peut remonter au XI^e siècle et quelques vestiges de la primitive église romane englobés dans le transept actuel. Le chœur fut élevé dans la seconde moitié du XV^e siècle; des documents d'archives nous renseignent sur sa construction entamée en 1469 et terminée en 1482. De nombreuses photographies et deux plans terriers complètent cette étude dans laquelle l'auteur s'est attaché surtout à établir la chronologie des différentes parties de l'édifice.

— Il était tout indiqué de consacrer la rubrique Archives des Arts du précédent *Bulletin* à la *collégiale d'Anderlecht*. C'est ce que fit M. J. Lavalleye qui apporte un précieux complément de documentation en publiant une série de textes glanés dans les Archives générales du Royaume.

Lucie Ninane.

2. — SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS

— Se rattachant aux études de l'église et des tombeaux de Brou, dont nous avons rendu compte ici même, (t. I, livr. 2, 4.) il faut signaler un nouvel article de Melle Fransolet, *L'Atelier flamand de Brou*, paru dans les *Annales de la Société d'Émulation de l'Ain*, 1931, 23 pages et pl. Les études analytiques que l'auteur signale et les comparaisons de style qu'elle a pu faire, lui permettent de dégager les caractères essentiels de ces œuvres, caractères spécifiquement flamands et même bruxellois, qui écartent toute hypothèse de parenté bressanne. Melle Fransolet fait remarquer que cet atelier, recruté par Louis van Boghem aux Pays-Bas, s'en est allé, une fois l'œuvre accomplie pour Marguerite d'Autriche, sans laisser d'influence ni d'autres traces de son activité. Et cela parce que les influences plus modernes de la Renaissance pénètrent à ce moment en France, avec Michel Colombe.

— M. P. Tarpin nous donne dans le *Bulletin du Comité flamand de France*, Lille 1931, pp. 370-376, une note sur une *Vierge de marbre conservée* à *Gosnay* (Pas-de-Calais) et provenant de la chartreuse de femmes Mont Sainte-Marie, établie à Gosnay par la comtesse Mahaut d'Artois, au début du XIVe siècle. L'auteur croit qu'il s'agit de la réplique d'une œuvre exécutée au XIVe siècle par Jehan de Huy pour la comtesse Mahaut, œuvre détruite probablement par les iconoclastes et à laquelle il croit pouvoir appliquer un texte d'archives découvert dans le dépôt départemental du Pas-de-Calais.

— En des termes énergiques et justes, M. Emile Gavelle démolit rapidement *la prétendue origine boulonnaise de Claus Sluter* qu'avait essayé de prouver M. Parenty, en rectifiant l'interprétation quelque peu fantaisiste, faite par ce dernier, de documents concernant l'origine — soi-disant commune — des noms de Marville, Sluter et Selles. *Revue du Nord*, mai 1931, pp. 97-103.

— Le tome II de l'ouvrage de O. POLLAK, *Die Kunsttätigheit unter Urban VIII* (Vienne, Filser, 1931, XXVII-638 p.) est consacré à la basilique Saint-Pierre de Rome. Parmi les très nombreux documents d'archives publiés, relevons qu'il y en a plusieurs relatifs au sculpteur Francesco Fiammingo (Duquesnoy).

— Dans la collection *Visions de France*, éditée par G. L. Arlaud, de Lyon, M. ANDRÉ CHAGNY consacre une brochure complète à *Bourg et Brou, Bresse et Dombes*. A la suite d'une introduction historique et archéologique fort bien écrite, on y trouvera une soixantaine d'illustrations en héliogravure, des mieux venues. Inutile de dire que le plus gros morceau est constitué par l'œuvre de Marguerite d'Autriche.

— Le chanoine J. E. JANSEN, conservateur du *Musée campinois de Turnhout, Taxandria*, nous signale dans une plaquette fort bien présentée, les curiosités folkloriques de son Musée récemment agrandi et réorganisé. *Kon. Geschied- en Oudheidkundige Kring der Antwerpsche Kempen*, N. R. III, 1931, n° 1. Une courte notice historique de la ville de Turnhout précède la description des principaux objets de cette collection.

— A signaler également une plaquette de Mᵉˡˡᵉ A. DE CLERCQ, *Kantwerksters en Kantnijverheid te Geeraardsbergen*, 1931, 48 pp., où d'une manière charmante l'auteur nous raconte l'histoire de cet art délicat et la vie des dentellières d'autrefois à Grammont.

LUCY HERMANS DE HEEL.

3. — PEINTURE

— *Une œuvre inédite de Jan van Coninxlo*, signalée en 1929 par M. Paul Saintenoy à la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, est l'objet d'une étude intéressante de Mᵐᵉ MAQUET-TOMBU dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1931, septembre, pp. 148-159. Elle nous fait remarquer tout d'abord qu'il ne s'agit pas d'un polyptyque, comme le signale le guide de Bruxelles, mais d'un ensemble de quatre volets peints sur les deux faces, encadrant un panneau central, actuellement disparu. L'étude du sujet permet de croire que ce panneau représentait les personnages principaux de la généalogie de sainte

Anne. L'étude du style et la comparaison de ce tableau avec des œuvres signées et datées de Jan van Coninxlo amènent l'auteur à accepter l'attribution proposée jadis par M. Saintenoy. Quant à la date d'exécution elle ne peut être indiquée d'une manière précise. Les armoiries que l'on voit dans le vitrail ornant le fond du panneau de l'Annonciation sont celles des deux abbesses de Liedekerke à qui furent confiées la direction de l'abbaye de Forest, l'une de 1500 à 1541, l'autre de 1541 à 1560.

Aucun autre document n'apporte le moindre signalement du retable à quelque date précise. Cependant Mme Maquet-Tombu, comparant l'œuvre au tableau de la Généalogie de Sainte-Anne, au Musée d'Art ancien à Bruxelles, signé et daté 1546, voit dans le rétable de Forest une inspiration plus fraîche et une « exécution moins industrialisée » qui sont, dit-elle, des arguments en faveur d'une date antérieure à 1546. Elle propose la date de 1540. Malheureusement l'état actuel des connaissances biographiques de ce peintre sont insuffisantes pour confirmer cette hypothèse.

— Dans une étude fouillée du *Diptyque M. J. Niewenhove à l'hôpital Saint-Jean à Bruges, Revue de l'Art ancien et moderne,* septembre-octobre 1931, pp. 128-134, M. C. Tulpinck analyse avec une grande minutie, et à l'aide de bonnes reproductions, l'ensemble de lignes géométriques qui sillonnent le portrait du donateur. L'auteur y voit la base de toute la composition de ce portrait, calculée suivant les éléments de la perspective linéaire. Bien qu'il ne connaisse pas d'autre application de ce genre dans l'œuvre de Memlinc, l'auteur estime que nous avons à faire ici à une manière de travailler qui a probablement été employée plus d'une fois par le peintre et qui dénote le caractère de précision de ce portraitiste.

— La récente *découverte d'un portrait du duc de Bellegarde par Rubens* est signalée par M. A. Heyse dans *le n° 5 de Gand artistique* 1931. La facture de l'œuvre a dirigé les recherches de M. Heyse dans le domaine de l'œuvre de Rubens. Il est parvenu à identifier le personnage représenté avec celui d'un homme de cour figurant dans le « Mariage d'Henri IV et de Marie de Médécis » au Louvre. L'exécution de ce portrait diffère de celles du tableau du Louvre et de l'esquisse préparatoire à ce tableau à Munich.

— M. Ed. Michel publie dans le *Bulletin des Musées de France,* décembre

1931, pp. 255-258, une courte étude sur *Lucas van Valckenborch* à qui il restitue la «Moisson» du Musée de Lille, classée au nom de Breugel. Il procède par comparaisons de style avec d'autres tableaux, notamment avec le tableau du Musée de Berlin. Il se rallie à l'opinion émise à ce sujet, en 1909, par M. FRANÇOIS BENOIT, dans *La peinture au Musée de Lille.*

— En une étude, qui s'attache peut-être davantage à l'aspect littéraire plutôt qu'artistique de leur œuvre, M. CORNELIS VETH établit un parallèle très attachant entre *P. Bruegel et Jan Steen,* tous deux peintres des mœurs populaires des Pays-Bas. Il souligne la survivance de la spiritualité des peintres du XV^e^ siècle chez Bruegel, par le caractère moraliste de son œuvre. *Maandblad voor beeldende Kunst,* 1931, n° 11, pp. 323-330; n° 12, pp. 355-363.

— Sous le titre, *L'Esprit d'imitation dans l'Art flamand, le thème de la Madone dans une abside,* M. GERMAIN BAZIN nous donne, dans l'*Amour de l'Art,* décembre, 1931, pp. 495-500, une courte notice et de nombreuses reproductions concernant les rapprochements qu'il opére entre les Madones d'un même type, depuis celles de Roger Van der Weyden, jusqu'à celles de Bernard Van Orley.

— M. l'ABBÉ F. PRIMS, dans *Bijdragen tot de Geschiedenis,* mai-juillet 1931, pp. 203-209, fait remarquer très justement que nous ne savons presque rien des artistes contemporains de Quentin Metsys et que les efforts tentés jusqu'à présent pour le situer dans le milieu où il a travaillé n'ont rien donné de très précis. L'auteur nous apporte donc une contribution précieuse à l'étude de cette période en publiant, sous le titre « *Vrienden en de Magen* » *van Quinten Matsys,* une série de documents concernant des amis et des artistes qui ont vécu dans l'entourage du grand maître anversois. Il souhaite que les noms de *Peter Moys, de schilder,* de *Cornelis Peter Cels, de beeldsnijder,* de *Broeder Jan Gillis van den Throon,* de *Broeder Gillis van den Throon* et de *Hendrik Massys, Quinten's grootvader,* évoqués ici, permettent aux historiens d'art d'établir des rapprochements entre ces artistes et des œuvres restées jusqu'à présent anonymes.

— Les renseignements concernant le portraitiste flamand François Denys, qui vécut au XVII^e^ siècle sont peu abondants. M. ANTONINO SORRENTINO s'est appliqué à étudier ce maître qu'il ressuscite, *un ritrattista fiammingo*

poro noto nelle Corti di Mantoua e di Parma, dans *Rivista d'Arte,* t. XIII, 1931, p. 365-394, 10 pl. L'examen des archives conservées à Parme lui a permis d'établir cette chronologie qui corrige les données précédemment admises : François Denys est né vers 1610 à Anvers, il fit un premier voyage en Italie en 1639, rentra à Anvers en 1643, repartit pour Parme en 1655 et mourut le 12 septembre 1670 à Mantoue. Ce maître, qui se range parmi les épigones de Van Dyck, peignit des portraits signés et datés ou bien attribués avec certitude par les archives. Ils sont conservés à la Galerie royale et à la Pinacothèque communale de Parme, à la Villa royale de Caserte. Jacques Denys, son frère, fut parfois son collaborateur.

— M. GAVELLE rappelle dans la *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1931, p. 384), qu'en 1904 il avait déjà prouvé ce que MM. RENDERS et LYNA proposent — ignorant cette étude — concernant les portraits d'Alatruye et sa femme attribués au présumé Maître de Flémalle que conserve le Musée de Bruxelles. Ces panneaux ne furent pas peints avant 1562, et cela à Lille et non à Tournai.

La *Revue de l'Art ancien et moderne* (décembre 1931, p. 225-228), publie un article de M. RENDERS, *La solution du problème Van der Weyden,* réfutant les critiques de M. MICHEL faites dans le même périodique concernant la méthode comparative de détails pris aux œuvres du Maître de Flémalle et de Rogier pour prouver l'identité des deux Maîtres. Il n'admet pas les comparaisons proposées par M. Michel entre des détails de Memlinc et de Rogier. S'il existe des ressemblances, cela prouve que Memlinc est un imitateur très doué du Maître Rogier, et non un génie créateur.

— Après avoir rappelé l'existence de quelques œuvres d'art faites pour l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer, (notamment le retable de Simon Marmion), M. SAL. REINACH attire l'attention sur *Les portes du trésor de Saint-Bertin* (*Gazette des Beaux-Arts,* décembre 1931, p. 341-352). Ces deux panneaux sont conservés au Musée de Dijon, provenant de la Collection DARD. L'auteur y voit une œuvre d'une génération postérieure à Marmion († 1489), peut-être de Michel Clauwet († vers 1520), son neveu. Il termine son article, par une hypothèse hardie concernant les rapports entre les Marmion et les Clouet. Reprenant ce travail, M. Ed. MICHEL (même périodique, p. 353-359)

suggère quelques rapprochements entre ces panneaux et l'œuvre de Lancelot Blondeel: soin apporté à rendre les accessoires, souci de raconter des histoires variées, conception du dessin et de la composition. Il propose de donner provisoirement ces tableaux à Blondeel et de les placer parmi les productions datant d'environ 1545.

— L'église de Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles possédait avant la Révolution un tableau, la Vierge et l'Enfant entourés d'anges et de fleurs, dû à la collaboration de Schut et de Seghers. M. l'abbé Boeckx suit dans un article paru dans *Archives, Bibliothèques et Musées, Un tableau de l'église de la Chapelle, à Bruxelles, retrouvé à Autrive,* juillet-octobre 1931, p. 122-123 les changements de résidence de cette œuvre depuis lors. Actuellement, cette toile est la propriété des Musées royaux des Beaux-Arts; elle est déposée, en prêt, à l'église d'Hautrive (arr. de Courtrai).

— Le Vassar College de New York possède un portrait de femme sur lequel se lit cette légende : « Anna Austriae. Matthiae I. Romanor(um) imperatoris conjux. An. D. 1615 ». M. Olivier S. Tonks propose d'y reconnaître une œuvre de François Pourbus le Jeune, *A portrait by François Pourbus Jr. at Vessar College,* dans *Art in America and Elsewhere,* 1931, p. 231-236. Il situe cette œuvre dans la production et la vie de l'artiste.

— Dans *Op de Hoogte,* novembre 1931, bl. 143 sous le titre *Daniel Segers en het huis van Oranje,* M. A. J. J. Delen publie la communication qu'il a faite à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique sur le consciencieux peintre de fleurs que fut le frère jésuite Segers. (Voir cette Revue, t. I, 1932, pp. 60-61.)

— Les peintres Juan de Flandes et Michiel sont l'objet, depuis quelques années, d'études assez nombreuses, qui furent signalées dans cette chronique au fur et à mesure de leur publication. M. F. J. Sanchez Canton, à la suite des articles récents parus dans le Burlington Magazine et le Pantheon, a tenu à mettre au point la synthèse qu'il avait donnée sur les œuvres de ces artistes en 1930, *El retablo de la Reina catolica* (addenda et corrigenda) dans Archivo espanol de arte y arqueologia, 1931, p. 149-152.

Presque en même temps, M. Fr. Winkler a réuni tous les renseignements

que l'on possède sur *Master Michiel* (*Art in America and Elsewhere*, 1931, p.247-257). Il retrace l'activité du peintre de l'oratoire d'Isabelle la Catholique et montre la parenté des œuvres diverses qui lui sont attribuées en se basant sur des arguments de style et coloristiques.

— Une Crucifixion provenant de la Collection Holden vient d'entrer au Musée des Beaux-Arts de Cleveland, signalée comme *A flemish panel of the Crucifixion*, par H. S. F., dans *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, janvier 1932, p. 4 à 7. L'auteur de la notice présentant le tableau y reconnaît une œuvre peinte vers 1460 dans l'atelier de Rogier Van der Weyden par un élève qui se rapproche beaucoup du Maître du triptyque Sforza du Musée de Bruxelles.

— Le Ministère de l'Éducation nationale d'Italie, direction des Beaux-Arts, dénote une belle activité scientifique. Il entreprend la publication de l'inventaire de tous les objets d'art conservés dans des édifices publics d'Italie. Le premier tome de l'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia* est consacré à la province de Bergame (Rome, 1931, VII-500 p.). Relevons à l'église de Saint-Alessandro in Colonna à Bergame, un tableau représentant la Trinité et les quatre Évangélistes que l'on attribue au Maître de Flémalle. Une bibliographie critique suit la description de l'œuvre.

— Reprenant la question controversée de l'auteur de la fameuse fresque du Triomphe de la Mort conservée au Palazzo Sclafani à Palerme, A. L. MAYER propose d'y reconnaître l'œuvre d'un maître espagnol des années 1440-1450 : *Der « Triomph des Todes » im Palazzo Sclafani in Palermo, Pantheon*, janvier 1932, p. 33 à 37. Il rejette toute attribution à un maître flamand, voire hollandais — ainsi qu'on l'avait proposé, — bien que le fresquiste se souvienne dans sa composition de l'art septentrional.

— Karel Van Mander séjourna de 1573 à 1577 en Italie. Dépouillant systématiquement les productions littéraires de ce peintre-auteur, Mgr VAES s'est efforcé de reconstituer les souvenirs d'Italie de Van Mander: *Le séjour de Carel Van Mander en Italie*, extrait du recueil « *Hommage à Dom Ursmer Berlière* », 1931, 32 p. Mgr Vaes est parvenu à donner un aperçu intéressant des idées du peintre sur l'art qui s'offrait à sa vue notamment à Rome. Il

serait profitable de voir compléter ce travail par un historien de l'art qui étudierait l'influence éventuelle des observations recueillies par Van Mander en Italie sur son œuvre picturale.

— Le *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* de l'année 1929 paraît en fin 1931, ce retard ayant été causé, ainsi que l'annonce un papillon ajouté au Bulletin, par certaines circonstances d'ordre administratif (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 9, rue du Musée, 1929, 98 pp., 40 pl.). La première partie comporte le rapport d'activités administrative et scientifique des Musées au cours de l'exercice 1929. On y trouvera des renseignements intéressants sur le personnel et ses publications scientifiques, les accroissements multiples en œuvres anciennes et modernes, les nettoyages de tableaux, les expositions et les services annexes des Musées : bibliothèque, comptoir de chalcographie, office de photographies, diffusion artistique. La seconde partie — et ceci constitue une très heureuse nouveauté — est réservée à des publications d'ordre scientifique concernant des œuvres faisant partie du patrimoine des Musées. En voici la nomenclature, nous réservant d'analyser ci-dessous quelques études ayant trait à l'objet spécial de cette Revue : L. Van Puyvelde, L'œuvre authentique d'Adam Van Noort, maître de Rubens (p. 36-57); du même, Vénus et Amour par Lucas Cranach le vieux (p. 58-61); du même, Les enfants à la chèvre par Frans Hals (p. 62-65); du même, Nettoyage du portrait de Laurent Froimont, œuvre de Rogier Van der Weyden (p. 66-68); A. Laes, Portraits de Jhr. Zuydewyn van Nuyssenburch et de sa femme Johanna van Heyst par Michel Mierevelt (p. 69-72); du même, Portrait de Cornelia Jacoba Kemp van Moermont par Philip Van Dyk (p. 73-77); M. Devigne, Le Folke Filbyter de Carl Milles (p. 78-81); Jos. Destrée, Une Vierge de Hugo Van der Goes (p. 82-89); L. Hermans de Heel, J. B. Van der Straeten, peintre d'architecture, A propos d'un tableau du Musée d'Art ancien (p. 90-95). Souhaitons que les prochains tomes de ce Bulletin paraissent rapidement afin que le retard soit promptement rattrapé et que d'autre part une belle variété s'y retrouve dans le choix des articles futurs.

« *L'œuvre authentique d'Adam Van Noort, maître de Rubens* » est mal connue. M. VAN PUYVELDE étudie un tableau monogrammé du maître, Le Christ bénissant les enfants, du Musée de Bruxelles. Il en déduit les caractéristiques du peintre. Il rapproche du tableau de Bruxelles les dessins signés et d'autres toiles que les détails de style permettent d'attribuer avec certitude à Van

Noort. Après avoir recomposé le catalogue de la production de l'artiste, M. Van Puyvelde esquisse son évolution. A ses débuts, Van Noort fut romaniste alors que Rubens fréquentait son atelier. De 1608 à 1620 son style s'alourdit ; enfin vers 1630 le peintre revient à sa manière du début, faisant figure d'attardé au milieu de ses contemporains.

Le superbe portrait de Laurent Froimont peint par Rogier Van der Weyden, entré au Musée de Bruxelles en 1920, était abîmé par des couches successives de vernis brunis et par des taches de repeints. Un « *Nettoyage du portrait de Laurent Froimont œuvre de Rogier Van der Weyden* » fut opéré par M. Van der Veken en 1928; M. VAN PUYVELDE en explique les résultats. L'œuvre est ressuscitée: le modelé délicat, les carnations fines, le coloris profond et riche du fond et du costume réapparaissent de nouveau. Les repeints maladroits ont été enlevés et les légères pointes usées n'ont pas été retouchées. Un vernis à l'œuf recouvre l'avers du tableau, le revers ayant conservé ses couches de vernis comme témoin.

M. Jos. DESTRÉE s'attache à faire connaître les trois restaurations par lesquelles passa « *Une Vierge de Hugo Van der Goes* » que possède le Musée de Bruxelles depuis 1926. Le nettoyage opéré par M. Van der Veken a révélé l'aspect original de la pomme de pin que tient en main l'Enfant ainsi que le coloris primitif.

M^lle^ L. HERMANS DE HEEL ressuscite un peintre fort peu connu en attirant l'attention sur « *J. B. Van der Straeten, peintre d'architecture. A propos d'un tableau du Musée d'Art ancien* ». Le tableau n° 833 du Musée d'Art ancien représentant le « Péristyle d'un palais baroque » était attribué à Von Ehrenberg, ce maître ayant cessé toute activité en 1676. En s'appuyant sur des œuvres signées de Jean-Baptiste Van der Straeten, l'auteur attribue avec droit cette toile au maître anversois. Elle reconstitue son catalogue inconnu jusqu'à ce jour et propose de reconnaître dans des œuvres de B. Van den Bossche et Verbeeck la collaboration de Van der Straeten pour les architectures.

JACQUES LAVALLEYE.

4. — VARIA

En août 1930 s'est réuni en Belgique un Congrès international de géographie historique, qui a siégé à Bruxelles, mais également à Liége et à Anvers. Les archéologues auront profit à consulter le premier volume des publications du Congrès (*I^er^ Congrès international de géographie historique.* Tome premier: *Compte rendu des travaux du Congrès;* Bruxelles, 3 Av. Saint-Augustin ; 1931, 161 pages, in-8°). Il est dû au secrétaire-général, M. F. QUICKE, qui fut la cheville ouvrière de ces assises, à MM. BONENFANT et BARJON, secrétaires et au trésorier, M. l'abbé JADIN.

Parmi les résumés de communications, il en est qui intéressent l'archéologie antique. Celle, par exemple, de M. H. RICCI (*Comment la ville impériale de Septis Magna fut ensevelie sous les sables) ;* celle du R. P. BARROIS (*La route de la turquoise dans l'Egypte ancienne et l'alphabet sinaïtique).* D'autres travaux présentent un intérêt direct pour l'archéologie de notre pays à l'époque romaine. Citons M. J. BREUER *(Le « burgus » de Morlanwez et la frontière de l'Empire au IV^e^ siècle),* M. F. ROUSSEAU *(Le problème des routes dans l'ancienne Belgique),* M. J. VANNERUS *(Voies romaines et routes du moyen âge).* L'étude de M. R. SALOMON *(Ein Avignonesischer Kartenzeichner des XIV. Jahrhunderts;* cf. *Vorträge der Bibl. Warburg,* VI) est instructive à la fois à raison des dessins ornant les cartes dont il est traité et pour l'analyse d'une idéologie qui n'est pas absente de l'art du moyen âge finissant. Le L^t^ colonel ANDRIEU *(La scénographie des primitifs)* traite un sujet susceptible d'intéresser tous ceux qui étudient les éléments de paysages figurant sur des tableaux anciens. Enfin la communication de M. DE POERCK *(Enceintes castrales et urbaines à Bruges)* est importante au point de vue de l'archéologie militaire du moyen âge.

Les mémoires du R. P. Barrois, du L^t^ colonel Andrieu et de M. De Poerck paraîtront *in-extenso,* dans le t. II des Travaux du Congrès, au cours des premiers mois de 1932.

FRANÇOIS L. GANSHOF.

IMPRIMERIE SAINTE CATHERINE, 51, RUE DU TRAM, BRUGES, BELGIQUE.

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

SOCIÉTÉ ANONYME

CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

46 ET 48, RUE COUDENBERG, BRUXELLES

OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS ET A L'HISTOIRE DE L'ART

Architecture et Arts décoratifs
Gravures - Dessins
Miniatures de Manuscrits
Histoire du Livre

ART ORIENTAL

Éditions de luxe et d'amateurs.
Littérature - Théâtre - Essais
Ex-Libris - Histoire
Questions politiques et nationales
Service de librairie générale.
Recherches d'ouvrages rares et épuisés.
Divers.

Représentants exclusifs pour la Belgique des ÉDITIONS " LES BEAUX-ARTS " de Paris et des ÉDITIONS " LES BELLES-LETTRES " de Paris.

Téléphone : 11.77.79
Adr. télégr. : Vanoest-Bruxelles
Chèques postaux N° 34.152.

PROSPECTUS ET CATALOGUES GRATUITS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

SOCIÉTÉ D'ÉDITION

LES BELLES LETTRES

PARIS

REPRÉSENTANT EXCLUSIF POUR LA BELGIQUE :

Librairie Nationale d'Art et d'Histoire

48, Rue Coudenberg, BRUXELLES

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

COLLECTION
DES
UNIVERSITÉS DE FRANCE
publiée sous le patronage de l'Association GUILLAUME BUDÉ

AUTEURS GRECS **AUTEURS LATINS**

LES TEXTES **FRANÇAIS**

publiée sous les auspices de l'Association GUILLAUME BUDÉ
par les éditions Fernand ROCHES

COLLECTION ÉMILE SENART

PUBLICATIONS
DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE STRASBOURG

ÉTUDES FRANÇAISES

COLLECTIONS DE
LITTÉRATURE ANGLAISE
COLLECTION SHAKESPEARE

COLLECTION
DE L'INSTITUT
NÉO HELLÉNIQUE
de l'Université de Paris

BIBLIOTHÈQUE
ROMANTIQUE

COLLECTION
DE
BIBLIOGRAPHIE CLASSIQUE
publiée sous le patronage de l'Association GUILLAUME BUDÉ

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

Vient de paraître :

LE DESSIN HOLLANDAIS DES ORIGINES AU XVII[e] SIÈCLE

PAR M. D. HENKEL

CONSERVATEUR DU RIJKSMUSEUM PRENTENKABINET, AMSTERDAM

L'auteur s'est proposé de donner dans cet ouvrage un exposé de l'art du Dessin hollandais depuis le XV[e] siècle jusque et y compris Rembrandt. Au cours d'une importante étude générale, M. M. D. Henkel rappelle les caractéristiques principales de l'art néerlandais et fait l'historique des premiers maîtres du dessin dans les Pays-Bas, depuis la période gothique et la Renaissance jusqu'à Rembrandt et son école.

L'ouvrage forme un beau et fort volume in-4° jésus (28 × 38 cm.) de 160 pages de texte, illustré de 76 planches hors texte en héliotypie, en deux teintes, dans les tons des originaux (crayon, pointe d'argent, sanguine, sépia, etc.)

Prix de l'ouvrage broché : 570 francs.

Vient de paraître :

JAN SIBERECHTS

PEINTRE DE LA PAYSANNE FLAMANDE

PAR T. H. FOKKER

AVEC UN CATALOGUE CRITIQUE DE SON ŒUVRE

PAR G. DE TÉREY

Le moment paraissait venu de consacrer une monographie à ce peintre naguère injustement oublié. Le docteur T. H. Fokker a bien voulu se charger de revoir le catalogue critique de l'œuvre du peintre qu'avait dressé G. de Térey, à le mettre au point des changements de collections et des découvertes qui ont eu lieu depuis la rédaction du texte, et à écrire une étude extrêmement complète sur la vie et l'œuvre de Jan Siberechts.

L'ouvrage forme un volume in-4° carré, 22,5 × 29 cm., de plus de 100 pages de texte illustré de 48 planches hors texte en héliotypie, reproduisant un nombre égal de peintures de Jan Siberechts.

Prix de l'ouvrage : 225 francs

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

En souscription :

CHATEAUX DU MAINE ET DE L'ANJOU

PAR HENRY SOULANGE-BODIN

Dans l'étude de ces résidences parfois illustres, toujours importantes dans la vie de leur province, chaque particularité, dans le domaine artistique, appelle un point d'histoire. Pour les élucider, ici comme dans ses précédents ouvrages, M. Soulange-Bodin a mis largement à contribution les chartriers, que lui ont généreusement ouvert les châtelains et les bibliothèques publiques.

L'illustration de cet ouvrage, qui constitue l'un de ses principaux attraits, a été l'objet des soins les plus attentifs de l'auteur et des éditeurs. Trente-quatre châteaux sont représentés par plus de quatre-vingts reproductions groupées sur soixante-douze planches hors texte.

L'ouvrage, qui paraîtra au mois de février 1932, constituera un fort volume in-4° raisin (25 ×32,5 cm.), de 128 pages de texte environ, illustré de 72 planches hors texte en héliotypie reproduisant plus de 80 vues extérieures et intérieures des plus beaux châteaux du Maine et de l'Anjou.

Prix de l'ouvrage en souscription : 375 francs.

EN DISTRIBUTION

A LA LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE :

CATALOGUE

DE BEAUX LIVRES MODERNES

ÉDITIONS ORIGINALES D'AUTEURS BELGES D'EXPRESSION FRANÇAISE

ÉDITIONS ORIGINALES ET GRANDS PAPIERS D'AUTEURS FRANÇAIS

LIVRES DE LUXE
ILLUSTRÉS ET TYPOGRAPHIQUES

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

Vient de paraître :

LE LIVRE DES MESTIERS DE BRUGES ET SES DÉRIVÉS

QUATRE ANCIENS MANUELS DE CONVERSATION

PUBLIÉS PAR

JEAN GESSLER

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE LA PÉDAGOGIE A L'UNIVERSITÉ DE LOUVAIN

Bruges, 1932. — 6 fascicules sous couverture séparée, réunis en une farde constituant un corpus luxueux de 320 pages in-4, dont il a été tiré :

30 exemplaires sur papier d'Arches, numérotés de I à XXX. . . **250 frs.**
600 exemplaires sur papier Tennyson, numérotés de 1 à 600. . . **125 frs.**
144 exemplaires hors commerce réservés à la Société d'Emulation de Bruges.

Depuis des années, l'attention des bibliographes, des philologues et des folkloristes s'est portée vers les anciens manuels de conversation ou *livres benoîts*, destinés à l'enseignement pratique d'une langue étrangère, en l'occurence du français. Un des plus anciens manuels de ce genre, sinon le tout premier, fut composé au XIVe siècle par un maître d'école brugeois qui, « pour un coup d'essai réalisa un coup de maître ». Ce manuel appelé par son auteur anonyme LE LIVRE DES MESTIERS à cause du rôle prépondérant joué par les métiers de Bruges et leurs représentants, exerça une influence considérable qui se fit sentir de la Tamise jusqu'au Rhin, puisqu'il fut imité aussi bien en Allemagne qu'en Angleterre. On conserve, en effet, à Cologne, le manuscrit unique d'un *Gesprachbuchlein* du XVe siècle; en Angleterre, trois exemplaires des *Dialogues in French and English* imprimés en 1483, par William Caxton; enfin, à Paris, à la « Mazarine », un exemplaire unique du *Vocabulaire* imprimé avant 1501 par l'Anversois Roland Vanden Dorpe.

Il sera fort intéressant et instructif de pouvoir comparer ces quatre textes bilingues, assez ressemblants par leur origine commune pour permettre une étude comparative féconde, assez différents quand au fond et à la forme pour intéresser les historiens et les philologues.

Depuis des années, on en réclamait une nouvelle édition. Celle-ci est conçue de telle façon qu'elle facilitera l'étude comparative des quatre textes bilingues. La publication des textes a été préparée par M. JEAN GESSLER, professeur de Pédagogie à l'Université de Louvain, qui a écrit une introduction détaillée et documentée à souhait. L'exécution typographique de cette édition luxueuse et savante a été réalisée par le Consortium des Maîtres imprimeurs de Bruges.

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
CORRESPONDANT DES ÉDITIONS G. VAN OEST DE PARIS

LES MAITRES
DE
L'ARCHITECTURE

La nouvelle collection « LES MAITRES DE L'ARCHITECTURE » que nous offrons aujourd'hui au public, a pour dessein de présenter un tableau complet de l'art de construire, tel qu'il se manifeste actuellement dans tous les pays du monde civilisé.

Les volumes qui viendront successivement constituer cette collection sont tous consacrés à un artiste déterminé. Ils sont établis à un format in-8° pratique et maniable (16 × 20 cm.), et renferment chacun, à la suite du texte, de 60 à 120 reproductions hors texte en similigravure, d'après des ensembles et des détails architecturaux conçus ou exécutés par l'artiste. Ils comportent un texte en plusieurs langues, presque tous un texte français. Signalons enfin qu'ils sont présentés sous une reliure artistique, originale, différente pour chacun d'eux.

VOLUMES PARUS :

JOSEF HOFFMANN, Vienne . .	75.—	LA JEUNE ARCHITECTURE FRANÇAISE	75.—
Sir JOHN BURNET & PARTNERS, Londres	75.—	BÉLA MALNAI, Budapest . . .	56.25
JOSEF GOCAR, Prague	75.—	JAN WILS, Voorburg	75.—
JENO LECHNER, Budapest . .	56.25	CARLO BROGGI, Rome . . .	75.—
CHARLES SICLIS, Paris . . .	75.—	JIRI KROHA, Brno	75.—
GIUSEPPE VACCARO, Rome . .	56.25	WILLS & KAULA, Londres . .	75.—
BÉLA RERRICH, Budapest . .	56.25		

VOLUMES A PARAITRE PROCHAINEMENT :

A. J. KROPHOLLER, La Haye .	75.—	GIOVANNI MUZIO, Milan . .	56.25
D. SUNKO, Zagreb	56.25	LOUIS H. BOILEAU, Paris. . .	75.—
JULIEN FLEGENHEIMER, Genève	75.—	FRANCESCO FICHERA, Catania.	75.—

DES PROSPECTUS SERONT ENVOYÉS SUR DEMANDE

Pour vos achats de BONS ET BEAUX PAPIERS

ADRESSEZ-VOUS EN CONFIANCE A

GUY COURTOY

44, Avenue du Roi, BRUXELLES

TÉLÉPHONE 37.45.31 — ADR. TÉLÉGR. COURTOYPAPIER, BRUXELLES.

Représentant de Messrs. SPALDING & HODGE Ltd., London

Papiers : ANTIQUES, LAID ET WOVE, FEATHERWEIGHT, CHROMOS;
COUCHÉS, BLANCS ET TEINTÉS; CARTONS ET BUVARDS COUCHÉS;
IMITATION ART; S/C. LITHO; POUR HÉLIOGRAVURE, OFFSET ET PHOTOTYPIE.
COUVERTURES DE LUXE.
SATINÉS POUR AFFICHES D'ART; GOMMÉS.
TOUS FINS PAPIERS D'ÉCRITURE, MACHINE A ÉCRIRE, CHÈQUES,
REGISTRES, ACTIONS.

" En pratique l'histoire de la Maison Spalding & Hodge est celle de l'industrie du papier. " The Printer and Stationer.

" Depuis plus de 130 ans Messrs Spalding & Hodge ont été le grand centre pour tout ce qui concerne le papier. " The Publisher's Circular.

PAPIERS JAPON (véritable)

En collaboration avec CHARLES COURTOY, il vous fournira les papiers à la forme et à la main des PAPETERIES D'ARCHES, de réputation mondiale et séculaire, pour tous genres d'éditions et d'impressions; actions.

Egalement les jolis papiers des PAPETERIES DUJARDIN : toute la gamme des SIMILIS-JAPONS et fines Couvertures.

NE VEND QU'AU COMMERCE