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

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

RECUEIL TRIMESTRIEL
XIX - 1950 - 3-4
DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD ANVERSOIS, 14, RUE VLEMINCKX, ANVERS

COMITE DE PATRONAGE - BESCHERMINGSCOMITE

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

COMITE DE DIRECTION - BESTUURSCOMITE

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

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

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

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

	Page-Bladz.
Le Cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries (M. Piquard)	111
La Vierge à l'Encrier ou à l'Enfant écrivant (J. Squilbeck)	127
Une Œuvre inédite de Louis David? (S. Bergmans)	141
Jan van Amstel. Le Monogrammist de Brunswick (R. Genaille)	147
Portraits de l'Evêque C. F. Nelis et Iconographie de ses Œuvres (C. de Clercq)	155
Le Portrait de Jacques d'Arthois (J. Puraye)	169
Un Quentin Metsys inconnu à New York (E. Larsen)	171
Deux Secrets orientaux transmis à l'Occident (J.-G. Lemoine)	175

CHRONIQUE — KRONIEK :

Notes sur l'Evolution de la Céramique en Belgique, 1850-1950 (J. Helbig)	213
--	-----

BIBLIOGRAPHIE :

- Ouvrages-Werken : Ed. Michel, Jos Philippe, M.-A. Dimier, J. Streignart, G. Marchig, A. Morassi, J. Alazard, Ch. Bernard, S. Sulzberger, Kon. Bibl. Aanwinsten, (J. Lavalleye). — L. van Puyvelde, (A. J.) — Miscellanea L. van Puyvelde, (S. Bergmans). — E. Poumon, (J. Helbig). — W. Lethaby et D. Talbot Rice, Die Kunstdenkmäler der Schweiz (J. Squilbeck). — K. Schefold, W. Schmalenbach, K. Schefold, (G. Faider-Feytmans). — G. Contenau, (G. Goossens) 219
- Revues et Notices. — Tijdschriften en korte stukken. Sculpture et Arts décoratifs. — Beeldhouwkunst en Sierkunsten, (J. Squilbeck) 230

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce fascicule est le dernier du Tome XIX (1950).

Pour l'abonnement au Tome XX (1951), qui comprendra quatre fascicules, veuillez verser le montant de 225 frs au C.C.P. n° 1423.41 de la S.A. Imprimerie Lloyd Anversois, 14, rue Vleminckx, Anvers, chargée dorénavant de l'*administration* de la Revue.

Toutes les communications relatives à la *rédaction* sont à adresser à M^r Ad. Jansen, 79, rue Van Schoonbeke, Anvers.

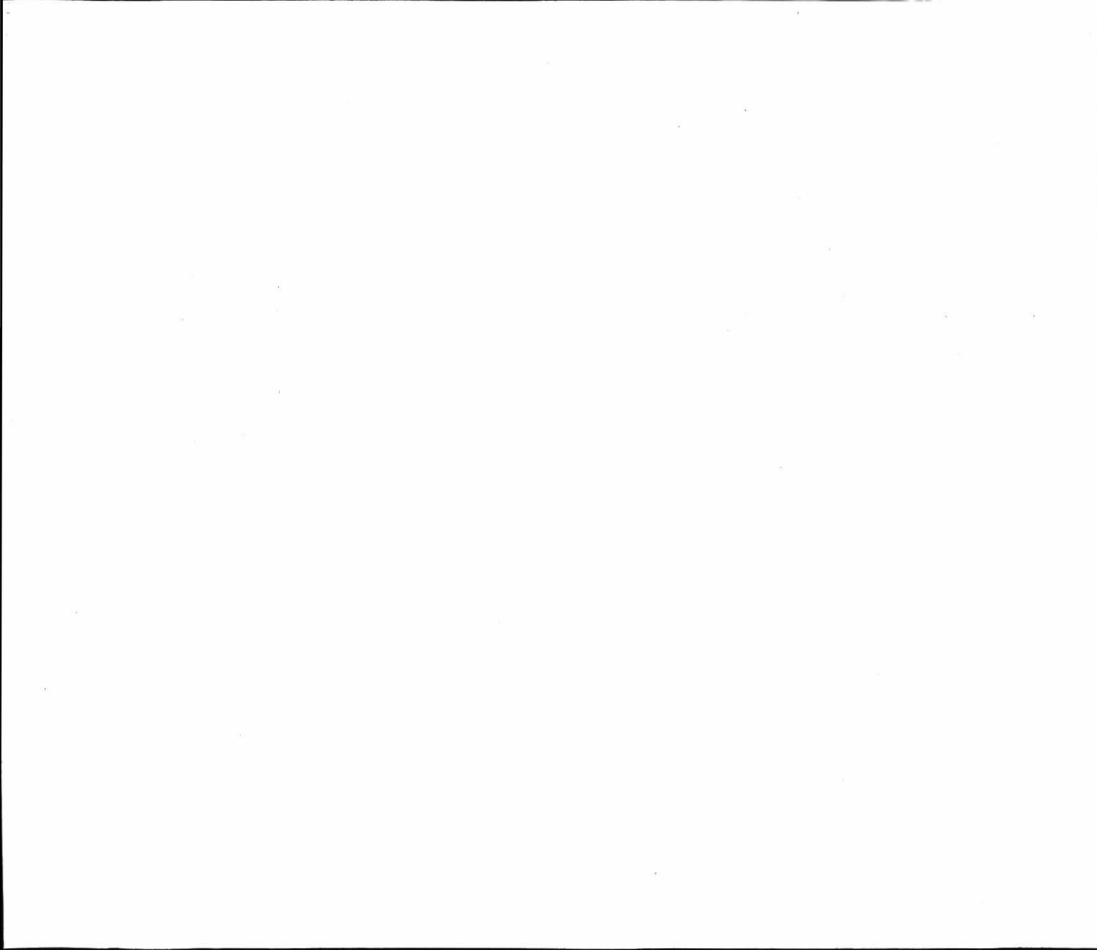
Les ouvrages pour C. R. et les revues pour le service d'Echange à : Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1, rue du Lion de Flandre, Anvers.

Met deze aflevering is Deel XIX (1950) volledig.

Voor het abonnement op Deel XX (1951), dat vier afleveringen zal bevatten, gelieve de som van 225 fr. te storten op P.C.R. n° 1423.41 van N.V. Imprimerie Lloyd Anversois, Vleminckxstraat 14, Antwerpen, die gelast werd met het *beheer* van het Tijdschrift.

Alle mededelingen voor de *redactie* te zenden aan : Dhr. Ad. Jansen, Van Schoonbekestraat 79, Antwerpen.

De werken van de Boekbespreking en de Tijdschriften voor de Ruil-dienst aan : Kon. Academie voor Oudheidkunde van België, 1, Leeuw van Vlaanderenstraat, Antwerpen.



LE CARDINAL DE GRANVELLE, AMATEUR DE TAPISSERIES ⁽¹⁾

Tout au long de son existence, le cardinal de Granvelle manifesta un goût très vif pour tout ce qui pouvait créer autour de lui une atmosphère de luxe et d'art ; collectionneur raffiné, il avait la passion des tableaux, des antiques, des médailles, sur lesquels il aimait à poser ses regards. Dans ses bibliothèques s'alignaient des livres de prix, recouverts de reliures luxueuses. Il accueillait à sa table des poètes, des écrivains, des artistes, des savants qui se plaisaient ensuite à célébrer son savoir et son goût.

Ses préférences allaient aux œuvres marquées de l'esprit de la Renaissance et il fut un des premiers à introduire aux Pays-Bas une architecture italianisante, en construisant à Bruxelles un palais, de style palladien, dont il ne reste malheureusement que le dessin.

Amateur passionné de tout ce qui pouvait embellir le cadre dans lequel il vivait, Granvelle eut le souci de garnir ses demeures de tapisseries aux tons éclatants. A son époque, c'était aux ateliers de Bruxelles qu'on s'adressait de France, d'Italie, d'Allemagne ou d'Espagne. Granvelle, qui vécut si longtemps à Bruxelles, fut le client fidèle des tapissiers bruxellois ou plutôt de l'un d'eux, Guillaume de Pannemaker. Essayait-on de lui vanter quelque autre maître, il refusait net, estimant qu'aucun autre ne saurait mieux traduire ses goûts que ce haute-lisseur auquel Charles Quint avait confié jadis l'exécution de plusieurs commandes célèbres et que Catherine de Médicis devait appeler en France en 1566.

Philippe II lui garda la même fidélité que son père et, par l'intermédiaire de Granvelle, il lui confia l'exécution de plusieurs tapisseries, aujourd'hui conservées à Madrid, d'autant plus qu'en Espagne, le Roi se plaint de ne trouver que des œuvres d'une décevante mesquinerie. Les célèbres tapisseries de l'Apocalypse furent exécutées par cet atelier, puis transportées par bateau en Espagne ; au cours de la traversée un des navires fit naufrage avec un panneau de tapisserie. Granvelle fut chargé de commander à Pannemaker une pièce de remplacement

(1) Voir mon précédent article : Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains. Rev. belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1947-1948.

et, pour éviter un nouveau malheur, de l'acheminer par voie de terre (mars 1561).

Deux ans plus tard Granvelle négociera avec le tapissier l'exécution de l'histoire de Noé. Pannemaker, effrayé d'abord par la difficulté d'un ouvrage, dont les bordures étaient ornées de petites scènes enfermées dans des médaillons, finit par céder au désir personnel du Roi. Commencée en 1563-1564, la suite des tapisseries de Noé devait être achevée en mars 1565. Le Roi ne se décidant pas à payer Pannemaker, le départ des tapisseries devait être retardé jusqu'au 29 juin 1566.

Fidèle commissionnaire du roi d'Espagne, Granvelle devait aussi se préoccuper de ses commandes personnelles. Il recherchait des œuvres d'une qualité parfaite, mais le grand seigneur qu'il voulait être discutait cependant les prix avec une âpreté qui nous surprend quelque peu. Aucun document n'existe à Besançon sur les travaux exécutés avant 1564, date à laquelle Granvelle quitta les Flandres. Il est simplement fait allusion aux tapisseries de « Bocage et perspective » fabriquées par Guillaume Pannemaker et conservées aujourd'hui à Vienne. La date des six tapisseries composant cette suite est donnée avec précision par les attributs accompagnant les armes de Granvelle : quatre d'entre elles furent tissées quand il n'était qu'évêque d'Arras et les deux autres lorsqu'il était déjà archevêque de Malines. Leur exécution se place donc en 1560-1561.

Ce sont des œuvres d'une conception tout à fait différente de celle des tapisseries exécutées jusque là et qui font penser aux célèbres tentures de l'histoire de Vertumne et de Pomone, sorties elles aussi de l'atelier de Pannemaker.

Lorsque Granvelle eut quitté les Flandres, les lettres qui lui sont adressées par son confident et factotum Maximilien Morillon, ainsi que par le Maître des Comptes Viron, permettent de suivre pas à pas l'exécution des commandes.

Sept panneaux de « tapisserie de galerie » sont tissés en 1564 sur les cartons du beau-frère de Pannemaker, Josse, qu'on peut être tenté d'identifier avec Josse Van Liere. En 1565-1566, sur les cartons du même artiste, le tapissier exécute un panneau représentant la Conquête de Tunis, panneau unique dans lequel Granvelle avait voulu garder le souvenir de la suite des douze tentures célèbres exécutées jadis par le même tapissier pour Charles Quint ; cette tapisserie, sommée des armes du cardinal de Granvelle, appartient aujourd'hui à M. le Marquis de Contades qui la conserve au château de Montgeoffroy (Maine et Loire).

Dès lors et jusqu'en 1571, Granvelle, dont les ressources ont beaucoup diminué, cesse de faire exécuter tapisseries et œuvres d'art. Mais, dès qu'il devient

vice-roi de Naples, on recommence à trouver trace de commandes nouvelles : « tapisseries de galeries », tapisseries semées de ses armes. Divers projets l'attirent : il songe en particulier à faire copier les fameuses tapisseries des Actes des Apôtres, composées par Raphael et dont les cartons sont alors conservés en Flandres. Pannemaker qui ne possède que des fragments de peu d'importance, ne peut obtenir du tapissier qui les conserve jalousement communication des plus précieux. Son concurrent essaie d'obtenir la commande, mais les amis de Granvelle lui conseillent de ne pas entreprendre le travail parce que les cartons sont trop « obscurs » pour pouvoir servir aux ouvriers et Granvelle doit renoncer à ce projet longtemps caressé.

Pendant plusieurs années il rêve de faire copier par Pannemaker une tapisserie que ce maître a exécutée jadis pour F. de Gonzague et qui est désignée comme la « tapisserie de la Vigne et des Enfants ». Après de patientes recherches, il finit par se procurer le carton de la tapisserie et l'œuvre, commencée à la fin de l'année 1573, est expédiée à Naples le 4 juillet 1574 : elle comprenait six pièces.

Ce sera la dernière commande dont les lettres de Granvelle gardent la trace. C'est aussi l'époque où Pannemaker a cessé son activité, lors des troubles qui ont bouleversé les provinces flamandes. Et Granvelle, dont tous les biens conservés à Bruxelles sont vendus à l'encan en 1578, n'a plus désormais le désir de reconstituer de nouvelles collections.

Ces lettres précieuses pour l'histoire de la tapisserie, ne mentionnent pas seulement les œuvres exécutées pour Granvelle, mais elles nous font connaître accessoirement des tapisseries tissées pour d'autres collectionneurs. Le duc d'Albe y figure en bonne place : outre les tapisseries qu'il commanda à Pannemaker pour commémorer ses exploits militaires, il fit copier des tapisseries dessinées par Jérôme Bosch, et appartenant à Granvelle, les Actes des Apôtres dont il dut faire redessiner les cartons et il pensa faire reproduire pour lui-même la tapisserie de la conquête de Tunis dont Granvelle accepta de lui confier ses cartons personnels.

Ce que Morillon ne put, sur l'ordre de Granvelle, refuser au duc d'Albe, il le refusa à Marguerite de Parme. La gouvernante des Pays-Bas, pressée par Pannemaker, qui sans doute manquait de travail, était tentée de faire copier en 1567 la tapisserie de Noé, dont les cartons étaient restés à Bruxelles. Morillon ne savait que faire ; il préféra mécontenter la duchesse plutôt que de trahir la confiance du roi qu'il savait très jaloux de ce qu'il possédait.

Plus intransigeant pour les autres que pour Granvelle, Morillon est scandalisé par le procédé, comme il l'avait été lorsqu'en 1565 le comte de Mansfeld avait fait copier par Pannemaker les cartons des tentures de Vertumine et de Pomone que « George Vezeler a par ci-devant fait faire ». Le renseignement est précieux, car il nous confirme que Vezeler était non pas un tapissier, mais bien un marchand.

C'était bien là une habitude du XVI^e siècle ; on copiait les tapisseries comme les tableaux et les précautions prises par Morillon pour préserver des copistes les tentures exécutées pour Granvelle en disent long sur les habitudes des tapis-siers et de leurs clients.

Après avoir difficilement échappé aux troubles de 1566-1567, la plupart des tapisseries et des meubles appartenant à Granvelle et restés à Bruxelles devaient être vendus à l'encan à la requête du Magistrat de Bruxelles en 1578.

Les tapisseries et les œuvres d'art que Granvelle possédait à Rome ou à Madrid passèrent après sa mort à son neveu Jean-Thomas, seigneur de Maiche en Franche-Comté. Quoiqu'il ait été choisi par le cardinal comme spécialement digne de les recueillir, pendant les deux années où il survécut à son oncle, Jean-Thomas vendit une bonne partie de ces objets et c'est alors que l'Empereur Rodolphe II fit l'acquisition d'œuvres précieuses aujourd'hui conservées à Vienne. Celles qui échappèrent à cette dispersion passèrent alors entre les mains de François, comte de Cantecroix, frère de Jean-Thomas de Maiche, qui les arbitra à Besançon dans le palais Granvelle. Mais aucune des tapisseries mentionnées dans l'inventaire dressé en 1607 ne nous est parvenue ; seuls des livres et quelques tableaux se trouvent encore à Besançon.

1561, 11 Mars. — Tolède. *Lettre de Philippe II à Granvelle (en espagnol)*.

Deux tapisseries, dont une de l'Apocalypse (1) ayant été perdues dans le naufrage du bateau qui les amenait en Espagne, le Roi demande à Granvelle de surveiller de près la fabrication de la tapisserie de l'Apocalypse qu'il a commandée à Pannemaker pour remplacer celle qui avait été perdue. Il le charge plus spécialement de faire rédiger sous sa surveillance personnelle le texte de la légende qui doit y figurer, le carton ne comportant pas ce texte. Ensuite Granvelle expédiera cette tapisserie par voie de terre pour éviter une nouvelle perte. Le Roi ajoute qu'il commandera à Granvelle beaucoup d'objets de cette espèce car ce qui se fait en Espagne est si mesquin que celui qui a vu ce qui se fait par-delà ne saurait s'en passer. Malheureusement le manque d'argent ne lui permet pas actuellement de commander quoi que ce soit.

Bibl. Besançon Mss Granvelle Tome VII, f^o 83.

(1) Il s'agit des tapisseries composant la suite de l'Apocalypse et conservées à Madrid. Voir H. GÖBEL, *Wandteppiche*, I. Die Niederlande. Leipzig, 1923, pl. 128-129.

1561, 11 Avril. — Bruxelles. *Lettre de Granvelle à Philippe II (en espagnol)*.

On fabrique à Malines trois charrettes pour transporter en Espagne la tapisserie du Roi. On a de la peine à trouver les chevaux nécessaires, car les hommes d'armes ont devancé Granvelle. On a fini par trouver celui qui a fait les légendes des tapisseries et auquel la légende de la tapisserie de remplacement a été commandée. Dans quinze jours, cette légende sera en place.

Pannemaker réclame son paiement, faute de quoi il ne pourra expédier la tapisserie ; il écrira d'ailleurs sur ce point à Vandenesse.

Weiss. Papiers d'Etat Tome VI, p. 312.

1561, 16 Octobre. — Madrid. *Lettre de Philippe II à Granvelle (en espagnol)*.

Le Roi attend chaque jour les chariots qui doivent amener les tapisseries ; il parle longuement d'une galerie de tableaux qu'il désire organiser.

Ibidem Tome VII, f^o 153-154.

1561, 15 Décembre. — Bruxelles. *Lettre de Granvelle à Philippe II (en espagnol)*.

Granvelle est heureux que la tapisserie soit arrivée, mais il regrette qu'elle n'ait pas plu à Sa Majesté ; cette tapisserie était déjà terminée quand il s'en est occupé, il n'y manquait alors que la légende.

Ibidem Tome VII, f^o 203 v^o.

1563, 25 Juillet. — Bruxelles. *Lettre de Granvelle à Gonçalo Perez (en espagnol)*.

Granvelle a parlé à Pannemaker des bords de la tapisserie commandée par Sa Majesté⁽²⁾ et aussi de la soie de Grenade qui doit venir par la poste. Il lui parle en outre de l'horloger Nicolas, auquel le Roi a commandé une horloge pour Aranjuez. L'horloger demande pour ce travail un délai de huit mois ; il est en outre très avare, parle mal de l'Espagne et surtout de l'Inquisition. Granvelle entretient enfin G. Perez d'un retable commandé par la princesse de Portugal pour l'Escorial ; il demande si ce retable doit être peint ou sculpté, s'il doit être en pierre ou en bois et, dans ce dernier cas, s'il doit être peint ou doré.

Ibidem Tome IX, f^o 54 v^o-55.

1563, 8 Septembre. — Bruxelles. *Lettre de Granvelle à Gonçalo Perez (en espagnol)*.

Granvelle a reçu le coffre contenant les soies, en a vérifié le poids et retenu des échantillons de chaque sorte par crainte que le tapissier ne les change. Il lui a recommandé de faire diligence. Le tapissier a été épouvanté par la bordure dans laquelle il doit y avoir du ciel, de l'eau et des paysages ; il trouve que ces décorations conviennent mieux à la tapisserie elle-même qu'à la bordure ; le tapissier désespère de pouvoir les faire en si peu de temps, tout en respectant l'histoire sur un si petit espace, qui ne permettrait que de représenter des scènes minuscules. Le tapissier a finalement accepté de faire les patrons des bordures aux dimensions demandées et de varier les animaux, les oiseaux et les poissons suivant le désir du Roi ; les cartons seront renvoyés au Roi dès que la tapisserie sera terminée. Granvelle ajoute qu'il se chargera volontiers de ce genre de commissions, mais il ne veut pas avoir à s'occuper des paiements, ces questions étant pour lui des sources de trop gros ennuis et entraînant trop de responsabilités.

Le dernier mémoire de Pannemaker a été mal compris ; il concerne les deux panneaux envoyés et payés par Granvelle pour le Roi ; il y en a encore cinq qui restent à payer. Granvelle demande enfin comment il devra les faire parvenir en Espagne ; devra-t-il les envoyer comme les deux précédents ?

Ibidem Tome IX, f^o 91 et v^o.

(2) Il s'agit de la commande des tapisseries illustrant l'histoire de Noé et conservées à Madrid. Ibidem pl. 273.

1564, 8 Juillet. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle*.

Pannemaker m'a prie de presenter ses tres humbles recommandations a V.I.S. Il dit qu'il est sur voz tapisseries (3). L'on m'a dict qu'il se plaint de n'avoir heu le second paiement mais de ce ne m'at-il faict samblant.

Bibl. Besançon Mss Granvelle Tome VII, f° 83.

1564, 14 Juillet. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle*.

Pannemaker m'a parle et dit qu'il n'y aurat faulte au jour qu'il a prins pour voz tapisseries encores qu'il n'ayt receu le second paiement et qu'il ayt faict a croire à Mademoiselle Viron que l'ouvrage cesse. Il dit que son beau frere Josse (4) qui a besoigné a eslargir les patrons at fort a fere du sien et qu'il at ouvre jusqu'à 200 florins et le recommande fort...

Ibidem Tome XC, f° 104.

1564, 1 Septembre. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle*.

J'ay aussi trouver la tapisserie que fait Pannemaker pour V.I.S. estre parfaite et fort belle.

Ibidem Tome XIV, f° 9.

1564, 2 Septembre. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle*.

Viron écrit "de la tapisserie que Pannemaker at acheve que j'entends estre fort belle. Je ne l'ay encores veu parce que ledict Pannemaker est a sa cense."

Ibidem Tome XC, f° 144.

1564, 27 Septembre. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle*.

J'ay adverti V.S. que ses tapisseries sont achevez par Pannemaker. Il voudroit bien avoir argent et encores plus son beau frere, mais je ne veoy point qu'ilz en auront de Monsieur Viron, car il dit qu'il n'en at point ny pour cela ny pour aultre chose et qu'il envoie son estat a V.S.

Ibidem Tome XC, f° 161 v°.

1564, 18 Novembre. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle*.

Les sept pieces de vostre nouvelle tapperie sont cheans garniez de cannevas ainsi qu'il est requiz et se font les coffres platz de cuyr boly pour les y mettre dedans que seront inscriptz et mis en lieu secq selon que V.S. le commande. Je paieray des deniers que doit apporter ledict Malpas Pannemaker et son beau frere desquelz j'ay recouvert les patrons de vouldictes tapisseries pour six pieces avec les bordz, que je feray pendre entre deux cercles en la chambre des tapisseries. J'envoie a V.S. le double du compte dudict Pannemaker et je soigneray que le patron de la piece de Thunes soit mise en couleur et non en tapisserie jusque V.I.S. le mandera.

Ibidem Tome XC, f° 204.

1564, 31 Décembre. — Bruxelles. *Viron à Granvelle*.

Il a envoyé à Malpas « cinq pieces de tapisseries de galerie de vostre chambre ».

Ibidem Tome XV f° 351.

(3) Il s'agit de tapisseries « de galerie » en cours d'exécution. Aucun détail ne permet de préciser d'avantage la décoration qu'elles comportaient.

(4) Ce peintre semble pouvoir être identifié avec Josse Van Lierre, dont K. van Mander signale qu'il s'était distingué dans le dessin des cartons de tapisseries.

1565, 25 Janvier. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

J'ay communicque a Pannemaker et a son beau frere le paintre que l'intention de V.S. est que l'ouvrage de la tapisserie de Thunes (5) entra dedans les bortz de la tapisserie que ledict Pannemaker at dernièrement faict, comme le contiennent vos lettres. Et quant au temps de la faire en tapisserie ainsy que j'ay sentu de luy par interlocutoire, qu'il faudroit bien VII ou VIII moys et qu'il ne voudroit prendre meins de XIII florins pour l'aulne pour la faire de fine soie sans or, mais premier que venir a ce, fault fere le patron, lequel n'est encoires rien avance, disant le maistre que sa maladie qu'a dure quelque temps et les geles en sont cause a quoy les palles povoient remedier. Il m'a promis que incontinant que le temps de la gelee sera passe, de faire grande diligenc pour ce que en ce temps de froid, il ne peult besongner pour ce qu'il est mal loge et n'est plus au logis dudict Pannemaker. Je le visiteray souvent pour luy donner presse.

Ibidem Tome XVI, f° 124-125.

1565, 30 Janvier. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle.*

Il est bien venu a propos que V.I.S. at commande que le patron de la piece de Thunes soit de mesme haulteur de l'autre tapisserie qu'avez faict faire, car l'ouvrier fut passe oultre selon qu'il avoit commence et maintenant saichant vostre intention l'accommodera au juste et aux bordz de l'autre que j'ay retire. Il se plainct des presentes froidures que l'ont fort retarde, il m'appellerat dois qu'il aurat faict d'avantaige et lors je scauray ce que Pannemaker demandera de l'aulne mectant mesmes estoffez de l'autre et plus de fine soie de Grenade que sera de besoiing car il y aurat beaucoup de menu ouvrage comme me dit le maistre.

Ibidem ms XCI, f° 195 v°.

1565, 10 Février. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

J'ay recouvert de Pannemaker les peintures de bestes de la tapisserie du Roy sauf huit ou IX qu'il m'a dit il serchera et n'aura son recepice qui n'ayt parfurnir. Ladict tapisserie ne Noel a este goustee et trouvee fort bien faicte.

Ibidem Tome XVI, f° 219 v°.

1565, 21 Mars. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle.*

Pannemaker m'a prie d'advertir V.I.S. comme il at acheve l'histoire de Noe pour Sa Majeste. Vostre patron de Thunes vat fort avant et aurat bonne grace.

Ibidem Tome XCI, f° 233.

1565, 24 Juin. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle.*

La tapisserie de Noe est achevee. Vandenesse m'a prie de tenir soing qu'elle soit garnie de cannavas et que l'on luy face des coffres, ce que se faict... J'ay pieça retire vostre patron de Thunes du frere de Pannemaker auquel viegnent encores IX florins pour y avoir ouvre d'avantaige... Il me presse pour iceulx. Ledict Pannemaker jure sa foy que pour estre l'ouvrage si menu, il ne le scauroit fere à moins de VII escuz l'aulne et qu'il n'est possible l'achever pour le mois de Novembre, mais qu'il luy fault ung an entier pour estre ouvrage si exquis et auquel ne peuvent ouvrir que deux ou trois compaignons que soient excellens. V.I.S. polra mander son bon plaisir.

Ibidem Tome XCI, f° 52.

(5) La tapisserie dont il est question est un ouvrage comportant un seul panneau, imité des tapisseries commandées quelques années auparavant par Charles Quint à G. de Pannemaker et conservées aujourd'hui à Madrid. La tapisserie, qui porte les armes du cardinal de Granvelle, est conservée au chateau de Montgeoffroy (Maine et Loire) par M. le Marquis de Contades, à l'obligeance duquel je dois communication d'une tradition de famille, d'après laquelle cette tapisserie aurait été rapportée des Flandres par le Maréchal de Contades pendant la Guerre de Sept Ans.

1565, 14 Juillet. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

De la piece de la tapisserie de Thunes Pannemaker n'y veult entendre a meins de VII escuz et ung an de temps par quoy la chose demoura ainsy et estant son beau frere de retour de Zeelande luy ferons mettre la main pour tentes et puis de Granvelle, car les patrons sont en noz mains.

Ibidem Tome XIX, f^o 51 v^o.

1565, 24 Juillet. — Bruxelles. *Morillon à Granvelle.*

Pannemaker at enfin accepte de fere la piece de Thunes pour six escuz l'aulne, reservant a vostre bon plaisir quant verrez l'ouvraige si bien acheve comme il pense fere, si luy voudrez adjouster le demi escu. Je luy ay dict qu'il ne se forcomptit et que n'avoye charge de reserver aulcune chose mais de luy presenter six escuz sans plus et qu'il n'auroit d'advantaige. Il dit que aussy ne demanderat il non plus mais que je ne le doibz empescher vers V.I.S. a luy donner quelque surcrois si le voulez fere. Il at commence les bordz et promet que tout sera faict a Pasques. Mansfelt (6) s'est servy des patrons de la Pomona (7) que George Vezeler at par ci devant faict faire et je n'heusse jamais permiz qu'il se fust servy des vostres sans vostre permission puisque l'on y at si peu d'obligation. Il debvoit donner argent audict Pannemaker sur la main qui at este deux fois pour ce en Zelande sans rapporter ung solz.

Ibidem Tome XCI, f^o 73 v^o.

1565, 5 Octobre. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

Pannemaker besongne tousiours avant a la piece de tapisserie de Thunes et desire avoir argent.

Ibidem Tome XX, f^o 133.

1565, 20 Novembre. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

Pannemaker besongne a force en la piece de tapisserie de Thunes et ne se obmettra le puis et pavillon de feu Mons. de Granvelle.

Ibidem Tome XXI, f^o 110.

1566 (N. st.), 28 Avril. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle.*

La piece de Thunes est achevee et a mon advis fort bien et nectement ne faisant doubte qu'elle plairat a V.I.S. J'ai paie au maistre les XLVI florins qui restoient ad ce que j'estoie oblige par l'estat que j'ay envoie a V.I.S. des 2.400 florins de Saint Amand ou ilz sont couchez et pour ce qu'il y a six aulnes d'advantaige, ilz luy viegnent encores a XXX sols l'aulne, neuf florins que je paierai si le m'ordonnez du premier argent que viendra. Pannemaker demande huit escuz de l'aulne qu'est beaucoup, l'ouvraige sera pesant pour estre fort menu et fauldra beaucoup de soie. J'ay faict pendre lesdictz patrons en l'armurie affin que les ratz n'y puissent advenir.

Ibidem Tome XCI, f^o 12.

(6) Le comte Charles de Mansfeld, mort en 1596.

(7) C'est la célèbre suite illustrant l'histoire de Vertumne et de Pomone, conservée aujourd'hui à Vienne. D'après ce texte, Georges Vezeler aurait été non pas un tapissier, comme on l'a cru, mais un simple intermédiaire.

1566, 9 Juin. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle (analyse)*.

Morillon rapporte à Granvelle que la tapisserie destinée au Roi (8) n'est pas encore partie ; le roi pourtant l'attendait pour l'accouchement de la Reine. Au reste Pannemaker ne délivrera la tapisserie que s'il est payé et il at grande raison, aiant tant de temps attendu son paiement. Vostre piece de Thunes sera achevee pour la fin dece mois, mais il fault que ordonnez a M. Viron de paier car il n'at donne que CC florins et la piece coustera en tout VII cent XX florins ».

Ibidem Tome XCII, f° 147.

(publié par Pouillet et Piot Tome I, pp. 291-295).

1566, 16 Juin. — Bruxelles. *Morillon à Granvelle*.

...J'ay retire les papiers qu'estoient en la mandelette, mais l'indult n'y estoit point, que sera a Malines ou nous feson doubte si les choses seront mieulx qu'icy. Touttefois je y envoieray les tapisseries nouvelles et de Bosche (9) avec un coffre des milleures pieces du cabinet...

Ibidem Tome XCII, f° 162.

1566, 14 Juillet. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle*.

De la piece de Thunes elle est parfaicte comme j'ay escript a V.I.S. et l'iray demain ou apres veoir lever du mestier et reprendre les patrons suyant vostre rescription. Je luy ay tousiours baille argent sur la main ; il plaira a V.I.S. me ordonner le paiement.

Ibidem Tome XXIII, f° 22.

1566, 16 Août. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle*.

Monseigneur, Ceste sera pour rendre mon debvoir de respondre a celles de V.I.S. du XX^e du mois dernier, faisans mention de la tapisserie de M^e Gilles (10) laquelle n'ay eu plus en recommandation que autre et pour ce que est chose que ne convient la fault laisser a son maistre. J'ay fait sercher les pieces des Forces d'Hercule en broderie mais quelque diligence que j'aye faicte, ne l'ay sceu recouvre ny trouve homme qui en scait a parler. Pannemaker n'est icy ains en France devers la Roynne Mere qui l'a mande pour tapisseries (11) J'ay escript a Anvers pour m'en informer, mais l'on ne m'en a faict encoires responce. Et ne treuve par deça aultre tapisserie de broderie que celle des Sept Vertuz dont j'ay envoie a V.I.S. le patron et une autre des Neuf Preux (12) approuchant celle que V.I.S. at achete pour le duc de Brausvich dont j'envoie icy jointement le patron lequel n'est bien fait et ne le voulois envoyer qu'il ne fust en estat. Neantemoings comme V.S. donne presse, l'ay tousiours mis en chemin. Certes les pieces sont belles. Il y vat avec un patron de docelet qu'est beau et riche. Le pris des pieces est icy joint. Il n'y a par deça telles pieces ny prince ny seigneur qu'il les ait et tiens pour certain qui n'en y a autres au pais ny semblables. Le temps present n'est pour vendre. Aussi n'y a seigneur par deça pour les acheter ; s'il y a chose qui se treuve agreable j'en feray le debvoir suyvant le service que suis tenuz a V.I.S.

J'ay recouvre vostre piece de Thunes quest fort belle et mieulx faicte que si elles fut d'argent et d'or. Je l'ay paie et la fais garnir comme il convient. Il me semble que pour une picce il ne fault ung coffre que monteroït plus que la tapisserie ; comme celle de Jeronimo Bosch n'est icy, ne puis fere la preuve si elle se pourroit joindre avec au coffre.

Ibidem Tome XXIII, f° 80.

(8) Il s'agit toujours de la tapisserie de Noé.

(9) Ce document mentionnant des tapisseries d'après Jérôme Bosch a déjà été publié dans mon étude : le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains. Rev. belge d'arch. et d'hist. de l'art 1947-1948, p. 139.

(10) Cet artiste n'a pas été identifié.

(11) Pannemaker était de retour de France le 31 août, ainsi que l'indique une lettre de cette date adressée par Morillon à Granvelle. Cette lettre a été publiée par Pouillet et Piot Tome I, pp. 439.

(12) Ces diverses tapisseries de broderie n'ont pu être identifiées.

1567, 23 Août. — Bruxelles. *Lettre de Morillo à Granvelle*.

Monseigneur, lorsque Sa Majesté mandit sa tapisserie de Noe, Vandenesse m'escripvit de retirer vers moy les patrons et d'en faire bonne garde et comme l'an passe je fus bien empesche de mectre en mains seures d'ung costel et d'aulture le peu de meublez que j'avoie, je requiz Simonet de Parenti de serrer lesdictz patrons au garde joyaulx ou ilz sont estez jusque depuis trois jours ença que je les ay reprins vers moy d'aautant qu Pannemaker les vouldroit mectre en tapisserie de soie pour Son Altesse que at veu aulcuns desditz patrons il y at huit jours et les at trouve beaux. Ledict Pannemaker me pensoit abattre par paroles affin de les luy mectre en mains. Je luy ay dict que n'oseroie et qu'il ne feroit bien de ne se jouer au Roy. Il dict que Madame m'envoierat son maistre d'hostel pour me parler ce que me mect en peine car je ne sortiray de cecy sans avoir mauvais gre. Toutefois n'est qu'elle me ordonne de luy mectre lesdictz patrons en mains avec promesse signee de sa main de me descharger vers Sa Majeste. Je m'excuseray, mais me donnant telle ordonnance et decharge je ne vvoidz point comme je m'en polray desveloper. Ledict Pannemaker a mon advis n'en use point bien.

Ibidem Tome XCIII, f° 229.

(publié par Pouillet et Piot Tome II, p. 590).

1567, 16 Novembre. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle*.

I'on ne parle plus de la tapisserie de Noe et l'on pense a aulture chose. Je tiens que Pannemaker poursuivoit plus Son Alteze qu'elle luy.

Ibidem Tome XCIII, f° 308 v°.

1568, 1 Juin. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle*.

Le grand Prieur... s'adressa a moy me disant qu'il attendoit de bref response de Sa Majeste touchant les patrons de la tapisserie et qu'il tenoit qu'elle seroit bonne et qu'il me vouloit mectre a repoz...

(publié par Pouillet et Piot Tome III, p. 250).

1567, 5 Octobre. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle* (13).

J'ay avertir V.I.S. comme le duc d'Alva veult faire contrefaire voz tapisseries de Jeronimo Bosch. Je luy dis que ne les povoie bailler sans vostre ordonnance et me dit qu'il en escriroit a V.I.S. et suis actendant responce combien qu'il faict encoires grande instance. Mais il ne fera riens sans ladicte ordonnance. Et pour m'en deffaire luy diray que le principal est sur le prince d'Orange sur lequel le patron se peult mieulx faire comme il est vray et cependand viendra vostre ordonnance.

Ibidem Tome XXV, f° 170.

1567, 14 Décembre. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle* (13).

Le duc d'Alva m'a demande la grande piece de tappisserie de Bosch que luy ay delivre. Il a faict pendre a son logis pour y veoir besongne pour son plesir et fait fere les personnaiges plus grant pour estre la tappisserie des mesmes.

Ibidem Tome XXV, f° 289 v°.

(13) J'ai déjà publié ces documents. Voir *Rév. belge d'arch. et d'hist. de l'art* 1947-1948, p. 140.

1568, 28 Janvier. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle.*

Son Excellence a fait demander par son maistre d'hostel les patrons de vostre piece de Thunes que je luy ay delivre ce jourd'hui selon les lettres de Monsieur Viron et ce que V.I.S. at commande que l'on delivre a sadicte Excellence ce qu'elle demandera de vous meublez.

Ibidem Tome XCIV, f^o 29 v^o.

1568, 22 Août. — Bruxelles. *Lettre de Morillon à Granvelle.*

Les patrons de Thunes et tapisseries de Bosche sont pieca rapporte cheans.

Ibidem Tome XCIV, f^o 138.

1571, 16 Février. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

Monseigneur, Pour respondre aux lettres de V.I.S. du XXX^o de Decembre suyvant icelles, j'ay convenu avec Pannemaker des neuf pieces de tapisserie de galerie suivant le double du marchie que va cy jointement et comme il vous plaict l'avoir aussi fine que celle de Boscaiges et Perspectives (14) qu'il a fait pour V.I.S., ne la veult faire a moindre pris que sont de sept florins qu'il m'a monstre par son livre que luy en avez paie. Car par mes comptes je ne treuve celle partie sinon de trois cent florins que je luy bailla a bon compte et le surplus a este baille par aultres, je ne scay qui. Par quoy ne puis avere ledit pris sinon par ledit livre dudict Pannemaker que j'ay veu. Et quant a la seconde tapisserie dont vos lettres font mention de suyvre le patron et les pieces de reposteros du secretaire Vargas, je treuve aussi que je n'ay paye desdictes pieces ny les patrons ne sont ceans. Car ledict Pannemaker m'a monstre par sondict livre qui les avait garny, accoustre, pacquetez et mis en coffre avec lesdictz patrons, par quoy je n'en serois dire aultre chose et pourra V.I.S. adviser aultre moyen, car presentement il fait temps pour abbrevier et faire tapisseries, car lez tapisseries n'ont rien a faire que causera que vostre dicté tapisserie de galerie s'avancera suyvant ledict marchie, aultrement la chose seroit plus longue. Il faudra faire encoires quelques patrons d'icelles et des vasses pource qu'il y a plusieurs pieces que ne coustera tant comme les aultres, car le paintre suyva la science et ouvraige dudict patron.

Touchant la tapisserie des Vignes (15) j'ay escript que ledict Pannemaker n'en avoit aulcung patron et qu'il seroit besoing en avoir ung vidimus ou recouvrer les patrons et les ayant icy, je feray le devoir que V.I.S. sera servie comme il desire.

Ibidem Tome XXVIII, f^o 95.

1571, 24 Février. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

Monseigneur, pour ce que par le dernier de despache j'ay adverty V.I.S. de ce que s'est passe avec Pannemaker touchant les neuf pieces de tapisserie de galerie et le marchie qu'en ay fait, n'en serois dire d'avantage, sinon que depuis il a trouve quelques pieces des patrons des reposteros du secretaire Vargas, dont il en a fait faire ung vidimus suyvant

(14) S'agit-il des tapisseries qui figurent dans l'inventaire du palais Granvelle, dressé en 1607 et qui sont ainsi décrites : «... un aultre cours de tapisserie contenu en six pièces, figurées a divers bocages...» (Voir J. Gauthier, Le cardinal de Granvelle et les artistes de son temps. ds Mém. Sté Emulation Doubs, 1901, p. 319?) Quoi qu'il en soit, ces tapisseries se trouvent actuellement à Vienne et se composent de six panneaux : quatre portent les armes de Granvelle, évêque d'Arras et deux celles de Granvelle, archevêque de Malines, ce qui situe leur exécution aux années 1558-1559. Leur style original les apparente de près aux tapisseries de Vertumne et de Pomone. Voir Baldass. Die Wiener Gobelinsammlung. Vienne, 1920, pl. 141 à 146. Voir aussi - Göbel, op. cit. pl. 274.

(15) Une tapisserie représentant des enfants jouant sous des treillages et portant les armes de la famille de Gonzague appartenait en 1878 à M. Ephrussi elle fut alors exposée à Paris (Voir A. Darcel. Le Moyen-Age et la Renaissance au Trocadéro. Gazette des Beaux-Arts 1878, p. 1007). Une autre tapisserie représentant la même scène et portant le monogramme de G. de Pannemaker est actuellement conservée à Madrid. Voir Göbel, op. cit. pl. 100. Quelle est celle qui fut exécutée pour Granvelle?

les couleurs et bordz qu'il a faict que va icy jointement pour veoir ce qu'il en semble a V.I.S. Je y faict adjouster ung petit escusson des armes de vostre maison pour veoir ce qu'il semblera a V.I.S. de la hure de sanglier qu'est suyvant les reposteros que M. de Chantonay⁽¹⁶⁾ avoit icy faict faire pour son voyage d'Espagne.

Il y a aux patrons desdictes tapisseries de galleries une piece d'une porte. Il vous plaira nous advertir sy desirez qu'il s'en face une piece semblable outre lesdictes neuf pieces ou icelles comprins au dictes neuf pieces.

Et quant a la tapisserie du Vignoble (15) de don Fernand de Gonzaga, ledict Pannemaker a tant sercher par ses papiers qu'il a trouve une piece du bordz d'icelle que va icy aussy jointement et du surplus il le faudroit sercher a ceulx qui l'ont emportez avec ladicte tapisserie et en prendre vidimus, comme j'ay adverty V.I.S.

Ibidem Tome XXVIII, f^o 110.

1571, 16 Juillet. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

Nous avons enchemine a V.I.S. trois cent cinq aulnes de tapisserie de verdure que je tiens trouverez bonne et belle et alegre a IV florins XIX patars l'aulne que porte Mil cinq cent neuf florins, XV solz sans le garnissemens et pacquetaige. J'ay avance l'argent pour ce que les receveurs ne l'avoient prest ny Monsieur d'Anvers ne veult entendre a paie ce qu'il doit comme Mondict Seigneur Monsieur le Prevost avertir V.S. Je tiens qu'i y aura pour furnir salle et chambre et si n'en ny a assez il y a encoire une piece sur le mestier de VI aulnes de long.

Il y a encoire une autre tapisserie de verdure aussi bien fine du Bois de Soignes (17) ou il y a dedans des personnaiges de Poesies comme Orpheus et deesses d'une aulne de haulteur qu'ilz ont assez bonne grace et a este fete l'ordonnance par don Fernando de Gonzaga qui fit fere la premiere tapisserie. Il y en a 11 cent XL aulnes au pris de IV florins VII patars l'aulne. Nous voudrions volontiers sçavoir vostre volonte avant qu'elle fut vendue laquelle nous attendons.

Monseigneur, ce escript, Monsieur le Prevost bien vostre lettre a moy escripte avoir veu, avons conclud de prendre ladicte tapisserie de Poisies sans attendre vostre volonte pour la crainte qu'elle ne se vende et de l'encheminer incontinent apres l'autre qu'est partie, car c'est tousiours meuble.

Ibidem Tome XXVIII, f^o 53.

1572, 10 Mars. — *Lettre de Viron à Granvelle.*

Pannemaker a mis les tapisseries de galerie sur le mestier et m'est venu dire ce matin qu'il luy semble comme la tapisserie est fort fine, que les potz seulement pourroient bien estre de y entremesler quelque or. Je luy ay dit qui se arresta a ce et qu'il passe toujours avant, combien qu'il ne viendra auxdictz potz de six semaines. Il dit aussy qu'il y a ung escripteau aux patrons, qu'il n'y a rien escript, si vous y plaist quelque escription.

J'ay ce jourd'huy receu lettres de V.S. avec celles du Commandador mayor de Castille qui m'escript ung grand memorial pour achapt de tapisseries et martres....

Ibidem Tome XXVIII, f^o 135 et v^o.

1572, 29 Juin. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

Je sollicite Pannemaker des vos ouvraiges, lesquels se avancent fort mesmes les pilliers et les visite toutes les sepmaines. De celle de la Vigne et Petitz Enfant, j'ay avertir V.S.I. ou sont les patrons dont je tiens se pourront recouvrer par V.S. des Goncages.

Ibidem Tome XXVIII f^o 135 v^o.

⁽¹⁶⁾ Thomas Perrenot de Granvelle, seigneur de Chantonay, frère du cardinal de Granvelle.

⁽¹⁷⁾ Cette tapisserie n'a pu être identifiée.

1572, 29 Juin. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

J'ay envoie au gouverneur de Milan une belle et fine tapisserie de l'histoire de Hanibal et aussi les fourrures des sables et loups cerviers dont je tiens il aura contentement et en ay donne l'honneur au contereoleur Malpas afin qu'il puisse avoir le paiement que V.S.I. luy procure envers ledict commendador qui m'a envoie des patrons pour luy fere une tapisserie fort fines de ses armes de IV aulnes demie de haulteur, aussi des reposteros pour ses muletz en quoy je rendray le debvoir tel qui congnoistra qu'avez des serviteurs.

Ibidem Tome XXVIII, f^o 135 v^o.

1572, 10 Août. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

...De la tapisserie de la Vigne puisqu'il vous plaist le delaisser pour maintenant, je n'en diray d'avantage, ains solliciteray Pannemaker d'avancer voz ouvraiges qu'il a en main. Je luy ay parle s'il pavoit tenir la tapisserie des armes (18) de quatre aulnes demye comme le desirez. Il m'a dict que non pource que les patrons sont desia proportionnez sur quatre aulnes. Et pour l'envoye des premieres pieces se ensuyvra vostre ordonnance comme j'ay cy devant. Du pris de VI florins l'aulne de la tapisserie des armes, certes j'ay eu grande peine de l'induyre a cela pour le grand ouvraige qui est au bord et la fine soye de Grenade qu'il y met. Je scay comme j'en suys avec aultres tappissiers a quy j'ay faict fere la tapisserie du Commandator maior qui m'a ordonne de fere aussy bien fine que la vostre que ne sont que de ses armes et plusieurs personnaiges y servant.

Ibidem Tome XXVIII, f^o 147.

1572, 10 Août. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

Les tapisseries de galleries et des armes se avancent fort, pource que Pannemaker n'a aultre ouvraige en main. Et pour ce luy convient donner argent tous les sambedi pour payer ses ouvriers ausdictz ouvraiges ; l'on ensuyt entierement l'ordonnance de voz lettres, lesquelles j'ay communicque souvent et faiz encoires audict Pannemaker pour non fallir je tiendray la main incontinant. Il en aura aucune presse de l'envoyer suyvant la rescription de V.S.I.

Ibidem Tome XXVIII, f^o 143.

1573, 11 Février. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

Pour respondre aux lettres de V.I.S. du X^o de precedent mois faisant mention que par vos dernieres m'avez escript pour deux tapisseries que desirez que Pannemaker face. Certes je n'ay receu les lettres et ne scay quelles peuvent estre devenues, dont suis merry pour ce qu'il est temps de faire besongne a cause que les tappissiers n'ont que faire a present pour la crainte du X^o que tres difficilement se met en train que pourroit avancer l'ouvraige et venant lesdictes lettres en mes mains, je obeyray a vostre ordonnance selon la confidence que V.I.S. a en moy. Et quant a l'aultre tapisserie de don Fernando de Gonzaga je suis este devers ledict Pannemaker qui dit n'a les patrons d'icelle et que les heritiers dudict don Fernando les ont emporte, mais qui en pourroit avoir ung petit vidimus, l'on pourroit dresser les patrons qu'est tousjours plus de despence et reformer ce que ne se trouveroit agreable suyvant que l'escripvez.

Ibidem Tome XXIX, f^o 8.

(18) L'inventaire dressé en 1607 des collections existant alors au Palais Granvelle à Besançon (V. J. Gauttier op. cit. Mém. Emul. Doubs 1901, p. 319) décrivant les tapisseries indiqué : « Premièrement deux pieces de tapisserie fine mais vieilles a vases et coulottes, en haut des guelles sont les armes de fut mons. le cardinal de Granvelle, estans chascune de quatre aulnes et une quart d'aulne et de cinq aulnes de largeur ». Peut-être s'agit-il de tapisseries provenant de cette suite.

1573, 13 Avril. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle ?*
(*Le début de la lettre manque*).

.....Pannemaker me doit livrer ceste sepmaine le reste de la tapisserie et je luy paieray le reste que luy dois qu'est petite.

Ibidem Tome XXIX, f^o 21.

1573, 14 Juin. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

De Pannemaker il serche quelque exquis patrons pour monstrier a Monsieur le Prevost et moy pour veoir ce qu'il nous en semblera suyvant vostre rescription, et au retour dudict sieur Prevost nous monstrea quelque chose et quelques patrons des Actes des Appostres (19), non de ceulx qu'ils sont les principaulx patrons mais d'autres assez bons ; comme il dit, il y a ceulx qu'ilz ont, lesditz principaulx patrons, lesquels il n'a sceu tire de leurs mains qu'ilz m'ont fait dire que s'il y a quelcung qu'il veuille en faire besongne, qu'ilz entreprendront l'ouvraige, a quoy j'ay responduz que je n'en avoie charge mais s'il y avoit aucun que je les pouroie avertir et ainsy est demeuree la chose. Certes j'ay veu autrefois les patrons qu'est chose exquise. Si ledict Pannemaker nous monstre quelque chose qui vaille la peine, en avertirons V.I.S.

Ibidem Tome XXIX, f^o 29 v^o.

1573, 13 Juillet. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

De Pannemaker, je luy ay communicque ce que m'escripvez touchant les bors fais a la tapisserie des armes et m'a monstre que les bors qu'il a fait a ladicte tapisserie sont ausy larges comme ceulx de la tapisserie du Roy, saufs deux bors dont j'envoie icy la monstre. Quoy veant et pour faire selon qu'escripvez d'autres, seroit besoing faire patrons nouveaulx, que tiens n'est vostre intention. Des patrons des Appostres, il est vray ce que V.I.S. dit que le duc d'Alva les fist fere comme dites, mais je luy fis monstrier les principaulx patrons faiz par Urbino le paintre et depuis peu de jours ont estez ceans monstre a Monsieur le Prevost et a moy et trouvons que pour l'obscurite les ouvriers ne peuvent besongne dessus et sont estez contrefaiz sur lesquel l'on a fait ceulx du duc d'Alva et contiennent VI aulnes un quart sans les bors. Ledit Pannemaker ne les a sceu avoir mais nous doit monstre des autres, nous les verrons, estant Monsieur le Prevost ung peu plus de loisir pour donner avertissement a V.I.S. de ce qu'en trouverons et pour en user selon vostre rescription.

Ibidem Tome XXIX, f^o 37 v^o.

1573, 16 Août. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

De Pannemaker, il a monstre des patrons, mais il n'y a chose qu'il contente Monsieur le Prevost des patrons des Appostres. Il n'est possible les recouvrir et d'avantage l'on ne scauroit besongne sur iceulx ains sur nouveaux patrons que cousteroit beaucoup. Ledit Pannemaker n'a que faire ny les autres tapisseries. V.I.S. escript de XII tapis des armes dont seroit besoingne en faire encoires quatre, oultre vostre premiere ordonnance qu'estoit de huit, mais comme V.S. y treuve que redire au bort et a l'aigle, je n'y veulx fere mettre la main sans avoir autre avertissement car de les fere differentes ne conviendrait. Il dit qu'il a fait l'ouvraige du bort desdictes armes suyvant celuy du Roy sauf le petit bort comme j'ay avertir V.I.S. qui pourroit avoir les patrons de la Vigne, se seroit ung beau ouvrage.

Ibidem Tome XXIX, f^o 44 et v^o.

(19) Ce sont les cartons exécutés par Raphaël pour Léon X et représentant des scènes tirées des Actes des Apôtres ; les tapisseries furent exécutées par l'atelier de Pierre Van Aelst. Les principaux cartons se trouvent dans les collections du roi d'Angleterre et les tapisseries au Vatican. Ces tapisseries ont joué un rôle considérable dans l'évolution de l'art de la tapisserie flamande.

1573, 1 Octobre. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

J'ay receu la lettre du Sr Cesar de Gonzaga en vertu de laquelle le marchand nomme Nicole m'a accorde me delivrer les patrons, combien qu'il dit l'on luy est redevable de IV ou V cent escuz et que pour ce il ne veult fere difficulte de maniere que je tiens pour ceste heure estre es mains de Malpas. Et vient bien a propos pour mettre en besoingne Pannemaker pour besoingne et emploie les soies de Grenade, car il n'a nul ouvraige sinon les IV pieces de voz armes. Je ensuyvray precisement le contenu de vostre rescription et ayant les patrons, je verray combien il y aura de pieces dont je avertira V.I.S. et treuve au propoz de y avoir des oiseaux au vizf, faiz par More, que j'ay en main. Et quant à voz armes l'on les pourroit mettre en hault au milieu de chascune piece et le Durate en bas. Et tiendray la main que le tout voyse suyvant vostre intention. Certes la tapisserie des galleries sont bien fines et belles.

Ibidem Tome XXIX, f^o 71.

1574, 9 Janvier. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

J'ay escript que les tapisseries de la Vigne seront de cinq aulnes et demie et seront six pieces selon les patrons.

Ibidem Tome XXIX, f^o 2.

1575, 1 Février. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

J'ay receu les lettres de V.I.S. par lesquelles m'escripvez de adresser le Sr Joan Andrea Doria pour l'achapt de mil aulnes de tapisseries contenuz es lettres qu'il m'a escript avec une vostre lettre de change de V Cent escuz... Luy ay responduz luy ouffrant tout le service semblable a celluy que dois a V.I.S., luy donnant a entendre ce qu'il me sembloit pour son service. Il desire avoir une semblable que Don Cesar Davalo a fait faire par deçà. Je treuve que c'est celle de Pomona dont V.I.S. en fit faire une suyvant saufz les personnaiges, comme celle de la Royne, qu'a este envoie puis vostre partement, le priant me respondre sur les difficultez que je luy ay escript pour incontinent ensuyvre sa volonte et le servir loyalement. Et luy ay escript par maniere d'avis d'une tapisserie semblable de broderie a celle que V.I.S. fist presente de la part le Roy au duc Brunzich et est ceste icy de mesme histoire des Neuf Preux et beaucoup plus riche que l'autre, car eeste icy est sur velours cramoisy et l'autre sur velours vert. Et comme les maistres quilz les ont faictes sont mortz, les vefves quilz les ont desirent en estre quictes l'on les aura a grand marchier. C'est celle que vous avoie avertir pour le duc de Alcalá : elle est rare et ne s'en fera de longtemps semblable. Je verray ce qu'il respondra.

*Bibliothèque Besançon Mss Granvelle Tome XXX
f^o 19.*

1574, 31 Mai. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

La tapisserie de la Vigne est sur le mestier et icy va jointement la copie du marche ; elle sera belle comme j'espere et Pannemaker ne si fera riche, car toutes choses sont trop chieres.

Ibidem Tome XXIX, f^o 114 v^o.

1575, 4 Juillet. — Bruxelles. *Lettre de Viron à Granvelle.*

J'ay pieça avertir V.S. de l'envoie de la tapisserie de la Vigne et par qui la reste n'est livree sinon la derniere piece pour celle qu'est envoie et du surpluz en useray comme m'escripvez. Il vous plaira me mander si je les dois garnir de canevas pour estre prestes quant le manderez. Le tapperier Pannemaker se tient bien oblige a V.I.S., la suppliant avoir tousjours souvenance de luy et mesme envers ses seigneurs comme le marquis de Mendoza a sa venue.

Ibidem Tome CI, f^o 79 v^o.

1580, 6 Juillet. — Madrid. *Lettre de Granvelle à Morillon.*

Il ne me semble temps de redemander a M. d'Havrech les statues qu'il peut avoir eu de ma maison, ny a M. de Bours, faisans semblant que nous n'y pensons ; cela fera venir apres plusieurs choses en lumiere et a quoy servirait il de les recouvrer maintenant pour les tenir au mesme hazard ? Le temps nous apprendra apres. L'on a faict venir a Bilbaio IX des tapis de mes armes ; l'on me les vouloit vendre a Anvers pour cinq cent ducats. Je n'en ay voulu la donner une maille, pour la raison susdicte : si l'on les m'apporta icy, je les rachetteray pour le pris bien chierement.

(publié par Pouillet et Piot Tome VIII, p. 93).

1582, 28 Février. — *Lettre de Granvelle à Morillon.*

Aussy vous ay-je respondu bien particulierement quant a la tapisserie de Thobias (20) qu'il fault retirer de Madame de Bours que j'espere sera faict devant que ceste arrive.

(publié par Pouillet et Piot Tome IX, p. 83).

1578, 18 Octobre. — *Copie d'une requête du Magistrat de Bruxelles.*

Requête du Magistrat de Bruxelles à Son Altesse demandant l'autorisation de faire procéder à la vente des biens du cardinal de Granvelle « attendu que tout le monde tenoit ledict cardinal, ses freres et alliez pour autheurs et directeurs de nostre oppression et ennemys du pays et suyvant ce ayant merite confiscation des biens ». La requête a pour but d'obtenir que la vente se fasse le plus tôt possible, car le pillage menace à tout instant ces biens.

Bibl. Besançon Mss Granvelle Tome XCVII, f^o 105.

1578, 14 Novembre. — *Copie d'une lettre de Pierre Van Bossuyt, huissier du Conseil ordonné en Brabant, adressée au Magistrat de Bruxelles.*

« Messieurs, Comme j'entens journellement des grandes plainctes sur la vendition que se faict en Bruxelles et que l'on entend de continuer des meuble du cardinal de Granvelle et de ses nepveurs, enfans de feu sgr de Chantonay, mesmes que lesdictz meubles estans fort exquis se vendent a fort vil pris, tellement que n'en peult evenir nul notable prouffict, je n'ay voulu faillir de vous advertir et escrire par ceste que je ne le peulx aulcunement trouver bon et que en debvez cesser affin que je ne soys ny aussi Son Alteze et Conseil d'Estat qui en a ja depesche plusieurs ordonnances comme j'entendz, plus importune de tant de plainctes et a tant je prie Dieu vous avoir.....».

Bibl. Besançon Mss Granvelle N^o XCVIII, f^o 109.

Maurice PIQUARD

(20) Cette tapisserie n'a pu être identifiée.



Vierge à l'Enfant écrivain.

Anvers. — Eglise Saint-Jacques.



Vierge à l'Enfant écrivant

Vaulx-sous-Chèvremont, Couvent des R.P. Carmes.

*Photographie due à l'obligeance
du R. P. Amand, prieur.*

LA VIERGE A L'ENCRIER OU A L'ENFANT ÉCRIVANT

Sous un titre analogue : *The Madonna of the Writing Christ Child*, M. Charles Parkhurst, junior, a envisagé un curieux problème de l'iconographie chrétienne de la fin du Moyen Age ⁽¹⁾.

Donnons d'abord, d'après l'archéologue américain, l'état actuel de la question. Sa thèse peut se résumer à peu près comme suit : Le thème a été inventé vers 1380, dans les Pays-Bas, probablement en Hainaut, d'où il a pénétré rapidement dans presque toute l'Europe septentrionale en s'insinuant dans le sillage du courant artistique issu de Jean Bandol, d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin. La diffusion se serait opérée en deux phases. Vers 1400, deux interprétations se seraient répandues : dans la sculpture, une Vierge debout, et dans l'enluminure, une Vierge assise. Le centre de diffusion pour la sculpture aurait été Mayence (ce qui est une erreur manifeste). Celui pour l'enluminure aurait été Ypres. Vers 1450, le thème est connu dans presque toute l'Europe et ne perdra sa faveur qu'à l'abandon général de l'iconographie médiévale, à la suite des prescriptions ecclésiastiques inspirées par le mouvement de la Contre-Réforme.

M. Parkhurst marque un grand progrès sur les archéologues allemands qui, récemment encore, rattachaient la dévotion de la Vierge à l'Enfant écrivant à une confrérie de Mayence ⁽²⁾. Il a fait preuve de perspicacité en devinant l'existence d'un archétype disparu devant avoir été créé dans les Pays-Bas méridionaux, ou plus exactement dans l'ancien comté de Hainaut, vers 1380, mais sa démonstration aurait été plus rigoureuse s'il avait disposé d'une documentation qui n'existe probablement pas en Amérique.

A part une enluminure des Belles Heures du Duc de Berry (Bibliothèque Royale de Bruxelles — vers 1380) et la statue du portail latéral de la basilique de Hal (vers 1380) les œuvres que l'auteur étudie ne sont ni de la région ni de la période où, par une remarquable intuition, il situe la création du thème.

(1) Charles P. PARKHURST, jr., *The Madonna of the Writing Christ Child*, *The Art Bulletin*, t. XXIII, déc. 1941, pp. 392-306.

(2) A. FEIGEL, *Zur « Tintenfassmadona » des Hildesheimer Domes*, *Alt Hildesheim*, t. X, 1930, pp. 16-19.

Bien qu'il connaisse cette statue du portail latéral sud de la basilique de Hal et sa date, M. Parkhurst donne la « Vierge du Couvent des Carmes » (Musée de Mayence) datant de vers 1405-1410 comme « the earliest example of the standing madonna of the writing Christ with inkpot ». On en retrouve des répliques contemporaines à Dieburg, près de Mayence et à Amberg en Haut Palatinat, mais les statues de Marienbaum près de Xanten (Deutsches Museum à Berlin), de Hildesheim, de Lüneburg, (Trésor de la Goldene Tafel au Musée de Hanovre) et de Heuchelsheim (Musée de Darmstadt), toutes de vers 1420, ne trahissent pas une dépendance directe du prototype de Mayence. Leur thème peut tout aussi bien avoir été emprunté directement aux Pays-Bas. La Vierge du monument de l'évêque Rotho à Paderborn (1450) peut être due à une influence néerlandaise. En effet, ce mémorial fut élevé par des parents du défunt habitant les Pays-Bas. Dix ans après, nous avons la Vierge du retable Mullerknechte à la cathédrale de Lubeck. La série se clôt par la statue polychromée d'Einruhr, près d'Aix-la-Chapelle.

En Allemagne, dans les autres arts, il faut signaler l'apparition du thème, vers 1420, dans l'œuvre de Conrad von Soest (répliques au Deutsches Museum à Berlin et à Budapest. Un tableau du Musée du Louvre montre le thème déjà parvenu plus à l'Est (Autriche ou Bohême), à la même époque. Vers 1450, des ateliers du Moyen-Rhin lancent deux gravures qui auront largement contribué à diffuser le type.

La sculpture française a fourni peu d'exemples à l'auteur. La statuette d'ivoire de la collection Davillier au Louvre est très importante par sa date. Elle est, en effet, de vers 1380/1390. C'est la transposition en ronde bosse de la madone des Très Belles Heures du Duc de Berry de Bruxelles. Elle appartient au type assis et donne le sein à l'Enfant Jésus, qui ne cesse pas pour cela de rédiger un phylactère. Cette œuvre est qualifiée de franco-allemande. C'est en effet le moment où beaucoup d'artistes des Pays-Bas ont émigré en France et exercent une influence profonde sur l'art nouveau, de sorte que l'on distingue avec peine ce qui revient à un pays ou à l'autre.

A partir de la seconde moitié du XV^{ème} siècle, le thème se retrouve à la chapelle de l'hôpital de Chalons-sur-Saône et dans le premier quart du siècle suivant à Arnay-le-Duc (statue détruite).

Il y a lieu de regretter que M. Vloberg ne donne aucune indication d'époque et de provenance sur la Vierge de bois qu'il a vue dans une collection privée et où apparaissent deux cornes, l'une servant d'encrier, l'autre destinée à contenir

du sable à sécher ⁽³⁾. Cela eût été un exemple intéressant à ajouter à l'énumération de M. Parkhurst, qui cite aussi deux vierges mosano-bourguignonne et flandro-bourguignonne du Metropolitan Museum de New-York.

Les exemples sont donc peu nombreux en France et il semble improbable qu'on en découvrira encore beaucoup d'autres. Mme Lefrançois-Pillion a passé en revue tous les types de la Vierge au XIV^e siècle et ne connaît le thème que par l'exemple de Hal ⁽⁴⁾. M. Marcel Aubert n'en donne aucun dans sa grande histoire de la sculpture française du Moyen Age ⁽⁵⁾. M. Emile Mâle ne semble pas avoir connu le thème ⁽⁶⁾.

M. Parkhurst cite un bon nombre d'enluminures, dont la plus connue fait pendant au portrait de Jean de Berry accompagné de son patron et de saint André en tête de ses Très Belles Heures de la Bibliothèque Royale de Bruxelles. Malheureusement l'incertitude quant à l'auteur de cette double illustration, où convergent des influences flamandes, françaises et même italiennes, fait qu'il y a peu d'indices à en tirer pour la thèse ⁽⁷⁾. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le double geste de la Vierge assise donnant le sein et de l'Enfant Jésus se nourrissant a rencontré une fortune incontestable dans un groupe de manuscrits d'attribution toujours incertaine appartenant à l'art cosmopolite de la fin du XIV^e siècle et du début du XV^e. Ces enluminures franco-flamandes rencontraient à l'époque un succès si rapide, que la Vierge allaitant l'Enfant écrivant est déjà transposée en bas-relief à Hildesheim vers 1410-1415 ⁽⁸⁾.

Ceci dit, nous pouvons donner notre argumentation en faveur de la thèse de M. Parkhurst.

Nous citerons en tout premier lieu la jolie Vierge de Notre-Dame à Saint-Trond. La mère tient un encrier et l'Enfant, un livre ouvert. Le comte de Borchgrave d'Altena, qui a été le premier à publier cette belle statue, la place entre 1360 et 1380 ⁽⁹⁾. Pour notre part, nous serions enclins à adopter le premier de ces deux termes. Comme le dit notre collègue, on sent encore toutes proches les formules du milieu du XIV^e siècle, souci d'une élégance raffinée et aristocratique, draperies savantes et très compliquées.

(3) M. VLOBERG, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Grenoble, ss.d., t. II, p. 34.

(4) L. LEFRANÇOIS-PILLION, *Les Statues de Vierge à l'Enfant du XIV^e siècle*, Gazette des Beaux-Arts, t. XIV, 1935, pp. 129-149 et pp. 204-227.

(5) M. AUBERT, *La Sculpture française au Moyen Age*, Paris, 1946.

(6) E. MALE, *l'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1925.

(7) C. GASPAR et F. LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, Paris, 1937, t. I, p. 402.

(8) Ch. P. PARKHURST, *op. cit.*, fig. 34.

(9) Comte Jos. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *A propos de l'exposition « Les Madones du Limbourg »*, Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles, 1936, n° 2/3, p. 84, fig. 17.

Le thème est donc un peu plus ancien que ne le pensait l'auteur américain, qui en situe l'apparition vers 1380. En outre, l'encrier est déjà ici, alors que selon lui, cet accessoire n'aurait été ajouté au livre ou au parchemin que vers 1400 sous l'influence d'un réalisme toujours progressant.

La Virga Jesse de Hasselt (XIV^e siècle) porte en diagonale un inexplicable phylactère ⁽¹⁰⁾. Si on la compare avec la Vierge de Einruhr (vers 1500), où l'on voit l'Enfant écrire sur un parchemin déroulé sur la poitrine de sa Mère, on peut se demander si une restauration maladroite n'a pas fait perdre à la statue son sens symbolique.

Vient ensuite la Vierge de la façade de l'Hôtel de Ville de Bruges. L'original a été brisé par les sans-culottes le 30 décembre 1792 et remplacé en 1853, puis plus récemment en 1926, mais il nous en reste un dessin dû à l'artiste brugeois Pierre Ledoux. On y voit l'Enfant Jésus tremper sa plume dans l'encrier tendu par sa Mère, tandis qu'il appuie un parchemin sur ses genoux ⁽¹¹⁾. Le dessinateur a peut-être exagéré l'ampleur du manteau, mais le style est bien par ses proportions un peu trapues, celui du dernier quart du XIV^e siècle. En outre, nous avons des précisions de dates. La statuaire religieuse du rez-de-chaussée de l'Hôtel de ville a été exécutée entre 1376 et 1379 et probablement sous la direction de Jean de Valenciennes, donc d'un hennuyer ⁽¹²⁾.

Ici, cependant, le problème se complique. Cette madone n'aurait pas fait partie de la décoration primitive de l'édifice, mais serait la statue miraculeuse du célèbre sanctuaire voisin d'Aardenburg en Flandre Zélandaise, qui aurait été sauvée et transportée à Bruges, lors de la prise de la ville par les Calvinistes.

Outre qu'il serait peu vraisemblable qu'une statue aussi vénérée eût été placée à l'extérieur, même sous la protection d'un édicule vitré ⁽¹³⁾, et non dans un sanctuaire, il faudrait une coïncidence extraordinaire pour que, par son style comme par ses proportions, elle ait été en harmonie avec le reste de la statuaire. D'ailleurs, M. l'abbé M. English qui a bien scruté cette tradition brugeoise n'en a pas trouvé de traces très anciennes ⁽¹⁴⁾. Ce sont surtout l'érudit anglais

(10) Comte Jos. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, p. 84 et fig. 16.

(11) M. ENGLISH, *Het O.L.V. beeld aan het Stadhuis te Brugge*, Annales de la Société d'Emulation de Bruges, t. LXIX, 1927, pp. 164-202.

(12) M. ENGLISH, *op. cit.*, pp. 166-167 et A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Het beeldhouwwerk van het brugsche stadhuis*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, tome X, 1944, pp. 23-24. L'auteur réserve la possibilité que la statue aurait été exécutée en 1423/24 par Colart de Cats.

(13) Cet indice d'une vénération spéciale est d'ailleurs bien antérieur au prétendu transfert, cfr. L. GILLIOT VAN SEVEREN, *Inventaire des Chartes de Bruges*, Bruges, 18, t. V., p. 234.

(14) M. ENGLISH, *op. cit.*, p. 186-191.

James Weale et le grand poète flamand Guido Gezelle qui l'ont propagée, sans avoir procédé à un examen critique des sources.

Néanmoins, il reste certain qu'avant ce transfert sujet à caution, la Vierge à l'Enfant écrivant de l'Hôtel de ville de Bruges était vénérée sous le vocable de Notre-Dame d'Aardenburg et cela depuis des temps très anciens. Cependant, avant de pouvoir affirmer que Notre-Dame d'Aardenburg est le prototype de toutes les Vierges à l'encrier ou à l'Enfant écrivant, il faudrait pouvoir montrer que son attribut iconographique n'a pas été ajouté à Bruges. Du fait que deux statues ont été vénérées sous un même vocable, on ne peut déduire qu'elles étaient fidèlement semblables.

L'abbé M. English s'est déjà posé la question de savoir comment était la Vierge du sanctuaire zélandais ⁽¹⁵⁾. Mais malgré sa diligence et son esprit critique, il n'est pas parvenu à une certitude, de sorte qu'il n'est pas certain qu'on y parvienne un jour. On n'a pas même de précisions sur la période à laquelle appartenait l'image mariale d'Aardenburg. Si elle était contemporaine ou antérieure au temps où l'église fut érigée en collégiale par Boniface VIII en 1294, il est peu probable qu'elle ait été du type étudié. Par contre, si elle avait été renouvelée, soit après le sac de 1383, soit après celui de 1393, la chose serait très vraisemblable, mais alors on ne pourrait la considérer comme un prototype. Nous aurions voulu recourir aux sources locales, mais elles sont presque inexistantes. J.B. Kruger, un patient investigateur d'archives et, plus récemment, le P. Kronenburg ont retracé l'histoire du sanctuaire zélandais ⁽¹⁶⁾. Tous deux rapportent une légende qui, abstraction faite des diverses variantes, peut se résumer ainsi : « Un condamné innocent ayant prié toute la nuit précédant le jour fixé pour son exécution est inspiré de solliciter à titre d'ultime faveur, accordée à tout supplicié, que ses juges aillent se recueillir au pied de la Vierge. Pendant la nuit, elle avait laissé choir un parchemin proclamant l'innocence du condamné ». Un semblable récit ne peut naître que d'une image du type qui nous intéresse. Mais malheureusement les deux historiens, faute de pouvoir recourir à des documents locaux détruits par les calvinistes, semblent avoir emprunté la légende non pas au folklore d'Aardenburg, mais à celui de Bruges. Dès lors l'indice devient moins probant. Une version dit d'ailleurs que le miracle se serait passé

(15) M. ENGLISH, *ibidem*.

(16) J. B. KRUGER, *Kerkelijke geschiedenis van het Bisdom van Breda*, Bergen op Zoom, ss.d., t. IV, pp. 370-404. — P. KRONENBURG, *Maria's heerlijkheid in Nederland*, Amsterdam, t. VI, 1902, pp. 68-69.

à Bruges, où on l'aurait commémoré par l'érection d'une statue à la façade de l'Hôtel de ville ⁽¹⁷⁾.

Comme après des interruptions dues aux incursions des Gueux au XV^e s., le pèlerinage a dû être complètement délaissé après 1604, en raison de l'occupation définitive de la ville par Maurice de Nassau et les calvinistes, il y a peu de chances de trouver des plombs de pèlerinages, des drapelets ou des images de dévotion reproduisant l'image miraculeuse. A la suite du pèlerinage d'Edouard IV en 1470, on avait érigé en Angleterre des autels à Notre-Dame d'Aardenburg, mais là aussi l'iconoclastie a sévi et le problème reste entier ^(17bis).

La Vierge du portail sud de la basilique Saint-Martin à Hal est trop connue pour que nous nous y arrêtions longtemps. On s'accorde à la situer vers 1380 ⁽¹⁸⁾. A ce moment, faisons-le remarquer, Hal appartenait au comté de Hainaut. L'influence de Beauneveu y est incontestable.

M. Parkhurst n'a pas voulu faire état de la Vierge de la Grande Boucherie de Gand, non pas tant parce qu'elle a été refaite, mais surtout parce qu'elle tiendrait, non pas un encrier, mais un vase d'onguent ou « unguentarium ». Nous discuterons sans tarder cette interprétation personnelle à l'auteur, mais ici il suffit de citer quelques témoignages qui ne laissent subsister aucun doute.

En 1568, Marc Van Vaernewijck dans son « *Spieghel der Nederlandsche Autvremdigheid* » cite parmi les merveilles de Gand, la Vierge « tenant une écritoire à la main » de la grande halle des bouchers ⁽¹⁹⁾. Van Vaernewijck ne dit pas que la statue avait été détruite deux ans auparavant et qu'elle allait être remplacée l'année même où son livre paraissait ⁽²⁰⁾. On pense qu'elle aurait été de nouveau détruite au cours de la seconde iconoclastie gantoise en 1578, et remplacée seulement au XVIII^e siècle ⁽²¹⁾. Cependant, en 1624, Sanderus écrit : « *posita est in fronte ejusdem Macelli imago Beatæ Virginis quæ pusionem Jesum scripturientem gestat.* » ⁽²²⁾.

De plus, cette image a donné naissance à une légende significative. Une chambre de rhétorique ayant choisi comme sujet de concours un éloge de la Reine

(17) M. VAN COPPENOLLE, *Onze Lieve Vrouwe met den inktpot*, te Brugge, Toerism, t. 20, n° 4, pp. 118-120.

(17bis) E. WATERTON, *Pietas Mariana britannica*, Londres 1879, t. II, p. 257.

(18) Jos. DESTREE, *Etude sur la sculpture brabançonne au Moyen Age*, Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles, t. VIII, 1894, pl. IX.

(19) V. FRIS, *Antiquités gantoises*, Traduction d'extraits du Miroir des Antiquités néerlandaises ou Histoire des Belges de Marc van Vaernewijck publiée en 1558. Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, 18^e année, p. 359.

(20) F. DE POTTER, *Gent van den oudsten tijd tot heden*, Gent, ss.d., t. II, p. 372.

(21) F. DE POTTER, *op. cit.*, et V. VAN DER HAEGHEN, *La Grande Boucherie dans Gand*, Guide illustré, Gand 1926, p. 129.

(22) SANDERUS, *Gandavum, sive Gandavensium rerum libri duo*, Anvers, 1624, p. 114.

du Ciel, la sœur d'un concurrent en mal d'inspiration aurait obtenu du Ciel de faire écrire le poème par l'Enfant Jésus lui-même ⁽²³⁾. Outre cette version F. De Potter en donne une seconde ⁽²⁴⁾.

Le thème iconographique avait donc pénétré à Gand à une époque facile à déterminer, puisque les deux statues de la façade de l'édifice ont été sculptées en 1408 et 1417 ⁽²⁵⁾. Il est à noter aussi qu'une tradition locale voulait que cette Vierge fût une copie de celle du sanctuaire d'Aardenburg, où les bouchers gantois se rendaient annuellement en pèlerinage ⁽²⁶⁾.

M. Parkhurst a rejeté de son énumération la « Stella Maris » de Maestricht, qui est précisément le premier exemple de la Vierge à l'encrier à avoir été cité. Selon lui, A. Schaepkens, qui a créé alors le vocable et J. Helbig, qui a repris l'idée, se seraient trompés, et la madone porterait un vase d'onguent ⁽²⁷⁾. Si l'archéologue américain avait raison, il faudrait voir dans le symbolisme une allusion à la mort du Christ, mise en parallèle avec son enfance. Dans le même ordre d'idées, le Maître du Couvent des Carmes de Mayence a mis dans la main droite d'une Vierge du Musée de cette ville un crucifix surmonté d'un pélican en pitié, symbole du sacrifice suprême, et sur son bras gauche, le nouveau-né ⁽²⁸⁾. Malheureusement pour la thèse nouvelle, le vase aux aromates a un type bien déterminé dans l'iconographie médiévale. Il correspond au hanap de Philippe le Bon (Trésor de la Toison d'Or à Vienne) ⁽²⁹⁾. On le voit comme attribut des saintes myrrhophores, et principalement de Marie-Madeleine. Pour l'art flamand, contentons-nous de citer les exemples bien connus du Musée de Cluny ⁽³⁰⁾, des Musées Royaux d'Art et d'histoire à Bruxelles ⁽³¹⁾ et de Brou ⁽³²⁾, sans compter le tableau célèbre de Roger van der Weyden (Musée de Louvre). En France, les exemples abondent: Saint-Geosme ⁽³³⁾, Semur et Auxois ⁽³⁴⁾, Limeray ⁽³⁵⁾, Montluçon ⁽³⁶⁾. S'il fallait encore confirmation, tout l'imposant cycle de la Passion

(23) E. VAN VAERENBERGH, *La Grande Boucherie*, Messenger des Sciences historiques, 1872, pp. 245-267.

(24) F. DE POTTER, *op. cit.*, pp. 272-275.

(25) V. VAN DER HAEGEN, *op. cit.* p., 129.

(26) F. DE POTTER, *ibidem*.

(27) A. SCHAEPKENS, *Statue gothique de la Vierge dans l'église de N.D. à Maestricht*. Publications de la Société d'Archéologie dans le duché de Limbourg, t. II, 1865, pp. 140-144.

J. HELBIG, *La Sculpture au pays de Liège*, Bruges, 1890, p. 118- — M. Vloberg adopte la même interprétation, *op. cit.* p. 163.

(28) Ch. P. PARKHURST, *op. cit.*, fig. 1.

(29) Exposition des chefs-d'œuvre des Musées de Vienne à Bruxelles, catalogue fig. 123.

(30) Jos. DESTREE, *op. cit.*, pl. XIII.

(31) Jos. DESTREE, *ibidem*, fig. 5.

(32) A. GARDNER, *Medieval Sculpture in France*, Cambridge, 1931, fig. 466.

(33) M. AUBERT, *op. cit.*, p. 390.

(34) » » p. 384.

(35) » » p. 411.

(36) » » p. 409.

nous l'apporte. Le retable de Claude de Villa, vers 1475 (Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles) ⁽³⁷⁾, nous montre quatre vases d'onguent. En outre, nous avons toutes les Mises au tombeau. Le thème est évidemment assez récent. M. Emile Mâle ne le connaît pas au XIV^e siècle. L'apparition n'en est certaine qu'au XV^e s. ⁽³⁸⁾, mais le vase aux onguents y apparaît sous une forme stéréotypée qui suppose une fixation déjà ancienne. Citons parmi beaucoup d'autres les exemples de l'hôpital de Tonnerre (1453) ⁽³⁹⁾, Châlons-sur-Marne ⁽⁴⁰⁾, Semur en Auxois ⁽⁴¹⁾. A Chaource, on voit cependant une espèce de coupe ou d'encensoir, qui se retrouve à Solesmes (1496) mais conjointement avec le grand gobelet traditionnel ⁽⁴²⁾.

La logique veut d'ailleurs qu'un récipient destiné à contenir des aromates pour embaumer un cadavre soit plus volumineux qu'un encrier. De plus, il ne se conçoit pas sans couvercle, sinon le parfum s'évaporerait. A Maestricht, le prétendu unguentarium était ouvert et c'est pourquoi au XVII^e siècle, au cours d'une restauration maladroite, on y a piqué des fleurs d'argent ⁽⁴³⁾.

Nous pensons donc qu'il faut maintenir l'interprétation d'A. Schaepkens et cela confirme que le thème était implanté dans le Limbourg à la fin du XIV^e siècle ou au début du XV^e.

Le souci de la vérité nous oblige cependant à signaler un argument dont M. Parkhurst aurait pu tirer parti. Mme Lefrançois-Pillion a eu, devant la Vierge de Couilly (Musée de Cluny à Paris), l'impression de se heurter à un thème iconographique inexpliqué ⁽⁴⁴⁾. En voyant apparaître pour la première fois une espèce de petit cylindre dans la main de la Vierge, elle a cru à une restauration maladroite, mais constatant que le motif se répétait dans une Vierge du Metropolitan Museum, elle n'a pas cru vraisemblable la répétition d'une même bévée et a songé à une pyxide. Un symbole eucharistique serait à la rigueur admissible, mais l'hypothèse d'un vase aux onguents n'a même pas été envisagée.

Revenant à Bruges, nous trouverons au Musée des Hospices une très jolie image où l'Enfant écrit dans un livre et la Mère tient l'encrier. Le comte de

(37) Jos. DESTRIÉE, *op. cit.*, pl. XV.

(38) E. MALE, *op. cit.*, pp. 134-140.

(39) M. AUBERT, *op. cit.*, p. 309 et 378.

(40) A. GARDNER, *op. cit.*, fig. 432.

(41) M. AUBERT, *op. cit.*, p. 309 — A. GARDNER, *op. cit.*, pl. CI.

(42) M. AUBERT, *op. cit.*, p. 412.

(43) P. BEDA VERBEEK, *De Geschiedenis van de Sterre der Zee te Maestricht tot 1804, 1937*, fig. 3, 4 et 5.

(44) M. LEFRANÇOIS-PILLION, *op. cit.*, p. 142 et fig. 8 et 5.

Borchgrave d'Altena la situe vers 1420, datation très prudente puisque les draperies sont encore proches de celles du XIV^e siècle ⁽⁴⁵⁾.

Un des deux antependia du Trésor de l'Ordre de la Toison d'Or offre comme motif central le mariage mystique de Ste Catherine, où l'on voit l'Enfant divin délaisser l'encrier et l'écritoire pour se tourner vers la future martyre ⁽⁴⁶⁾.

M. Parkhurst n'a pas omis cet exemple, mais sans lui donner toute sa valeur. En effet, tirant ses informations de l'ouvrage de J. von Schlosser, il attribue tout l'ornement à un atelier franco-flamand ⁽⁴⁷⁾. Or, il ne s'agit nullement d'une opinion prouvée. En 1429, Philippe le Bon avait commandé deux autres devantiers d'autel à Thierry du Chastel de Paris, mais outre que ce brodeur pouvait être un Flamand fixé en France, le duc avait d'autres brodeurs, notamment Jehan Marchant de Bruxelles. D'autre part, ce qui importe pour la thèse est l'attribution des cartons. Si actuellement on renonce à mettre en avant le nom d'un grand maître, comme Jean van Eyck, Roger van der Weyden ou Hugues van der Goes, la composition est bien d'un flamand de vers 1430, voire un Brugeois ⁽⁴⁸⁾.

La Vierge de Soignies a déjà été publiée deux fois mais sans aucun commentaire ⁽⁴⁹⁾. Il reste donc à la situer — milieu du XV^e siècle — et à en signaler la particularité iconographique. L'Enfant tient un livre et la Vierge un encrier. Comme il y a eu de fortes influences brabançonnnes en Hainaut à cette époque, on ne peut dire si c'est une œuvre purement hennuyère.

À la fin du XV^e siècle ou au début du XVI^e, le thème apparaît plus au nord à l'église Saint-Martin à Arnheim (Gueldre), dans une statue de bois appartenant précisément à un groupe d'œuvres où on a décelé une forte influence des Pays-Bas du Sud, notamment celle du peintre Thierry Bouts, élève de Roger van der Weyden ⁽⁵⁰⁾. On y voit pas d'encrier, mais il peut avoir été remplacé erronément par le sceptre qui, en effet, est moderne ⁽⁵¹⁾.

Le couvent des Carmes à Vaulx-sous-Chèvremont près de Liège possède une Sedes Sapientiae. L'Enfant écrit dans un livre sous le regard de sa Mère qui tient l'encrier. Cette œuvre est inédite et le mérite de l'avoir signalée revient à

(45) Comte Jos. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Madones anciennes conservées en Belgique*, Bruxelles, 1943, pl. XXXII.B.

(46) Luc HOMMEL, *Les ornements liturgiques de l'Ordre de la Toison d'Or*, L'artisan et les Arts liturgiques, t. XVII, 1948 p.261.

(47) J. von SCHLOSSER, *Der Burgundische Paramentenschutz des Ordens vom Goldenen Vlies*, Vienne 1912.

(48) Luc HOMMEL, *op. cit.*, p. 246.

(49) Abbé DESMETTE, Soignies, Annales de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique, Congrès de Mons, Mons 1928, pl. VII.

(50) D. BOUVY, *Middeleeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam, 1947, p. 117 et fig. 131.

(51) J.J. M. TIMMERS, *Houten Beelden*, Amsterdam et Anvers, 1949, p. 59 et fig. 102.

M. le Chanoine Coenen et au comte de Borchgrave d'Altena qui l'a citée, mais sans s'y arrêter ⁽⁵²⁾. Une image de dévotion qui la reproduit, l'attribue au XVI^e siècle. En réalité, elle est assez difficile à situer. Elle est encore entièrement gothique et ce style s'est continué longtemps chez nous, mais, pour notre part, nous oserions placer cette image à la fin du XV^e siècle. L'interprétation actuelle est que Jésus inscrit dans le livre de vie les serviteurs de Marie. On y voit donc la transposition d'un adage de la piété moderne « un serviteur de Marie ne périra jamais ». Le style est mosan.

La Vierge André (Paris, Musée Jacquemart-André) avait éveillé l'attention de James Weale par le caractère exceptionnel du sujet, mais malheureusement cet érudit a entremêlé la légende de Notre-Dame d'Aardenburg et celle de Théophile et contribué ainsi à détourner M. Parkhurst d'une piste importante ⁽⁵³⁾. Cette œuvre nous montre le sujet traité en peinture dans le milieu brugeois de vers 1500.

A peu près contemporain paraît être un panneau de Patenier traitant du même sujet. Malheureusement il n'a pas été étudié et on le connaît seulement par une photographie publiée récemment dans une revue suisse ⁽⁵⁴⁾.

L'église Saint-Jacques à Anvers possède sur l'un de ses autels une statue de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e, où le maniérisme se manifeste déjà dans la façon dont la Vierge entoure d'un doigt l'encrier. L'Enfant Jésus, qui tient un phylactère est traité aussi avec une certaine mignardise ⁽⁵⁵⁾.

Au sujet de la Vierge de Maestricht, il ne peut y avoir qu'une minime contestation de date. M. Parkhurst opte pour 1520/1530, tandis que l'Inventaire hollandais opine pour la fin du XV^e siècle ⁽⁵⁶⁾. La mettre vers 1500 nous paraît une solution acceptable.

Pour clore la série, parlons de la Vierge de l'Institut van Celst à Anvers ⁽⁵⁷⁾. Elle s'apparente à celle de l'église Saint-Jacques dans la même ville, mais avec une sensible accentuation du maniérisme qui la fait situer dans le second quart du XVI^e siècle. Par respect, la Mère tient l'encrier avec un pan de son manteau. Au parchemin a été substitué un livre.

*
* *

(52) Comte Jos. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *A propos...* (cit. supra), p. 86.

(53) J. WEALE, *The early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges exhibition in 1902*, Burlington Magazine, t. I., 1903, pp. 205-206.

(54) *Pro Arte*, t. VI, n° 77, p. 205.

(55) A. JANSEN et Ch. VAN HERCK, *Kerkelijke Kunstschaten*, Anvers, 1949, fig. 20.

(56) *De Monumenten van Geschiedenis en Kunst*, t. I, fasc. IV, La Haye, 1938, p. 535.

(57) M. Jos. de BEER, conservateur du Sterckshof à Deurne-lez-Anvers a eu l'amabilité de photographier cette statue à notre intention.

M. Parkhurst a cherché dans les écrits des mystiques dominicains un texte qui aurait donné naissance au thème iconographique. Cette recherche est restée vaine. En outre, étant donnée sa thèse, l'auteur aurait mieux fait de se tourner du côté des mystiques flamands. Tout en la contredisant, il est resté sous l'influence de la thèse allemande. Il est, en effet, exact que les écrivains de l'ordre des Frères Prêcheurs ont fortement influencé l'art de la vallée du Rhin.

Les méditations des mystiques peuvent avoir souvent suscité des thèmes nouveaux, tandis qu'au contraire les légendes se créent selon le processus inverse, autour d'une image anormale que l'on tente d'expliquer par un miracle. Les premiers artistes chrétiens ne savaient comment représenter le Christ immergé dans le Jourdain pour recevoir le baptême. Ils l'ont placé dans une cloche d'eau. De là, naquit la légende selon laquelle les eaux avaient voilé par respect la nudité du Christ ; les pèlerins en arrivèrent à ajouter que le miracle se renouvelait à chaque anniversaire du mystère, c'est-à-dire à la fête de l'Epiphanie ⁽⁵⁸⁾.

A Bruges et à Gand, nous avons vu le travail de l'imagination populaire actualiser une idée symbolique. Nous aurions voulu trouver le texte qui est à la source de l'inspiration du thème, mais il faudrait une longue recherche. De plus, ce texte n'aurait vraiment d'intérêt que s'il était d'une diffusion très locale pour prouver que le thème est vraiment originaire du Hainaut.

Mais ce qui est plus important est de montrer comment le thème entre dans tout un programme iconographique et caractérise la mentalité d'une époque. En effet, jamais un texte ne suscite une interprétation plastique, sans qu'il n'y ait une ambiance favorable. La typologie existait dans les écrits des théologiens bien avant de passer dans l'art.

M. Emile Mâle a magistralement exposé comment, sous l'influence franciscaine, les chrétiens du XIV^e et du XV^e siècle tournèrent une tendresse tout humaine vers le Christ et sa Mère ⁽⁵⁹⁾. Aux premiers siècles de l'Eglise, l'âme populaire avide de détails sur la vie du Christ, avait provoqué une efflorescence d'évangiles apocryphes, apportant sur l'enfance à Nazareth une foule de détails merveilleux et souvent empreints d'esprit païen. De même à la fin du Moyen Age, la foule voulait avoir sous les yeux des images représentant Marie dans son rôle de mère et Jésus comme un bambin.

Ces croyants à la foi robuste éprouvent une sorte de nostalgie de ne pas avoir été avec les bergers de Bethléem parmi les premiers adorateurs du Verbe incarné

(58) P. de JERPHANION, *La voix des monuments*, Paris et Bruxelles, 1930, pp. 164-188.

(59) E. MALE, *loc. cit.*, pp. 145-154.

ou du nombre des disciples. Il serait injuste de prétendre avec Didron que l'art de la fin du Moyen Âge ait voulu ravalier le Ciel au niveau des hommes. Il y a, au contraire, une pensée mystique qui va jusqu'à une certaine audace, mais le respect reste profond.

M. Parkhurst a souligné l'incidence du thème de la Vierge allaitant et de celui de la Vierge à l'encrier. De l'image maternelle, il n'y a qu'à se souvenir de l'adoption sur le Calvaire pour en arriver à l'idée de la médiatrice et de l'avocate du genre humain, ennemie de Satan, qualifié d'Accusator fratrum.

À l'avis universel, ce que la Vierge à l'encrier dicte à son Enfant est la liste des rachetés par son intercession : « ... quos pretioso sanguine redemisti »

« Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari » chante l'hymne ambrosienne.

La mentalité populaire s'empare volontiers d'une idée dogmatique pour la concrétiser en une légende. À Bruges, elle ne voit plus l'octroi d'une lettre de libération aux dévots de Marie, mais celui d'un ordre d'élargissement en faveur d'un condamné innocent. D'universelle l'idée de rédemption devient individuelle; de spirituelle, temporelle.

Ici il y a lieu de signaler l'interprétation de la Vierge à l'encrier, selon le P. Kronenburg ⁽⁶⁰⁾. Selon lui, ce serait une interprétation du verset 14 du chapitre II de l'épître de saint Paul aux Colossiens : « Delens quod adversus nos erat chirographum decreti quod erat contrarium nobis et ipsum tulit de medio affigens illud cruci » : « Il a détruit l'acte qui était écrit contre nous et nous était contraire avec ses ordonnances et il l'a fait disparaître en le clouant sur sa croix ».

À l'appui de cette interprétation il semble falloir citer un petit groupe de sculptures — à notre connaissance toutes de la suite du Claus Sluter — où l'on voit l'Enfant Jésus tenant un parchemin, sans qu'une plume ou un encrier évoque l'action d'écrire. Cependant il ne fait pas non plus le geste symbolique de déchirer le parchemin. La Vierge de la rue Porte aux Lions de Dijon (Musée du Louvre) semblait nous promettre la solution de l'énigme ⁽⁶¹⁾. En effet, il y a des traces du texte, mais cette inscription a été si souvent repeinte qu'on ne peut plus la déchiffrer à l'œil nu. Un examen aux rayons frisans donnerait, peut-être, un résultat. D'autre part, à Plombière (Musée de Louvre), l'Enfant paraît jouer avec

(60) P. KRONENBURG, cité par M. English, *op. cit.*, p. 199.

(61) M. AUBERT, *op. cit.*, p. 381.

une charte ⁽⁶²⁾. A Corsaint, il ne s'agit plus que d'un simple phylactère ⁽⁶³⁾. Il est à noter qu'à Saint-Jacques d'Anvers, on lit sur le parchemin «Chirographum decreti ». Mais comme la polychromie semble avoir été renouvelée, c'est très probablement une interprétation récente. De plus le texte devrait être biffé pour marquer que le décret de condamnation a été annulé. Ce qui est assez impressionnant cependant, c'est que les Vierges à l'encrier sont souvent des Immaculées Conceptions, ce qui renforcerait le symbolisme. Marie en échappant à la tache originelle aurait préparé la libération du genre humain accomplie par le Rédempteur.

Etant donné que nous avons établi que le thème de la Vierge à l'encrier remonte au moins à 1360, il faut se demander si l'on doit encore le ranger dans l'abondante iconographie se rapportant à l'éducation maternelle du Rédempteur. M. Vloberg voit au portail-sud de la basilique de Hal, l'Enfant Jésus suivre au canivet un texte à épeler ⁽⁶⁴⁾. La présence d'une écritoire dément cette affirmation, mais si l'exemple est mal choisi, il y a un processus certain qui semble avoir abouti à des représentations de la leçon de lecture donnée à Jésus.

A Soignies, au XIV^e siècle, Marie délaisse un livre pour donner le sein à l'Enfant, mais priait-elle ou enseignait-elle la lecture ? ⁽⁶⁵⁾. L'idée de l'éducation et de l'allaitement sont plus en connexion. Le même problème se pose pour de nombreuses statues où l'on voit la Vierge tenir un livre. Comme le dogme de l'Immaculée Conception n'était pas encore promulgué, le Moyen Age n'a pas songé que la Vierge ayant la même science infuse n'avait pas besoin d'un texte pour soutenir sa dévotion. Aussi, il faut admettre qu'on l'a représentée souvent disant ses heures à l'instar des clercs, mais la leçon de lecture est un thème dont l'existence est incontestable. Mme Le François-Pillion signale, au musée de Cluny, la Vierge de l'ancienne collection Timbal, où l'enfant semble lire ⁽⁶⁶⁾. L'auteur le signale comme exemple unique pour le XIV^e siècle, mais dit que le thème a été plus largement diffusé dans la suite. Le comte de Borchgrave d'Altena a publié une Sedes Sapientiae de la collection van Bastelaar, où l'Enfant tient sur ses genoux un livre ouvert ⁽⁶⁷⁾. Ce groupe que nous n'avons jamais eu l'occasion d'examiner serait de vers 1250/1260. Au portail nord de la basilique de Hal, au

(62) M. AUBERT, *La Sculpture du Moyen Age au Musée du Louvre*, Paris, 1948, pl. 145.

(63) H. DAVID, *De Sluter à Sambin*, Paris 1933, p. 123, fig. 51.

(64) M. VLOBERG, *op. cit.*, t. II, p. 30. La Vierge d'albâtre du Musée de Cluny reproduite par l'auteur représente incontestablement Jésus apprenant à lire sur les bras de sa mère.

(65) Abbé DESMETTÉ, *op. cit.*, fig. 12.

(66) L. LEFRANÇOIS-PILLION, *op. cit.*, p. 222.

(67) Comte Jos. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *A propos des Vierges en Majesté conservées en Belgique*, Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, t. XXVIII, 1937, p. 41 du t.-à-p. et fig. 50.

dernier quart du XIV^e, l'Enfant Jésus tient un livre ⁽⁶⁸⁾. Cette particularité se retrouve dans une Vierge du Musée du Louvre ⁽⁶⁹⁾, dans une autre du Musée des Beaux-Arts à Anvers ⁽⁷⁰⁾ et dans un tableau du Maître flamand de Ste Lucie à la galerie Estense de Modène. Mais l'Enfant lisant est assez exceptionnel. Le plus souvent le bambin s'ennuie et froisse les feuillets du livre tenu par sa Mère. Les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles en possèdent deux exemplaires de vers 1500 ⁽⁷¹⁾.

On en a un exemple un peu plus tardif dans la Vierge assise du Musée Gruthuuse à Bruges ⁽⁷²⁾. Ici le réalisme flamand est évident. On a voulu montrer dans Jésus un enfant comme les autres qui esquisse un geste espiègle ⁽⁷³⁾.

Jean SQUILBECK.

(68) A. LOUIS, *L'Eglise Notre-Dame de Hal*, Bruxelles 1936, pl. XXIX, fig. 47.

(69) V. PRADEL, *La sculpture belge de la fin de Moyen Age*, Bruxelles 1947, pl. IX.

(70) A. JANSEN et Ch. VAN HERCK, *op. cit.*, fig. 22.

(71) Comte Jos. de BORCHGRAVE D'ALTENA, *Des caractères de la sculpture brabançonne vers 1500*, Annales de la Société r. d'Archéologie de Bruxelles, t. XXXVIII, 1934, fig. 39 et 40.

(72) *Belgium's Arts and Crafts*, Catalogue of the Loan Exhibition held in the University of Princeton (June 1937), Brussels, 1937, p. 18 et pl. 6.

(73) M^{lle} R. HOSTIE a fait au Cercle anversois des Images, une communication sur le sujet traité ici. Nous n'avons pas eu l'occasion de confronter le résultat de nos recherches, mais cette étude sera probablement publiée.

UNE ŒUVRE INÉDITE DE LOUIS DAVID ?

Ces *Funérailles d'un guerrier* (Coll. R. De Rudder) par un peintre inconnu sont de dimensions inusitées : (hauteur 0,32, largeur 1,25). L'œuvre est peinte en camaïeu, non sur toile mais sur serge, et encadrée d'une gorge d'acajou avec un passe-partout sculpté et doré d'époque, fort simple. Elle est exécutée en bistre, avec quelques touches de blanc, de rose et de gris ardoise.

Elle ne comporte aucune indication. Un examen attentif permet cependant de retrouver sur le châssis, un n° 25, tracé au crayon bleu, et une inscription au crayon noir, d'une grande écriture singulièrement déjetée, où l'on déchiffre : « Super Tro (?) Hector mulier eris ».

La première impression que l'œuvre provoque, est celle d'un sujet fort long à lire, traité comme un bas-relief, avec une application d'élève obéissant à un thème imposé et qui ne paraît pas convenir à son tempérament réel ; d'où un certain nombre d'écarts dans la réalisation du sujet ; c'est manifestement l'esquisse d'une œuvre monumentale. Nous la plaçons dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, et sous l'influence du retour à l'antique, qui caractérise la peinture d'histoire en France, de 1707 à 1785.

Il n'est pas une ligne des pages de Mr. Jean Locquin ⁽¹⁾ concernant cette peinture d'histoire qui ne s'y applique : « *entre la génération de Coypel, de Le-moyne, de Natoire qui domine la première moitié du siècle et celle de David, il y a une période d'efforts, pour ne pas dire de crise, qui dure une trentaine d'années.* » « *Nous voudrions montrer que le triomphe de David en 1785 n'est que l'aboutissement d'une lente évolution.* »

Le projet appartient manifestement à cette période et doit se situer après la publication du premier ouvrage de Winckelmann traduit en français : *Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs dans la Peinture et dans la Sculpture. 1756.*

Elle se place après Raphaël Mengs, et vraisemblablement au moment de la pleine vogue d'Angelica Kauffmann, qui peint entre 1766 et 1781, des tableaux

(1) JEAN LOCQUIN. *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1788. Etude de l'évolution des idées artistiques dans la 2^e moitié du XVIII^e siècle.* Thèse de doctorat. Paris, 1912.

remarquables sur des sujets apparentés : *Cléopâtre ornant le tombeau de Marc-Antoine*, *Hector quittant Andromaque*, *Andromaque et Hécube pleurant sur le tombeau d'Hector* (exposé en 1772).

La conception du néo-hellénisme à cette époque offrait deux aspects ; à côté d'une Grèce et d'une Rome héroïques, Herculaneum montrait un art piquant, un art « pompéien » qui s'incarne dans Vien.

Il appartient à Lagrené, à Pierre, à Suvée, à Drouais, à Peyron, à David d'en montrer le côté héroïque. Tout finit par tourner au bas-relief. Diderot, dans ses Salons, reproche à Boucher de n'en point faire ; celui-ci retourne le reproche et crie devant le Septime-Sévère de Greuze : « *Bas-relief !* »

Pierre proteste devant les *Horaces* de David, parce que, pour la première fois, dans la peinture française, on ose placer les personnages sur la même ligne.

Si l'on ouvre Schneider (2) chacune de ses appréciations sur la peinture d'histoire s'applique à nouveau à ces *Funérailles d'Hector* : « l'ordonnance devient noble, la composition pondérée, la forme tranquille » ... « La disposition générale tourne au bas-relief dont le XVIII^e siècle avait horreur » ... « Le coloris se ternit » ... « Plus de limpidité, ni de transparence. Des tons sans résonances sur des dessous brunâtres ou ardoisés » ... « Le XVIII^e siècle avant de disparaître enfante lui-même le Davidisme et le Romantisme, frères ennemis. »

Nous retrouvons toutes ces caractéristiques dans le bas-relief qui nous occupe.

Ces *Funérailles ou Ensevelissement d'Hector*, aisément identifiables grâce au groupe d'Andromaque, d'Astyanax et de Céphise ne sont pas conformes au texte de l'Iliade, où Hector, comme Patrocle, est incinéré.

Il faut considérer que le *sujet* inspirait l'artiste, mais qu'il ne le reconstituait pas dans sa réalité historique, pour laquelle il ne disposait pas des données actuelles et que la part de l'imagination restait primordiale.

Le projet est l'œuvre d'un Français qui subit l'influence italienne. L'artiste a appris chez Boucher « l'art de faire ployer un genou de femme (par ex. : la jeune fille à la colonne). La sentimentalité de la fin du XVIII^e siècle est manifeste dans la figuration de *la douceur* et des regrets (par ex. : le groupe d'Andromaque, Céphise et Asyanax).

La mise au tombeau est classiquement reprise à Raphaël via le Caravage ; son archéologie assez douteuse place quelques colonnes, une voûte franchement

(2) SCHNEIDER. *L'Art Français au XVIII^e siècle*.



Auto-portrait de Louis David. 1790

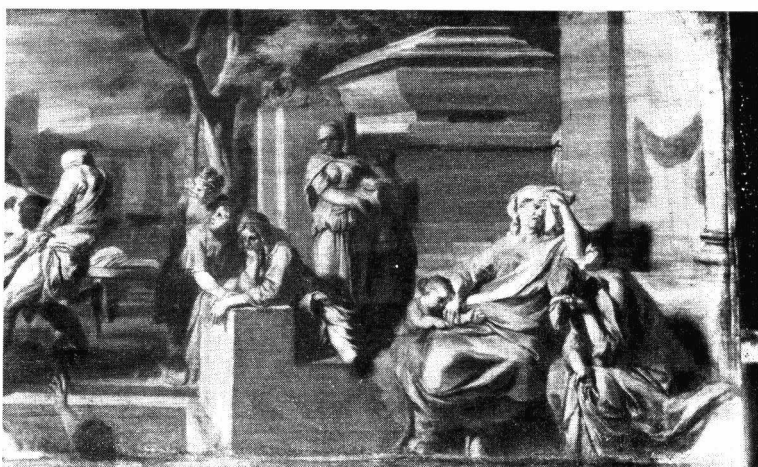


La Douleur
Ecole des Beaux-Arts, Paris



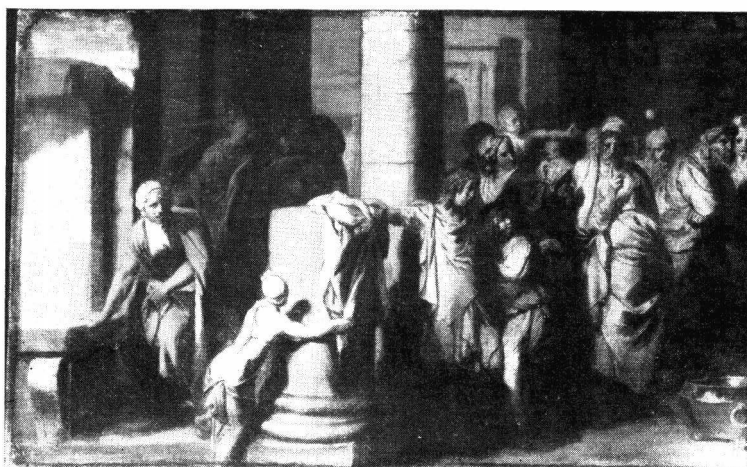
Les Funérailles d'Hector (*côté droite*)

Coll. R. De Rudder, Renaix.



Les Funérailles d'Hector (*centre*)

Coll. R. De Rudder, Renaix.



Les Funérailles d'Hector (*côté gauche*)

Coll. R. De Rudder, Renaix.

romaine, un obélisque et deux sphinx qui doivent nous indiquer l'Orient, c'est-à-dire Troie. Ce véritable bas-relief comporte encore un personnage gaulois, un souvenir très net de Le Brun (jeune homme accoudé), celui de Poussin, un soupçon de Fragonard, un brin du libertinage de Boucher, et enfin, le tempérament réel de l'artiste, réaliste, violent, qui se marque dans deux figures vigoureuses et peuple, chargées d'énergie : *la femme qui vocifère* et qui paraît encline à donner une fessée à la jeune fille, avec l'indication populaire du sabot de celle-ci, et *la tête (un portrait) du jeune garçon*, au masque plein de force, qui se détourne vers la scène centrale dans un mouvement emporté.

En résumé, nous trouvons ici quelques traces manifestes de l'art du XVIII^e, la convention imposée par le genre historique : le bas-relief à tout prix ; un sens du coloris qui ne peut s'affirmer, mais qui joue, malgré tout, dans les pierres brûlées de soleil, le besoin d'inscrire des cubes géométriques, réaction contre les volutes du XVIII^e ; un mélange de violence et de volonté qui écarte les peintres d'histoire énumérés plus haut, pour ne laisser en ligne que *Louis David*.

Louis David (1748 + 1825) se présente en 1770 au concours de Rome et échoue ; puis il obtient en 1771, le 2^e prix de Rome avec un *Combat de Minerve contre Mars*, très XVIII^e siècle.

Elève de Vien le pompéien, il apprit précisément chez Boucher « l'art de faire ployer un genou ».

Il obtint en 1773 le prix Caylus, avec une tête d'expression *La Douleur* (éc. des B. A. Paris), mais essuie une série d'échecs pour le prix de Rome qu'il n'obtient qu'en 1774 ; il part pour Rome en 1775.

Louis David exécute alors de nombreux dessins d'après l'antique, copie les bas-reliefs de la colonne Trajane, et rassemble douze volumes de documents (3). « Par ces exercices il voulait se dégager de la manière française » (4).

Il envoie à Paris, en 1777, un *Triomphe de Paul-Emile*, et en 1778, des *Funérailles de Patrocle*, œuvres perdues.

Il y aura toujours en David lutte entre la réalité et l'antique.

« En vous promenant... faites des croquis... En trois coups de crayon on fait cela. Et puis dans les gens du peuple on doit voir de ces lignes de cheveux si originales et qui font si bien... ». Lettre de David à Louis Dupré.

(3) Voir tome IV : Inventaire des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles par Jean Guiffrey & Pierre Marcel.

(4) Rosenthal. L'exposition de David et ses élèves. Petit Palais. Rev. Art Ancien et Moderne, 1931.

Le premier séjour de David à Rome se termina en 1780. *Les Funérailles d'Hector* peuvent être situées entre 1775 et 1780. C'est-à-dire après *l'Erasistrate* de 1774 et avant le *Bélisaire* de 1780-81. *La Douleur* (1773) et *la Douleur d'Andromaque* (1783) sont deux jalons de ce thème de la douleur que David peint encore dans le *Serment des Horaces* et dans les « *Lecteurs rapportant à Brutus le corps de son fils* » ; ce thème se trouve également dans *les Funérailles* ; leur parenté est nette, comme l'évolution qui s'y produit.

La Douleur de 1773, est très proche encore du style du XVIII^e siècle.

Le traitement du cou et des draperies comme celui de la figure, est d'un style plus évolué dans *les Funérailles*, mais non encore affranchi ; *la Douleur d'Andromaque* de 1783 est un exemple du style classique de David et de l'aboutissement des études faites dans les œuvres précitées. Le *groupe des pleureuses* du *Serment des Horaces* (1784) n'est pas moins probant.

Le jeune garçon à la mâchoire déformée est Louis David lui-même. Celui-ci souffrait d'une déformation de la mâchoire droite ; l'hypothèse se renforce par le fait que la déformation se présente ici à gauche, montrant que l'artiste s'est servi d'un miroir.

La confrontation de ce visage avec le *Portrait de Louis David par lui-même, de 1790 et de 1794*, ne semble laisser aucun doute. Il faut y ajouter encore de très nombreux points de détails : l'utilisation des blocs (voir *Mort de Socrate*, bloc similaire découpe incurvée — idem dans la *Mort de Marat*.)

Le *Groupe des femmes pleureuses*, que l'on retrouve dans le *Serment des Horaces* et dans *l'étude* (musée de Bayonne) avec le même pilier, partant d'un même départ ; l'emploi du bonnet phrygien, (voir *Les Amours de Paris*) ; la curieuse approximation de la femme vulgaire avec *la Maraîchère* (Lyon) ; la fréquente reprise de l'avant plan coupé par une cave, une marche, un dénivellement à angle droit, et repris en même tracé.

L'exécution du cadavre d'Hector, dont l'anatomie se retrouve dans le groupe de l'avant plan de *l'esquisse des Funérailles de Patrocle*, dans celui du conventionnel Lepelletier, dans celui de Marat ; enfin, l'analogie de l'écriture de l'inscription avec le reçu de David de 1792 (reproduit dans Cantinelli, spécialement les m et les r dans leurs deux graphies : r et v. ⁽⁵⁾).

(5) Cantinelli. David. Van Oest. 1930

Nous considérons donc que *les Funérailles d'Hector*, de la coll. R. De Rudder, sont une œuvre perdue de Louis David, œuvre qu'il exécuta vraisemblablement pendant son premier séjour à Rome, c'est-à-dire entre 1775 et 1780.

Cette esquisse-projet nous paraît un spécimen intéressant de la période d'étude représentée jusqu'ici par ses 12 volumes de dessins ; par un dessin de bas-relief exposé en 1783 sous le titre de *Frise dans le genre antique*, et par ses envois annuels : un *Patrocle* en 1776 (Cherbourg), un *Hector* en 1777 (Montpellier), un *Triomphe de Paul-Emile* et des *Funérailles de Patrocle* en 1778 ; perdus, le dessin de *Funérailles de Patrocle*, conservé au Louvre écarte l'hypothèse séduisante que l'objet de cette étude soit cette œuvre perdue. Mais il s'agit peut-être de la *Frise dans le genre antique* œuvre perdue également.

Simone BERGMANS.

JAN VAN AMSTEL

LE MONOGRAMMISTE DE BRUNSWICK

L'œuvre du Monogrammiste de Brunswick, peintre des anciens Pays-Bas, pose depuis longtemps aux historiens d'art des problèmes irritants que j'ai essayé de résoudre dans une thèse de Doctorat-ès-Lettres soutenue devant l'Université de Paris le 12 février 1949. La base de la connaissance de l'artiste est la *Parabole des Conviés* (Brunswick), signée d'un monogramme. On groupe d'ordinaire autour d'elle cinq tableaux religieux, le *Portement de Croix* et le *Sacrifice d'Isaac* du Louvre, deux *Ecce Homo* (Amsterdam et coll. Castellani), *l'Entrée à Jérusalem* de Stuttgart, et six tableaux profanes évoquant des scènes de prostitution (Berlin, Francfort-sur-le-Main, Anvers, etc.).

Quel est le nom de cet artiste ? Le monogramme a été successivement attribué à Aertgen de Leyde, J. Mandijn, J. Sanders van Hemessen, J. van Amstel. Le débat, ouvert en 1885, oppose actuellement une hypothèse de Friedländer, partisan d'Hemessen, à une hypothèse de Glück, partisan d'Amstel. Pour résoudre une semblable difficulté, l'étude stylistique des tableaux doit précéder la controverse à laquelle seule peut mettre un terme la lecture correcte du Monogramme.

*
* *

Les tableaux, de moyen et de petit format, contiennent une abondance de personnages de taille réduite, des paysages urbains ou ruraux d'une fine qualité. Le coloris bigarré dépend encore de l'enluminure et les costumes permettent de dater quelques œuvres des environs de 1540.

L'ensemble surprend d'abord par un contraste presque choquant entre des sujets pieux et d'inconvenantes images profanes, mais l'étude des thèmes et de l'esprit dans lequel ils sont traités révèle l'unité de l'inspiration. Si les motifs religieux sont infléchis vers l'image de mœurs, les scènes de mœurs, prolongeant la représentation des Etuves dans les miniatures des Valère Maxime du XV^e siècle, expriment une préoccupation religieuse. Elles sont la transposition picturale des textes symboliques des Prophètes et des critiques véhémentes de Luther. L'aspect morne et rebutant des scènes, la passivité des filles, la laideur du lieu représenté signalent la critique. Au reste, un contraste si exclusif est établi par ces peintures

entre l'image du Péché et l'image de la Foi dans la seule personne du Rédempteur qu'il est normal d'y découvrir une préoccupation analogue à celle de Marinus de Roemerswaele, contemporain du Monogrammiste, peintre hérétique et iconoclaste, dont l'œuvre est pareillement à deux faces, et d'y apercevoir un reflet de la pensée luthérienne.

Le style est celui d'un peintre calme, sans puissance, mais réfléchi et méthodique. Il travaille sous l'influence de l'école de Leyde, emprunte aux gravures de Lucas plusieurs motifs de la *Parabole des Convies*, mais il doit beaucoup aussi à Patenier et aux enlumineurs, au Maître du Bréviaire de Dresde comme aux Bening. Par ses images de plein air il s'apparente aux paysagistes du milieu du siècle, M. Cock, C. Metsijs, Gassel et Bles. Comme eux il prolonge des traditions locales, mais comme eux aussi il est tenté par l'art italien, visible dans ses architectures et ses figures proches de celles de P. Coecke et inspirées de Raphaël, dans son paysage tributaire de ceux de Bellini, Campagnola, Titien. Il a des traits personnels. Seul il s'intéresse aux images d'intérieur et au corps humain. Par son sentiment de la nature, il oppose une poésie mesurée à la frénésie visionnaire de Bles, au goût héroïque de M. Cock, à la sensibilité anecdotique de C. Metsijs. Il a le goût des valeurs équilibrées, le sens des calmes harmonies, d'une palette claire où les teintes gaies sont rythmées par de beaux blancs, dans un heureux accord des taches tonales et des dégradés, de la touche unie et des accents impressionnistes. Sa hantise du nombre, sa prédilection pour l'image plébéienne, le plein accord des figures et du paysage, certains détails techniques en font un précurseur de Bruegel. Ce peintre, de second mérite, doit à l'originalité de ses sujets, à son métier consciencieux, d'avoir au cours du siècle inspiré successivement P. Aertsen vers 1550, P. Bruegel vers 1560, G. Mostaert et G. van Coninxloo vers 1580.

*
* *

Ces observations rendent malaisée l'attribution de ses œuvres à Hemessen. On voit mal comment une personnalité si précise pourrait n'être qu'un aspect momentané d'un peintre que nous savons tout autre. L'hypothèse favorable à Hemessen date de 1884. Elle fut proposée par Eisenmann dans un article du *Repertorium für Kunstwissenschaft*, acceptée par Friedländer dès 1888, par Graefe en 1909, elle est encore admise par Mme Maquet-Tombu dans l'*Art en Belgique* (Bruxelles, 1939). Elle repose essentiellement sur l'intuition d'une parenté de style entre les tableaux anonymes et certaines scènes d'arrière-plan des tableaux

d'Hemessen de 1536. Cependant, faisant écho à des réserves formulées dès 1885, Glück prend en 1904, puis en 1911 dans la notice du Dictionnaire de Thieme et Becker une position différente et propose le nom d'Amstel. Il est suivi par Winkler, Hoogewerff, de Tolnay. Son argumentation s'appuie à la fois sur la parenté entre les œuvres discutées et celles des maîtres du paysage et sur une lecture différente du Monogramme. Friedländer a toutefois maintenu son point de vue, avec de nouveaux arguments, en 1935, dans un chapitre consacré à Hemessen au tome XII de *Die Altniederländische Malerei*.

Que valent les raisons de Friedländer ? Les différences évidentes entre les petits tableaux anonymes et les grands tableaux d'Hemessen lui semblent d'abord pouvoir s'expliquer par la différence de format et d'échelle, laquelle entraîne une modification de la vision et du style. Il relève surtout entre les œuvres d'Hemessen et celles du Monogrammiste une similitude de sujets ⁽¹⁾, et une similitude de style entre les tableaux profanes anonymes et les fonds de l'*Enfant prodigue* (Bruxelles), la *Joyeuse Compagnie* (Carlsruhe), la *Femme adultère* (coll. Friedländer) d'Hemessen. Enfin la peinture du siècle lui propose l'exemple d'autres artistes, comme Aertsen, qui peignent tantôt en grand, tantôt en petit format.

Aucun de ces arguments ne résiste à l'examen. La similitude de sujets n'est qu'apparente ⁽²⁾. Elle ne signifierait rien d'ailleurs sans une similitude de formes. Or les fonds de tableaux d'Hemessen, tant pour les architectures que pour les figures, d'une technique et d'un sentiment variables selon les sujets, représentent dans les cas les plus favorables, de libres imitations du Monogrammiste, ils ne sont point de sa main ⁽³⁾. Enfin la comparaison avec Aertsen, séduisante à première vue, n'est pas davantage probante. Il faut expliquer la juxtaposition de

(1) L'image de la débauche dans les deux cas. Une *Entrée à Jérusalem* de l'anonyme correspondrait à un tableau cité par Van Mander parmi les œuvres d'Hemessen.

(2) Pour Hemessen la peinture de la débauche est l'occasion d'une satire souriante d'un vice : la concupiscence des vieillards. L'attitude du peintre est psychologique. Pour le Monogrammiste, elle suscite l'évocation précise du milieu de la prostitution. L'attitude est sociale. Pour étayer sa thèse, Friedländer fait état d'un document relevé par Denucé (Invent. des Galeries d'Art, Anvers 1932) citant dans une collection de 1663 « een bordelij, cotype naer Hemsen ». Mais cette référence, dont il faudrait apprécier l'exactitude, ne peut rien prouver. Les mêmes Inventaires de Denucé contiennent en effet la mention de plusieurs autres tableaux de même sujet attribués à Aertsen, Artus de Leyde, Martin van Cleve. La peinture des maisons closes n'était donc, si les références sont exactes, la propriété exclusive d'aucun peintre. En ce qui concerne l'*Entrée à Jérusalem*, la mention très brève de Carel van Mander cite seulement le titre du tableau. Elle ne dit rien du format, de la composition, des figures, de la technique, elle ne peut nous être d'aucun secours.

(3) Les scènes d'arrière-plan de l'*Enfant prodigue* de Bruxelles me paraissent sans rapport avec les tableaux anonymes. L'architecture diffère de celle de l'*Ecce Homo* d'Amsterdam, les figures rapidement brossées n'ont aucune originalité, et surtout le faire hâtif de ces fonds, le contraste dur entre leur matière légère, leur pâleur et la forte intensité du premier plan s'opposent au souci constant du Monogrammiste de nuancer et graduer les tons par des passages bien dosés. Le panneau de la collection Friedländer semble plus voisin du style de l'anonyme et la présence sur ses bords de cheveux d'une tête de grandes dimensions indique qu'il est le fragment d'un tableau à demi-figures. Mais en faire un Hemessen c'est conclure bien hâtivement. Jan et Corneille Metsijs, Jan Vermeyen, P. Huijs ont peint aussi des tableaux ainsi disposés. En l'absence des figures principales, on ne peut tirer argument de ce panneau. Seule la *Joyeuse Compagnie* peut servir de base à une étude stylistique. C'est un Hemessen certain et ses fonds sont très voisins

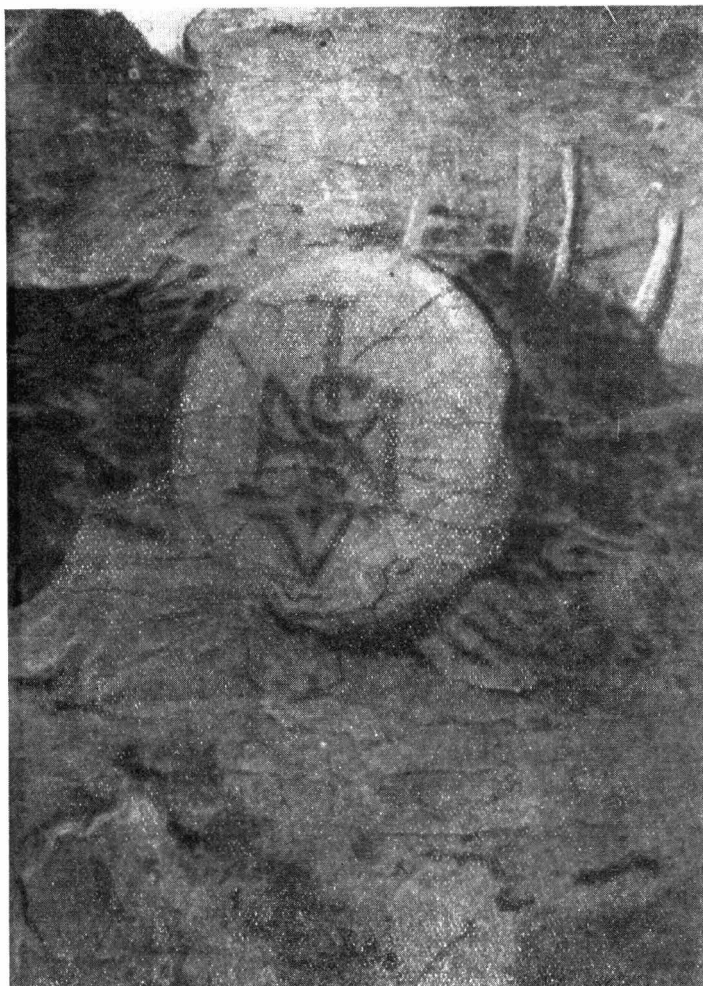
deux styles très différents. Mais dans l'œuvre d'Aertsen, entre les grands et les petits tableaux, cette différence n'existe pas. Les thèmes, le type des figures, le traitement du paysage, les caractéristiques dominantes du dessin et du coloris, les qualités et les défauts, rien n'a changé. C'est toujours le même univers et la même personnalité. Entre la *Laitière* de Lille et l'*Ecce Homo* de Berlin une transition naturelle est d'ailleurs donnée par la *Fête des Paysans* de Vienne et la *Kermesse Dansette*. La question enfin est tranchée depuis la découverte du *Sacrifice de Lystra* (Budapest), tableau d'Hemessen à petites figures, où la personnalité du peintre demeure jusque dans les moindres formes de son italianisme.

Au surplus si l'on essaie de saisir dans les divers visages de l'œuvre selon le temps la nature profonde et permanente d'Hemessen, on s'aperçoit qu'elle est presque le contraire de celle de l'anonyme. Hemessen, accessoirement peintre de genre, n'a à peu près aucun goût pour le paysage. Il est portraitiste de la tête d'expression. Même si, par la suite, il s'intéresse à tout le corps humain, chacun de ses tableaux, d'un expressionnisme plastique, demeure le drame de deux ou trois personnages dont la vie psychologique est pour lui l'essentiel. Il doit ainsi beaucoup plus à Léonard de Vinci et Michel-Ange qu'à Raphaël, et ce qu'il demande aux Vénitiens ce n'est pas le sentiment de la nature, c'est tantôt l'élégance des costumes de Bronzino, tantôt le pathétique de Tintoret. Emporté toujours par la passion il force la vie jusqu'à la caricature ou la démesure. Le Monogrammiste est au contraire la mesure même. Le besoin de puissance d'Hemessen détermine un dessin fébrile, un coloris parfois tapageur et discordant, parfois monochrome, mais toujours à effet. Le peintre anonyme cherche au contraire entre les tons d'aimables rapports de bon voisinage. Ce n'est ni le même esprit, ni la même sensibilité, ni la même main.

*
* *

La thèse opposée de Glück s'appuie sur des vraisemblances. Les archives de la gilde de St Luc d'Anvers, les documents recueillis par Van den Branden font de J. van Amstel un peintre d'Amsterdam maître à Anvers en 1528, présent

des motifs de maisons closes. Mais des différences notables apparaissent entre le goût et le style des deux peintres. Le cadre est celui d'une auberge plus que d'une maison de prostitution. Le costume des filles, plus décolleté, laisse voir la poitrine ; les filles sont plus charnues. Les hommes, plus élancés, ont un visage hâve à barbiche en pointe, des yeux étrangement enfoncés dans les orbites, une expression baroque. Je cherche en vain dans le coloris brun et gris ces noirs, ces jaunes citron, ces blancs purs et l'alternance calculée des tons de l'anonyme. Le style, moins probe, vise à l'effet. Au lieu d'un dessin précis situant dans la clarté des formes nettes à ombres maigres, je trouve des ombres grasses noyant les contours, des effets de clair-obscur liés au pathétique des formes. C'est une imitation. Fort adroite, elle s'accorde au motif principal du tableau, mais elle est d'un sentiment très différent de l'original.



Monogramme de Jan van Amstel

dans la ville en 1535, beau-frère de P. Coecke, et mort vers 1543. Voilà une concordance d'origine et de date. Carel van Mander d'autre part nous apprend que l'artiste était un paysagiste distingué, travaillait peu, vendait ses tableaux aux foires, peignait directement sur le bois sans préparation et que ce procédé fut imité par Bruegel. Il faut utiliser le texte de van Mander avec précaution. Il contient des erreurs, il est écrit en partie de seconde main d'après des vers de Lampsonius accompagnant un portrait gravé par J. Wiericx pour un recueil de 1572. Il ne parle pas des scènes de prostitution. Mais van Mander semble aussi utiliser des indications de G. van Conninxloo fils de la veuve du peintre, il donne certains détails précis qui ne s'inventent pas. Il est au moins précieux que les éléments positifs donnés par lui s'accordent au caractère de l'œuvre anonyme. La qualité la plus estimable du peintre est la finesse des paysages ; ses tableaux de mœurs sont de ceux qui se vendaient aux foires. La *Parabole des Conviés* montre par une petite surface inachevée l'absence de préparation sur le panneau ; les liens de parenté avec P. Coecke expliquent plus aisément l'influence de Raphaël sur le peintre, son attrait pour la figure humaine et l'influence du peintre sur Bruegel. Ces indices favorables. Friedländer s'est vainement efforcé de les réduire à néant ⁽⁴⁾.

Quand on a reconnu que le Monogrammiste n'est pas Hemessen, qu'il ne serait pas invraisemblable de l'identifier à Amstel, qu'il faut en tous cas découvrir son nom parmi ceux des peintres de petit format du paysage animé, il reste à chercher la solution du problème là où seulement elle se trouve, c'est-à-dire à déchiffrer le monogramme. Il est peint sur la section d'un tronc d'arbre, dans un ovale de 13 millimètres sur 7 et les lettres entrelacées qui le composent sont en certains endroits un peu effacées. C'est dire qu'une lecture directe, même à l'aide d'une loupe, ne pouvait en donner l'éclaircissement. Quand le musée de Brunswick a fait faire, sur ma demande, en 1938, deux photographies agrandies du monogramme, j'ai pu constater qu'aucun relevé publié jusqu'à présent de ce chiffre ne correspondait à son tracé réel. Je laisse de côté le long débat un peu

(4) Il rejette sans argumentation la valeur de l'indication technique confirmée par le tableau de Brunswick, une des rares notations de cet ordre que nous ayons sur les peintres du temps. Il déclare à tort que J. van Amstel est « exclusivement » loué comme paysagiste alors que le Monogrammiste est essentiellement un peintre de figures. C'est jouer sur les mots. Il n'existe au XVI^e siècle que de rares paysages purs. Des artistes comme Patenier, Bles, M. Cock que Friedländer oppose sur ce point à l'anonyme traitent les mêmes sujets avec une présence constante de la figure humaine. Si l'anonyme montre un intérêt plus vif pour les figures, il est peintre de l'homme *dans* la paysage. Il perpétue une tradition du tableau de petit format du paysage animé, dérivée des gravures de Lucas, des miniatures, de Patenier, et qui s'est développée comme je le montre dans ma thèse principale : « De Bosch à Bruegel ; la vie populaire et l'art des anciens Pays-Bas au XVI^e siècle », parallèlement à la tradition des peintres de figures et du tableau de grand format.

vain par lequel les historiens ont cherché à trouver des lettres confirmant leur thèse et la subtilité fantaisiste des lectures de Graefe et de Friedländer ⁽⁵⁾. Les agrandissements photographiques permettent une lecture aisée du chiffre objet de tant d'hypothèses.

On voit d'abord qu'il y a plus de signes qu'il ne convient pour qu'il s'agisse d'initiales. Ce chiffre est donc composé, compte tenu des contractions et ligatures usuelles, des différentes lettres d'un nom complet. C'est ce qu'a justement pensé Glück dont la lecture est la plus proche du vrai. Quatre lettres s'imposent : J.V.A.M. Il n'y a manifestement pas d'H. On voit un S, un peu effacé dans sa boucle inférieure. Le trait qui barre l'A coupe le J et se prolonge pour former un L avec la partie supérieure du J, pour former un T avec sa partie inférieure. Que manque-t-il pour que nous lisions tout le nom J. v. Amstel ? Un E. Or l'agrandissement photographique qui permet de voir plus nettement le dessin soigné des lettres et l'ordre dans lequel elles furent tracées, révèle aussi des signes que personne n'a relevés. Il y a un paraphe et un point au bas du jambage droit de l'M. Il y a surtout entre la boucle inférieure de l'S et le V trois traits superposés dont les deux extérieurs sont incurvés, dont le trait inférieur se rattache au V, restes évidents d'un E. Tout cela compose un monogramme harmonieux équilibré par la disposition dominante du J, lettre la plus longue, de l'M, lettre la plus large, et comprenant le nom entier du peintre ⁽⁶⁾.

J'ajoute que par là même se justifie cette signature. On ne comprendrait pas pourquoi Hemessen qui signe presque tous ses tableaux très pompeusement *Joannes de Hemessen Pingebat* et date scrupuleusement aurait employé une fois un pareil monogramme. On comprend au contraire qu'un peintre de moyenne valeur, travaillant pour les marchés et qui d'ordinaire ne signe pas ses œuvres,

(5) Friedländer veut trouver le nom d'Hemessen indiqué par ses initiales. Il lit comme tous les lettres évidentes J.S.M.V. Mais deux faits le gênent. L'H manque. Pour le trouver il a comme Graefe recours à un autre monogramme différent jadis relevé sur un tableau aujourd'hui perdu. Il reconnaît la fragilité du rapprochement, mais croit le justifier par la rareté des monogrammes vers 1540. D'autre part l'M ne se justifie pas. Friedländer raisonne alors par un enchaînement d'hypothèses gratuites. Hemessen ne figure pas comme maître sur le registre de la gilde. Friedländer suppose qu'il fut inscrit sous un autre nom et découvre à la date convenable deux peintres Jan Voet et Jan de Meyere. D'abord sagement il ne choisit pas. Mais parvenu à la lecture du Monogramme, il pense que si le peintre s'appelait Jan de Meyere, l'M serait éclairci. Il adopte donc Jan de Meyere et conclut que le monogramme désigne Hemessen.

(6) Au cours de la soutenance de ma thèse, M. L. Réau a supposé que le Monogrammiste pouvait être Jan Swart de Groningue dont un dessin du Cabinet des Estampes (Paris) représenterait précisément la *Parabole des Conviés*. Il n'y a pas lieu de s'arrêter à cette hypothèse. Il y a en effet au Cabinet des Estampes non pas un, mais deux dessins de Jan Swart sur ce sujet (Réserve B.12, cat. L.154 et 155). Comme la plupart des dessins de ce peintre, ils sont signés S. Jan. Ils forment deux éléments d'une série illustrant le texte de Matthieu, 22 sur le Festin royal. Mais c'est là un sujet tout différent de celui du Monogrammiste qui s'inspire du texte de Luc, 14, le seul où il soit question du « Compelle intrare », le seul qui permette de représenter comme fait l'anonyme, au contraire de Swart, un banquet de gueux. Au surplus le style de ces dessins, comme celui de toutes les œuvres connues de Swart, indique un romanisme intermédiaire entre celui de Scorel et celui d'Hemskerck, fort étranger au style du Monogrammiste. Enfin le nom de Jan Swart ne peut en aucune manière s'accorder au monogramme.

éprouve le besoin de désigner discrètement de son chiffre son plus important tableau, fait peut-être par exception pour une commande précise (7).

Pour moi donc l'identification du Monogrammiste à Amstel s'impose. Elle restitue à un artiste qui n'était qu'un nom une œuvre qui restait anonyme. Cette œuvre s'éclaire par l'identification, car elle se situe décisivement dans un groupe de tableaux représentant une tentative particulière qui a créé, avant la venue de Bruegel, une peinture valable du paysage et du tableau de mœurs. Elle fait sentir la riche diversité d'un genre de Patenier à Gilles Mostaert. Elle montre, par les rapports d'Amstel et de P. Coecke, combien les peintres du genre familial ont été comme les autres curieux de l'art italien.

Robert GENAILLE,
Docteur-ès-Lettres.

(7) Il serait intéressant d'identifier le château représenté sur le tableau de la *Parabole des Convités*, et la livrée des domestiques qui apportent les plats et invitent les gueux au banquet. Cette livrée, mi-partie blanche et rouge, est encore exactement le costume des serviteurs d'Abraham dans le *Sacrifice d'Isaac* du Louvre. Les deux tableaux furent peut-être peints pour le même client.

PORTRAITS DE L'ÉVÊQUE C. F. NELIS ET ICONOGRAPHIE DE SES ŒUVRES ⁽¹⁾

Corneille-François Nelis est une de ces curieuses figures du XVIII^e siècle belge ⁽²⁾, époque trop peu connue encore de notre histoire nationale. L'intérêt du personnage dépasse même nos régions : Nelis fut en rapport avec des savants de plusieurs pays ; il séjourna en Hollande, en Allemagne, en Italie ; l'une de ses œuvres fut partiellement traduite en allemand, en italien, en anglais, en néerlandais ; enfin, au point de vue de ce qui nous retiendra spécialement ici, plusieurs de ses portraits et des gravures liminaires de ses ouvrages furent exécutés par des artistes étrangers.

I.

Nelis naquit à Malines le 5 juin 1736. Après des études au collège des Oratoriens de la ville, il fréquenta la Faculté des Arts à l'Université de Louvain et en sortit *primus* en philosophie à l'âge de 17 ans en 1753. Il se lança ensuite dans les recherches historiques, aimant les vieux manuscrits et les livres anciens ; il fut nommé bibliothécaire de l'Université en 1758.

Philosophie et histoire : tels seront les deux grands domaines d'étude de Nelis. Tous ses écrits scientifiques se répartissent dans ce double secteur. Nelis devient aussi licencié en théologie, quelques mois avant d'être ordonné prêtre en 1760, mais cette science l'intéresse beaucoup moins. Il comprend son siècle, il sent que les bases mêmes de la simple croyance en Dieu sont ébranlées, il voudra montrer comment par la seule raison, par l'ordre se trouvant dans la nature, on peut prouver l'existence d'un Créateur et les Postulats fondamentaux de la morale. Par ailleurs, sa science historique n'a rien à voir avec la philosophie de l'histoire, elle est de l'érudition pure mais elle embrasse un vaste horizon : publier toutes les sources intéressant l'histoire des Pays-Bas méridionaux. Cependant, tant en matière historique que philosophique, et ici sous le couvert de l'anonymat, Nelis ne publiera pendant longtemps, c'est-à-dire jusqu'en 1789, que des éditions ou des études fragmentaires ⁽³⁾.

(1) D'après une communication faite par l'auteur à l'Académie royale d'archéologie le 11 juin 1950.

(2) Cfr *Biographie nationale*, t. 15, Bruxelles, 1899, col. 567-583.

(3) Cfr Appendice I, 1-4 et II, 1-6.

Et cela pour un double motif : il était touché à tout, rien d'humain ne lui était étranger, il prenait des notes et commençait des dissertations sur quantité de sujets, voulant à l'imitation du célèbre patriarche Photius rédiger un *Myriobiblon* ou journal de ses lectures ⁽⁴⁾. Enfin et surtout Nelis avait de l'ambition : la poursuite des honneurs, la fréquentation des grands, l'acceptation de certaines missions officielles, prendront beaucoup de son temps.

Chanoine de la collégiale Saint-Pierre à Louvain dès 1759, Nelis est aussi chanoine de la cathédrale de Tournai en 1764 ; l'année suivante il prononce en latin l'oraison funèbre de l'empereur François 1^{er} en l'église des Saints Michel et Gudule à Bruxelles ⁽⁵⁾ ; en 1767, il abandonne ses fonctions de bibliothécaire à Louvain pour partager son temps entre Tournai et la capitale, il est vicaire général à Tournai lors de la vacance du siège de 1770 à 1776 et sous le nouvel évêque Guillaume-Florent prince de Salm-Salm ; en 1779 il donne des leçons d'histoire à Maximilien, fils de Marie-Thérèse ; en 1780, il fait, toujours à Sainte-Gudule, mais cette fois en français, l'éloge funèbre de l'impératrice ⁽⁶⁾. Joseph II en reçoit le texte et est tellement satisfait qu'il fait don à Nelis d'une bague enrichie de diamants. Nelis a alors 44 ans, c'est environ à cet âge que le représente un beau portrait anonyme (51 × 41 cm.) se trouvant à la fondation Terninck à Anvers (fig. 1). Nelis a le visage bourbonien, il est coiffé d'une perruque frisée, il porte sur le manteau canonial recouvert d'hermine, suspendue à un large ruban de moire violet foncé, la croix qu'avait accordée Marie-Thérèse en 1753 aux chanoines de la cathédrale tournaisienne ⁽⁷⁾. A Namur, au Musée de l'hôtel de Croix, se trouve un pastel (57 × 45 cm.) reproduisant les traits d'un de ces chanoines, ruban et manteau sont de bleu Nattier, couleur fort en vogue à l'époque ⁽⁸⁾ ; plusieurs traits de physionomie rappellent ceux de Nelis : lèvres charnues, double menton, yeux bruns, visage ouvert ; la perruque est fort curieuse ; il s'agirait d'un chanoine Nelis plus jeune que celui du portrait peint à l'huile ; le pastel est l'œuvre d'un artiste incomplètement formé, en sorte qu'on ne peut conclure avec certitude à l'identité du personnage représenté ; il est néanmoins curieux et n'a jamais été reproduit jusqu'ici (fig. 2).

(4) A peine ébauché dans le manuscrit de Nelis conservé actuellement sous le n° 17348 à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

(5) Cfr Appendice III, 1-2.

(6) *Ibid.*, III, 3-8.

(7) Cfr J. JADOT, *Les croix de distinction des chanoines du chapitre de la cathédrale de Tournai*, dans *Revue belge de numismatique et de sigillographie*, t. 96, 1950 p. 111-137.

(8) Du nom du peintre Jean-Marc Nattier (1685-1766) qui l'accrédita. Sous l'Ancien Régime le bleu et le violet étaient souvent indistinctement employés dans l'habillement ecclésiastique. — Le pastel de Namur a été donné à la Société archéologique de cette ville par M. Maus comme un portrait de Mgr de Lichtervelde, évêque de Namur de 1774 à 1796, attribution manifestement erronée. Nous remercions M. Ferdinand Courtoy, conservateur du Musée de Croix, de toutes les facilités qu'il nous a accordées.

En 1784 Nelis devient évêque d'Anvers : contrairement à ce qu'on aurait pu croire, il s'attache aux devoirs strictement ecclésiastiques de sa charge, ainsi que l'attestent son *Agenda* de l'époque et son journal de voyages ⁽⁹⁾ à travers le diocèse, qui s'étendait en partie sur les Pays-Bas septentrionaux. Dans le livre d'or d'une confrérie de la cathédrale d'Anvers ⁽¹⁰⁾, une aquarelle de pleine page (42 × 28,5 cm.) représente à une loggia le buste du nouvel évêque légèrement vu de gauche ; le prélat est revêtu de la *cappa magna* violette, ornée d'hermine et doublée de rouge ; il porte le rabat et la croix pectorale pendant à une mince chaîne d'or ⁽¹¹⁾. C'est légèrement vu de droite et habillé de la même façon que Nelis figure dans l'imposante série des portraits à l'huile des évêques d'Anvers, qui se trouve à la sacristie de la cathédrale ⁽¹²⁾, mais la toile est de dimensions (1,20 × 0,90 m.) et l'évêque est peint aux trois quarts, en sorte qu'un beau rochet de dentelle et une soutane nettement bleue ⁽¹³⁾ sont visibles sous la *cappa* (fig. 4) ; Nelis est assis dans un fauteuil doré, garni de velours rouge, et tient de la main droite un bréviaire entrouvert. Ses armoiries figurent dans le coin supérieur gauche de la toile : elles sont d'or à deux coqs hardis de gueule adossés et affrontés, d'où la devise *Ne Lis* (pas de dispute). L'écu est surmonté d'une couronne ducal, allusion sans doute au siège de Nelis dans les Etats de Brabant, et du chapeau ecclésiastique vert à quatre rangées de glands ⁽¹⁴⁾.

Le zèle de Nelis le pousse à résister farouchement à son protecteur Joseph II, lorsque celui-ci veut supprimer les séminaires diocésains et ériger un séminaire général à Louvain. Les Etats du Brabant siègent pendant la plus grande partie de l'année 1787 pour manifester leur opposition à l'empereur. Le peintre anversoais André-Bernard de Quertenmont ⁽¹⁵⁾ publie en 1790 un recueil in folio des

(9) Nous avons publié les deux documents sous le titre : *Twee dagboeken van Cornelius Franciscus Nelis, laatste bisschop van Antwerpen*, dans *Bijdragen tot de Geschiedenis*, t. 28, 1937, p. 60-113.

(10) *Den Boeck van de Medebroeders ende Medesusters als oock eyge Licht draeghers van Het Vermaert Broederschap der Vierthien-Daeghsche Berechting in het Zuyt Quaertier binnen Antwerpen*, fol. 61 r^o. — Le livre d'or du Noord Quaertier n'a pas de portrait de Nelis.

(11) Reproduction dans W. PRICK, *Bisschop Nelis, Vriend van Brabants Katholieken*, Utrecht, 1948, en regard de la p. 48.

(12) Toute la série fait actuellement l'objet d'un nettoyage et d'un vernissage exécutés sous la direction de l'artiste peintre Arthur Van Poeck.

(13) Le chanoine F. Prims n'a pu nous préciser l'attribution qu'il fait, dans le *Zondagsoriënt* du 29 janvier 1933, du portrait de Nelis au peintre L. Tuerlinckx, né à Malines en 1820, décédé à Ixelles en 1894. Celui-ci reproduirait alors en tout cas un modèle plus ancien, tout au plus aurait-il retouché quelques détails, notamment les plis de la *cappa magna*. Tuerlinckx est l'auteur du portrait de Mgr Scheppers qui se trouve dans la maison des Frères de la Miséricorde à Malines et du portrait du Frère Cassien Van Herzele qui se trouve dans la maison de la même Congrégation à Kapellen, près d'Anvers.

(14) Les évêques n'ont rigoureusement droit qu'à une triple rangée de glands.

(15) Né à Anvers le 1^{er} février 1750, y décédé le 3 juillet 1835. Cfr *Biographie nationale*, t. 18, Bruxelles, 1890, col. 462-468 : Henri Hymans y indique de Quertenmont comme l'auteur du portrait peint dont nous parlons plus loin et que nous reproduisons pour la première fois.

portraits des membres de ces Etats ⁽¹⁶⁾, en s'adressant à des graveurs de différents pays pour reproduire ses dessins. C'est E.C. Thelott, de Dusseldorf, qui grave le beau buste de Nelis (22 × 16 cm.), tandis que les traits d'autres prélats sont notamment burinés par Juste Chevillet, né à Francfort en 1729 mais qui travaillait à cette époque à Paris : nom sur lequel nous aurons à revenir. L'évêque d'Anvers est représenté avec la *cappa* et son hermine, le rabat, la croix pectorale pendue cette fois à un large ruban. C'est de la même façon, mais à mi-corps et tenant un bréviaire fermé dans la main droite, qu'on retrouve Nelis dans un portrait à l'huile peint par de Quertenmont (47,5 × 40,5 cm.) et se trouvant à l'Hôtel de Ville d'Anvers (fig. 5) : l'œuvre est moins stylisée et plus réaliste que la gravure de Thelott et reproduit peut-être d'assez près le dessin dont s'est servi celui-ci.

A l'automne de 1788, la situation de Nelis vis à vis du Gouvernement autrichien devient tellement critique qu'il va se réfugier pour plusieurs mois à Hoeven, près de Bréda, au petit château de Bovendonk que possédaient les évêques d'Anvers, résidence qui a malheureusement été démolie depuis pour ériger sur place le grand séminaire du diocèse de Bréda, circonscription ecclésiastique formée par la partie hollandaise de l'ancien diocèse d'Anvers après la suppression de celui-ci. Ce séminaire possède encore un curieux portrait à l'huile de Nelis (fig 7), absolument inédit (46 × 40 cm.) : l'évêque est montré à mi-corps, assis et écrivant, il porte des habits noirs bordés de violet, sous la manche droite on voit passer le volant de dentelle de la chemise, à l'annulaire droit brille la bague donnée par Joseph II, le fond du tableau est conçu dans les teintes sombres chères à l'école hollandaise ⁽¹⁷⁾.

II.

Abordons maintenant le second objet de cette étude : l'iconographie des œuvres de Nelis. Elle nous permettra d'ailleurs de poursuivre la biographie du personnage.

En 1789-1790, Nelis publie le début des deux grands ouvrages auxquels il travaille depuis longtemps.

- (16) *Recueil des portraits de Nosseigneurs les États du Brabant, qui ont assisté à l'assemblée générale tenue à Bruxelles depuis le 17 avril 1787 jusqu'au 5 décembre de la même année ... Tous gravés d'après les dessins originaux d'André-Bernard de Quertenmont... Anvers MDCCXC Aux dépens de l'auteur.* — Le portrait de Nelis porte le n° 2, le buste de l'évêque figure dans un cadre rond situé lui-même dans une ornementation rectangulaire. L'état complet comporte sous la gravure une inscription et le blason identique à celui du grand portrait de la cathédrale d'Anvers. Dans le dossier concernant le *Recueil*, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Bruxelles, on lit que Nelis lui-même « bespreekt 40 a 50 exemplairs van zijn eijge portret, hij sal self den prijs stellen ... of meer exemplairs vant geheel werk ».
- (17) Il est possible que Nelis, quoiqu'il ne soit nullement reconnaissable, ait fait l'objet d'une médaille satyrique exécutée par les partisans de la Maison d'Autriche en retaillant des pièces de monnaie frappées par le Congrès lors de la Révolution brabançonne de 1790. Cfr R. CHALON, *Quelques médailles satyriques de la Révolution des patriotes*, dans *Revue de la numismatique belge*, 3^e série, t. 2, Bruxelles, 1858, p. 55 et planche 5, n° 4.

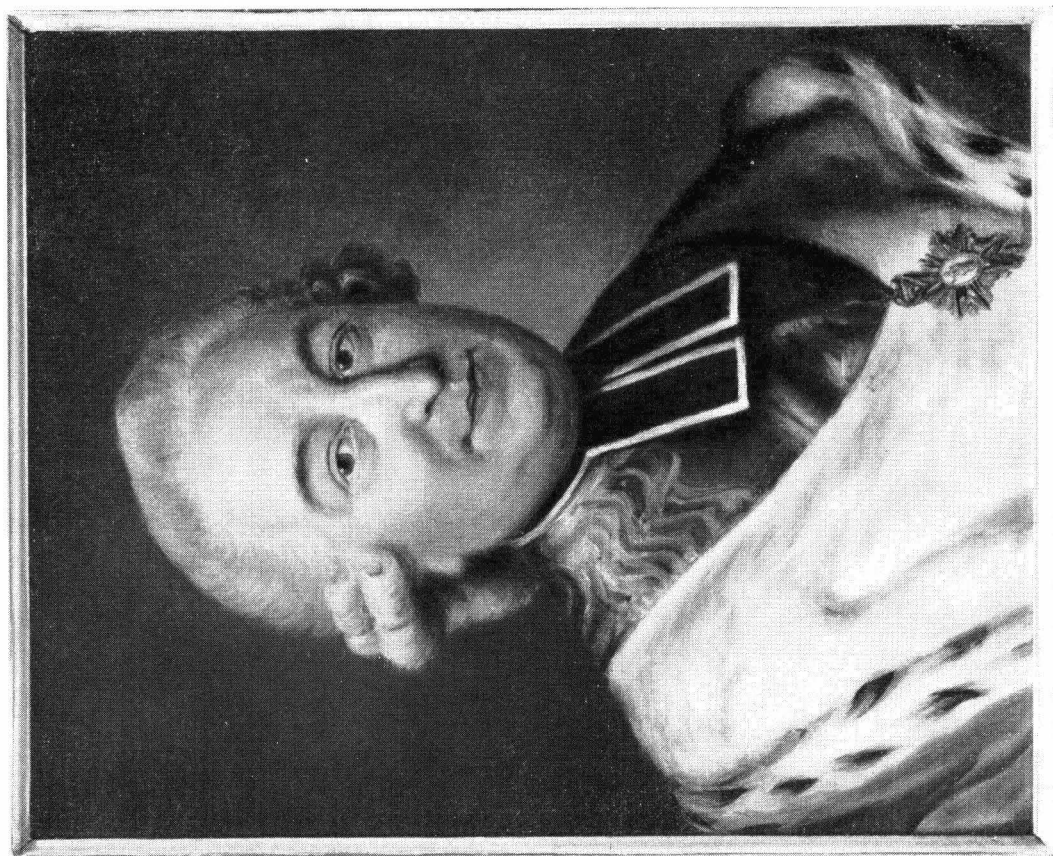


Fig. 1
Velis, chanoine de Tournai
(Fondation Teminck, Anvers)



Fig. 2
Velis, chanoine de Tournai
(Musée de Croix, Namur)



Fig. 3

Par G.J. Herreyns



Fig. 4

L'Évêque Velis

(Cathédrale d'Anvers)



Fig. 5

L'évêque Nollet

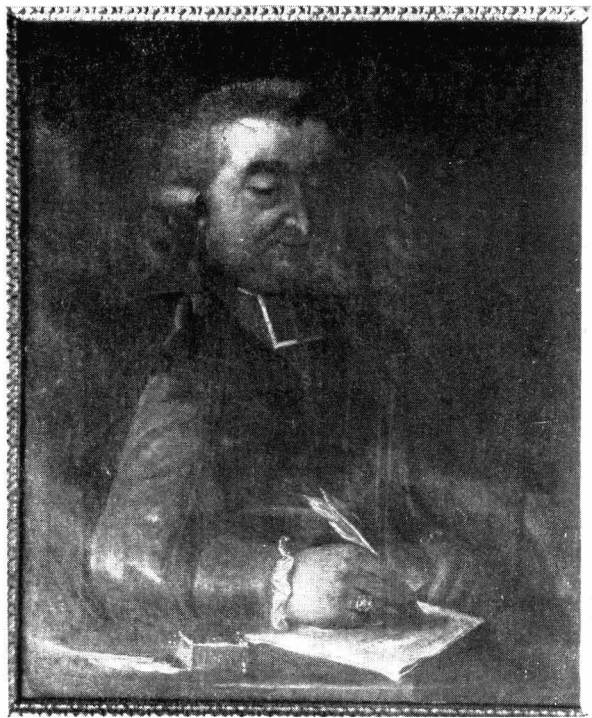
(Hôtel de Ville, Anvers)



Fig. 6

Frontispice de L'Aveugle de la Montagne

éd. de Rome, 1797



C. F. Nelis

Fig. 7

(Séminaire de Hoeven)



Meuble ayant appartenu à Nelis

Fig. 8

(Musée communal, Louvain).

Tout d'abord, dans le domaine philosophique, c'est *L'Aveugle de la Montagne*, ou plus exactement ce sont les cinq premiers entretiens de ce vaste travail qui devra en comporter trente. Le petit volume d'une centaine de pages se présente comme édité en 1789 à Amsterdam et à Paris ⁽¹⁸⁾, mais nous avons retrouvé la facture de l'imprimeur Grangé d'Anvers, qui prouve à l'évidence que le volume a été imprimé dans la ville épiscopale même de Nelis. Il est orné d'une gravure de Juste Chevillet, artiste dont nous avons parlé et que Nelis connut sans doute par l'intermédiaire de de Quertenmont. La gravure représente le sujet du livre : l'Aveugle se trouve au haut d'une montagne accompagné de son jeune guide. Selon la préface de l'ouvrage, l'Aveugle serait un philosophe grec du nom de Pythagore, ayant vécu aux premiers siècles de l'Eglise (à ne pas confondre avec le philosophe païen); c'est lui qui parle dans les Entretiens à son jeune fils et guide Théogène. Celui-ci plaint son père de ne pouvoir contempler le paysage qui s'étend à ses pieds, Pythagore au contraire se réjouit de réfléchir d'autant mieux sur l'ordre profond de la nature créée et de remonter ainsi jusqu'au Créateur. La préface prétend que les Entretiens sont une traduction française d'un manuscrit latin intitulé : *Senis Pythagorici, caeci, de natura ac phaenomenis rerum, ad Theogenem filium, Disputationes sex*. Le texte latin lui-même aurait été exécuté d'après un original grec, en réalité tout cela est pur artifice de la part de Nelis. Son petit volume eut un grand succès ; dès 1791 parut une traduction allemande faite par un certain Heiss, sous la direction personnelle du philosophe zurichois Jean-Gaspard Lavater ⁽¹⁹⁾ ; une traduction hollandaise fut commencée et nous avons retrouvé tout récemment le manuscrit d'un fragment de traduction anglaise, nous parlerons plus loin d'une adaptation italienne.

L'imprimeur Grangé fait paraître en 1790, cette fois sous le nom de sa firme, en texte latin et français, l'introduction du vaste recueil historique prévu par Nelis : *Belgicarum rerum prodromus* ⁽²⁰⁾. Dans certains exemplaires on trouve encadrée entre le titre français et latin la reproduction en pleine page des armoiries de l'auteur.

Un quatrième portrait à l'huile de Nelis comme évêque d'Anvers, de grandes dimensions (1.43 x 1 m.), attribué par tradition de famille au pinceau du Maître anversoïis Guillaume Herreyns ⁽²¹⁾, est la propriété depuis 1909 de Madame van

(18) Cfr Appendice, I, 5.

(19) Cfr Appendice I, 6. — C. de CLERCQ, *Cinq lettres de Cornille François Nelis à Jean Gaspard Lavater*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. 17, 1936, p. 100-102.

(20) Cfr Appendice II, 7.

(21) Né à Anvers en 1743, y décédé en 1827.

Steenhardt Carré-Descamps⁽²²⁾ d'Amsterdam (fig. 3). Nelis est représenté aux trois quarts, légèrement vu de gauche et debout, avec mosette, rabat, croix et chaîne d'or, un rochet à large dentelle différent de celui du grand portrait de la cathédrale d'Anvers. La figure du prélat est traitée en effet selon la manière de Herreyns⁽²³⁾, elle est rendue à la fois avec exactitude et avec finesse, de ce point de vue le portrait dépasse tous les autres. La main gauche de Nelis s'appuie sur un livre, posé avec d'autres sur une crédence, à l'arrière plan on voit une horloge artistement ouvragée. On lit sur celle-ci : RUIT HORA. SUBIT ÆTERNUS. Les livres portent les inscriptions des œuvres de Nelis : ORAISONS FUNEBRES, RER. BELG. LIB. PROD., SEN. PYTH. COE. AD THEOG. LIBR. XXX, ou de ses lectures favorites : BIBLIA S.S., CLEMENT. ALEX. PAEDAG. Ce tableau semble donc dater des années 1790. La même famille d'Amsterdam possède une miniature ovale (3,5 x 2,5 cm.), petite peinture à l'huile représentant le buste du prélat avec *cappa* d'hermine, rabat, croix et chaîne d'or.

Trois nouveaux entretiens de *L'Aveugle de la Montagne* paraissent en 1792-1793 dans le même caractère et format que les cinq premiers⁽²⁴⁾ ; fin juin 1794, au moment de la seconde invasion française, Nelis quitte à jamais Anvers. Il part pour la Hollande et emporte des objets de valeur, des livres et même des vins, mais il laisse en Belgique la plus grande partie de sa bibliothèque et ses meubles.

L'un de ceux-ci mérite d'être signalé ici parce qu'il fut exécuté spécialement pour Nelis et se rattache à l'héraldique du prélat. C'est une table-console en tilleul sculpté (longue de 1,12 m., large de 60 cm., haute de 74 cm.), portée sur quatre pieds à griffes de lion, réunis par un croisillon portant deux coqs, mais qui — contrairement aux armoiries — sont entièrement de face (fig. 8). La tablette du meuble est en stuc et ornée d'un trompe-l'œil représentant des morceaux de musique, des cartes à jouer, une enveloppe et des pains à cacheter, indiquant ainsi les distractions favorites de Nelis : la musique, le jeu de cartes, la correspondance. Le meuble ne manque pas de style, il passa dans la collection d'antiquités de B.N. Van der Sande, curé de Tervueren depuis 1840 jusqu'à sa mort, peu de temps après celle-ci toute la collection fut vendue à Louvain⁽²⁵⁾ en juin 1878. Le meuble fut acheté par l'archiviste de la ville Edouard Van Even⁽²⁶⁾ ;

(22) Petite-fille de J.A.R.E. van den Bossche, lui-même petit-fils de J.M.H. van den Bossche et de Jeanne Marie Thérèse Nelis, sœur de l'évêque.

(23) Cfr P. BAUTIER, *La peinture en Belgique au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1935, planche XIX.

(24) Cfr Appendice I, 7.

(25) A la salle Fonteyn, le meuble porte le n° 98 de la vente.

(26) Il fut exposé trois ans plus tard. Cfr *Catalogue de l'exposition de tableaux, sculptures, meubles, etc... ouverte à la salle gothique de l'hôtel de Ville de Louvain*, Louvain, 1881, p. 13, n° 123.

le conservateur du Musée communal de Louvain, Victor de Munter, l'héritier de Van Even et le légua à son tour au dit musée, établi actuellement en l'hôtel van der Kelen-Mertens.

Après avoir traversé la Hollande et l'Allemagne, l'évêque d'Anvers arrive en Italie en novembre de la même année. Il demeurera dans ce pays pendant quatre ans, c'est-à-dire jusqu'à sa mort. Cette dernière période de sa vie ajoute de nouveaux éléments à l'iconographie de sa personne et de ses œuvres.

Pour se faire connaître, et pour gagner un peu d'argent (en réalité il en perdit), Nelis fait réimprimer à ses frais chez le fameux Jean-Baptiste Bodoni à Parme les deux œuvres dont nous venons de parler. Le *Prodromus* tout d'abord, en texte latin seulement ⁽²⁷⁾, avec en frontispice un beau portrait de l'auteur exécuté par le célèbre François Rosaspina ⁽²⁸⁾, natif de Rimini mais vivant à l'époque à Bologne. *L'Aveugle de la Montagne* ensuite, avec un neuvième entretien ; la gravure de Chevillet est tout simplement reproduite ⁽²⁹⁾. Les deux éditions sont in-octavo, de présentation typographique soignée mais cependant fort simple. Au contraire, c'est dans un luxueux format in-quarto, que Bodoni imprime en 1796 un nouvel entretien de *L'Aveugle*, suivi de vers français, ainsi que de la traduction de ceux-ci et de quelques extraits de tout l'ouvrage en italien ⁽³⁰⁾.

L'année suivante, lorsque Nelis se trouve à Rome, l'imprimeur Vincent Poggioni publie une édition française quasi complète de *L'Aveugle* : elle ne comprend que dix-sept entretiens sur les trente primitivement prévus, mais ajoute des dissertations et pièces de vers inédites ⁽³¹⁾. La gravure traditionnelle, représentant le vieillard et son guide (fig. 6), a été dessinée cette fois par Jérémie Rovara, et burinée par Louis Cunego, fils du grand graveur Dominique Cunego.

En 1798 le sculpteur romain Benoît Mastrellini frappe une médaille qui à l'avvers représente Nelis à mi-corps en redingote, l'habit de ville alors employé par le clergé, et au revers nous montre *L'Aveugle de la montagne* et son guide, plutôt d'après la gravure de Chevillet que d'après celle de Cunego ⁽³²⁾. C'est le dernier hommage que Nelis recevra de son vivant ; fuyant une nouvelle fois les français, il suit le pape Pie VI en Toscane et meurt près de Florence le 21 août 1798.

(27) Cfr Appendice II, 8.

(28) Né en 1762, mort à Bologne en 1804.

(29) Cfr Appendice I, 8.

(30) *Ibid.*, I, 9-10.

(31) Cfr Appendice I, 11.

(32) Cfr V. TOURNEUR, *La médaille de Corneille-François de Nelis par Mastrellini*, dans *Revue belge de numismatique*, t. 72, 1920, p. 51-57.

III.

Le relevé chronologique des portraits de Nelis et des éditions de ses œuvres ne se termine pas avec sa mort.

Peu après celle-ci, l'an VII de la République, c'est-à-dire entre le 22 septembre 1798 et le même jour de l'année suivante, parut à Paris une édition de *l'Aveugle de la Montagne* qui reproduit jusque dans la mise en page et le choix des caractères typographiques l'édition de Parme, au point qu'à ouvrir une première fois le volume on croirait se trouver en présence de cette dernière; cependant, une légère différence de dimension et une moindre finesse de ses caractères, un papier plus vulgaire, trahissent bien vite l'imitation, faite sans doute délibérément après la mort de l'auteur. L'édition de Bodoni ne portait pas le nom de cet imprimeur; celle de Paris existe avec deux noms de libraires différents, ce qui jette encore davantage la suspicion sur les conditions techniques de sa publication ⁽³³⁾. Celle-ci était cependant opportune: l'œuvre de Nelis, tout en ayant un certain caractère religieux, restait en dehors des questions d'ordre strictement ecclésiastique et pouvait contribuer à cette pacification des esprits que le coup d'Etat du 19 Brumaire (10 novembre 1799) allait encore accentuer.

Aux premières années de l'indépendance belge, Nelis connut un second regain de succès. Une notice lui est consacrée dans le tome I de la *Bibliothèque des Antiquités Beligiques*, daté de 1834 ⁽³⁴⁾, on y voit un assez banal profil de Nelis, pris de droite, par Ferdinand de Braekeleer ⁽³⁵⁾. Un dessin à la plume de François Devigne ⁽³⁶⁾ est également un profil du prélat, vu de gauche. La philosophie chrétienne cherche à ce moment ses voies; la Société nationale pour la propagation des bons livres de Bruxelles publie en 1837 une réédition des huit entretiens de *l'Aveugle* parus jadis en 1789-1793 ⁽³⁷⁾. En 1853, une lithographie de E.A.F. Ketelaars ⁽³⁸⁾ fait figurer Nelis en bonne place parmi un groupe de vingt-cinq célébrités malinoises.

Tel est l'inventaire — tout au moins provisoire ⁽³⁹⁾ — de l'iconographie de Nelis: le nombre de portraits peints est relativement élevé et chacun d'eux a son

(33) Cfr Appendice I, 12.

(34) Publié par E. Marshall et F. Bogaerts, cfr p. 57-62.

(35) Né à Anvers le 12 février 1792, mort le 16 mai 1883.

(36) Né à Gand en 1806, y décédé le 5 décembre 1862.

(37) Cfr Appendice I, 13.

(38) En double in folio, imprimée chez Simonau et Toovey, comme n° 1 d'une série de planches intitulée «*Illustrations belges*».

(39) Toutes remarques critiques ou indications complémentaires peuvent être adressées à l'auteur, rue du Péage 54, Anvers; elles seront reçues avec reconnaissance.

intérêt propre ; l'édition des œuvres philosophiques, historiques et oratoires du prélat a également toute une histoire, que l'Appendice ci-dessous soulignera encore davantage.

APPENDICE : ŒUVRES DE NELIS ⁽¹⁾

I. ÉTUDES PHILOSOPHIQUES.

1. *Fragment sur les principes du vrai bonheur. Discours à Lysimaque.*
A Louvain, De l'imprimerie de l'Université. MDCCLXIII.
54 p.; 15,5×9,5 cm. — Imprimé à quelques exemplaires par Nelis au moyen d'une presse à main.
2. *Fragment sur les principes du vrai bonheur. Discours à Lysimaque.*
A Louvain, chez J.F. Maswiens, MDCCLXIV.
52 p.; 13,5×8 cm. — Édition faite à l'insu de Nelis (2).
3. *Alexis. Fragment d'institution d'un prince.*
A Louvain, De l'imprimerie de l'Université. MDCCLXIII.
32 p.; 15,5×9,5 cm.
4. *Quiesce. Conseils d'un philosophe à Marc-Aurèle.*
16 p.; 20×12,5 cm. S.l.n.d.
5. *L'Aveugle de la Montagne. Entretiens philosophiques.*
A Amsterdam et à Paris, chez la Société des Libraires (3). MDCCLXXXIX.
XVI-98 p.; 12×6,5 cm. Avec, en regard du titre, une gravure par Juste Chevillet. — Comprend les cinq premiers entretiens.
6. *Die Blinde vom Berg. Philosophische Unterhaltungen.*
328 p.; 11,5×7 cm. — Traduction allemande des cinq premiers entretiens faite à Zurich par un certain Heiss, et imprimée sous la surveillance de Lavater; à partir de la p. 175 on trouve trois *Gespräche über Wahrheit und Irrthum* de celui-ci. La dernière page porte la date du 10 mai 1791.
7. *L'Aveugle de la Montagne. Entretiens philosophiques. XXVII^e Entretien. Les langues et leur étymologie. Entretien VII. Dieu, cette grande vérité physique. Entretien XVIII. Le plaisir.*
52, 32, 34 p. + 2 p. blanches et 4 p. d'Errata portant sur les huit premiers entretiens; 12×6,5 cm. — Le 27^e entretien parut en 1792, les 7^e et 18^e en 1793.

(1) Nous ne nous occupons pas ici des mandements épiscopaux, des lettres et des notes personnelles du prélat.

(2) Cfr A. PUTTEMANS, *La censure dans les Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, 1935, p. 117.

(3) En fait, l'imprimeur fut J. Grangé, d'Anvers.

8. *L'Aveugle de la Montagne. Entretiens philosophiques. MDCCXCV.*
XXIV, 32, 32, 32, 24, 8, 34, 40, 50, 64 p.; 16 × 10,5 cm. Avec la gravure de Chevillet. — Imprimé à Parme, chez Jean-Baptiste Bodoni (4). — Contient les entretiens I à V, VII, XVIII, XXIII, XXVII; chacun avec une pagination séparée.

9. *L'Aveugle de la Montagne. Entretiens philosophiques. Le chant du Cygne ou la Vie à venir et l'immortalité.*
30+24 p.; 31 × 23 cm. Imprimé en 1796 à Parme, chez Jean-Baptiste Bodoni (5). — Comprend l'entretien XXII, suivi de vers français, avec la traduction italienne de ceux-ci et de quelques extraits de l'Aveugle.

10. *L'adoration ou la prière de désir : l'homme à Dieu.*
8 p.; 22 × 15,5 cm. Imprimé en 1796 à Parme, chez Jean-Baptiste Bodoni (6). — Édition séparée des vers et extraits français mentionnés au n° précédent.

11. *L'Aveugle de la Montagne. Entretiens philosophiques.*
A Rome chez Vincent Poggioli. 1797.
XIV, 2, 78, 2, 102, 2, 80 p.; 24 × 17 cm. Avec, en regard du titre, une gravure dessinée par Jérémie Rovara et gravée par Louis Cunego. — Comprend les entretiens parus antérieurement, les vers français indiqués ci-dessus, *Quiesce* et d'autres textes philosophiques de Nelis, une table alphabétique des matières.

12. *L'Aveugle de la Montagne.*
A Paris, chez H. Nicolle, libraire, rue du Bouloy, n° 56. An VII. D'autres exemplaires portent: *A Paris, au dépôt général de Librairie, Rue Neuve des Petits-Champs, n° 12 et 45, près celle Gaillon. L'an VII.* En face du titre: *De l'Imprimerie de Delance, rue de la Harpe, n° 133.* IV, 20, 30, 30, 28, 22, 8, 32, 36, 46, 62 p.; 15,5 × 9 cm. — Reproduit tout ce que contient l'édition de Parme de 1795.

13. *L'Aveugle de la Montagne. Entretiens philosophiques. Par C.F. de Nelis, évêque d'Anvers. Nouvelle édition.*
Bruxelles. Publié par la Société Nationale pour la propagation des bons livres. 1837.
XVIII-128 p.; 13 × 8 cm. Avec, en regard du titre, une lithographie d'après la gravure de Chevillet. — Comprend une introduction, les huit entretiens parus en 1789-1793, une appréciation par l'abbé Feller, tirée du *Journal historique et littéraire* du 15 mars 1791, et une autre par l'abbé Fontenay, tirée de l'*Esprit des Journaux* de septembre 1793.

(4) Cfr H. BROOKS, *Compendiosa Bibliografia di Edizione Bodoniana*, Florence, 1927, p. 112, n° 609.

(5) *Ibid.*, p. 117-118, n° 640 et 638: il s'agit de deux livraisons d'un même ouvrage.

(6) *Ibid.*, p. 117, n° 639.

II. ÉDITIONS ET TRAVAUX HISTORIQUES.

1. *Joachim Hopperi, Frisii, epistolae ad Viglium ab Aytta, Zuichemum, sanctoris consilii praesidem. Edente nunc primum ex epistolis autographis Corn. Fr. Nelis. Lovanii, typ. acad. 1765.*
264 p.; 22 × 11,5 cm. — La publication est incomplète; une partie des exemplaires furent achetés par des libraires d'Utrecht et lancés plus tard sur le marché avec l'indication : *Traj. ad Rhenum*, 1802 (7).
2. *Collectio opusculorum ad historiam litterariam belgicam pertinentium, cura et cum notis Cornelii Francisci de Nelis, bibliothecae publicae Lovaniensis perfecti. Lovanii, typis acad.*
192, 48, 176 p.; 20 × 11,5 cm. Imprimé vers 1767. — Comprend des œuvres de Martinus Dorpius, Petrus Castellanus, Enrycius Puteamus, Viglius ab Aytta, et les chartes de Louvain de 1238 jusque 1332.
3. *Mémoires sur la possibilité et les avantages de naturaliser dans nos Provinces différentes espèces d'animaux étrangers. Mémoire premier, sur la vigogne, et par occasion sur l'amélioration de nos laines, par M. de Nelis, lu à l'Académie Impériale et Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles, le 24 Juin 1773.*
Paru dans les *Mémoires de l'Académie Impériale et Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, t. I, 1777, p. 43-59. Existe également en tiré à part: 16 p.; 25,5 × 20 cm.
4. *Réflexions sur un ancien monument du Tournaisis, appelé vulgairement La Pierre Brunehaut, par M. l'abbé de Nelis, lues à la Séance du 5 novembre 1773.*
Ibid., t. I, p. 481-496. Tiré à part: 18 p.; 25,5 × 20 cm.
5. *Vues sur différens points de l'histoire Belgique par M. de Nelis. Premier point. Défrichement des terres.*
Ibid., t. II, p. 587-598. Tiré à part: 20 p.; 25,5 × 20 cm.
6. *Suite des vues sur différens points de l'histoire Belgique par M. l'abbé de Nelis. Mémoire lu à la Séance du 21 mai 1776. Second point. Constitution municipale et Privilèges accordés aux villes des Pays-Bas.*
Ibid., t. II, p. 661-673. Tiré à part: 14 p.; 25,5 × 20 cm.
7. *Combien l'Histoire des Provinces Belges est intéressante: Dissertation qui sert de prospectus et de préface générale à la collection nouvelle des historiens des Pays-Bas. — Traduction libre de l'Ouvrage Latin de M. l'Evêque d'Anvers.*
A Anvers, de l'imprimerie de J. Grangé Imprimeur de Monseigneur l'Evêque. MDCCCLXXX.
Belgicarum rerum Prodromus, sive de historia Belgica ejusque scriptoribus praecipuis commentatio: qua vulgandorum monumentorum series, praefatio, argumentum operis, et summa rerum capita

(7) Cf. *Verhandelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leyden*, Eerste Deel, 1806, p. XXII-XXIII.

exhibentur. — *Ex bibliotheca Cornelii Francisci de Nelis, episcopi Antverpiensis. Antverpiae, Excudebat Jo. Grangé Illmi ac Revmi Dni Episcopi Typographus. MDCCLXXX. X-116 p.; 28×22,5 cm. Texte français et latin.*

8. *Belgicarum rerum liber Prodromus* (8), sive de historia Belgica ejusque scriptoribus praecipuis commentatio: qua vulgandorum monumentorum series, praefatio, argumentum operis, et summa rerum capita exhibentur. — *Ex bibliotheca Cornelii Francisci de Nelis, Episcopi Antverpiensis. MDCCXCV.*

X-128 p.; 23×15,5cm. Avec, en regard du titre, un portrait gravé de l'auteur par François Rosaspina, sous lequel on lit: *Cornelius Franciscus de Nelis, Antverpiensium Episcopus, Illustrum ordinum Brabantiae Assessor perpetuus, Aetatis Anno LVIII.*

III. ORAISONS FUNÈBRES.

1. *Oratio in funere Francisci I. Imp. Caes. Aug. Germ. ac Hierosol. Regis, Lotharing. ac Barri, tum magni Etruriae Ducis, Ec. Ec. Ec. Habita a Cornelio Franc. Nelis Eccl. Cath. B. Mariae Virg. Tornac. Canonico, Bibliothecae publ. Lovan. Praefecto: Quum Bruxellis in Basilica SS. Michaelis & Gudilae V. Id. Novemb. anno MDCCCLXV, Principi Optimo justa exsequiarum solenni ritu persolverentur.*

Lovanii, E typographia academica.

36 p.; 17,5×11 cm. (9).

2. *Oraison Funèbre de François I, Empereur César Auguste, Roi de Germanie et de Jérusalem, Duc de Lorraine et de Bar, Grand-Duc de Toscane, etc. etc. etc. Prononcée en latin, à Bruxelles, dans l'Église Collégiale des SS. Michel & Gudule, le 9 novembre 1765, pendant le Service solennel qui s'y fit pour le repos de l'âme de ce Prince: Par Corn. Franç. Nelis, Chanoine de l'Église Cathédrale de Ste Marie de Tournay, Bibliothécaire de l'Université de Louvain.*

A Bruxelles, chez J. Van den Berghen, Imprimeur & Libraire, sur la Vieille Halle aux Bleds. Titre latin comme au n° 1. — Bruxellis, Typis J. Van den Berghen, Typographi & Bibliopolae.

54 p.; 22×13,5 cm. Texte français et latin (10).

3. *Oraison funèbre de Marie-Thérèse, archiduchesse d'Autriche, Impératrice-douairière & Reine apostolique de Hongrie & de Bohême, etc. etc., etc. Prononcée dans l'église collégiale des SS. Michel & Gudule, à Bruxelles, le 23 décembre 1780, par M. l'abbé de Nelis, chanoine de l'église cathédrale de Tournai, vicaire général du diocèse & président des états du Tournaisis.*

A Bruxelles, chez Lemaire, Du Jardin, Colaer, libraires. M. DCC. LXXXI.

IV-26 p.; 19×11,5 cm. (11).

(8) C'est par erreur que H. BROOKS, *op. cit.*, p. 109, n° 589, imprime *prodromus*.

(9) A. DELVIGNE, *Les oraisons funèbres des souverains des Pays-Bas aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, t. 2, Bruxelles, 1886, p. 129.

(10) *Ibid.*, p. 129-130.

(11) *Ibid.*, p. 151.

4. Titre identique au n° 3.
A Bruxelles, chez J. Van den Berghen, imprimeur-libraire de feu S.A.R., rue de la Magdelaine, & B. Le Francq, imprimeur-libraire, vis-à-vis de l'hôtel du prince de Berghes.
 20 p.; 20×12 cm. (12).
5. Titre identique au n° 3.
A Bruxelles, chez Lemaire, imprimeur-libraire, rue de la Magdelaine. M. DCC. LXXXI.
 28 p.; 25,5×20 cm. Avec au titre vignette gravée par A. Cardon, reproduisant deux anges pleurant à côté d'un sarcophage (13).
6. *Lofreden van Maria-Theresia, aertshertogin van Oostenryk, keyserin en apostolike koningin van Hongariën en Bohemen etc., etc., etc., Uytgesproken ten tyde van gaeren lykdienst in de collegiale kerk van HH. Michael en Gudula, tot Brussel de 23 december 1780, door Hr de Nelis, canonik der cathedrale kerk van Doornik, grooten vicaris van't bisdom, en president van de Staeten der provincie van Doornik, uyt het fransch vertaeld door den Hr du Beaurepaire, prefect der studien in het Theresiaensch collegie tot Brussel.*
Tot Brussel, by A.E. De Bel, drukker en boekverkooper, op de Hout-Merkt.
 34 p.; 18×11,5 cm. (14).
7. Semblable au n° 6, mais sur papier fort, et avec au titre la même vignette que le n° 5; 20×12 cm. (15).
8. *Recueil des pièces qui ont paru concernant la mort de Marie-Thérèse, Archiduchesse d'Autriche, Impératrice-Douairière, Reine Apostolique de Hongrie & de Bohême, Ec. Ec. Ec.*
A Mons, chez H. Hoyois, Imprimeur-Libraire, rue de la Clef. M. DCC. LXXXI.
 212 p.; 22×14 cm. L'oraison funèbre prononcée par Nelis occupe 20 p., paginées spécialement.

Carlo de CLERCQ.

(12) *Ibid.*, p. 152.

(13) *Ibid.*, p. 152.

(14) *Ibid.*, p. 152-153.

(15) *Ibid.*, p. 153.



Portrait de Jacques d'Arthois

LE PORTRAIT DE JACQUES D'ARTHOIS

La biographie et l'étude critique de l'œuvre de Jacques d'Arthois n'ont pas encore été rédigées. L'importance de cette œuvre, les qualités de style et de technique de ce grand paysagiste bruxellois du XVII^e siècle, mériteraient cependant que l'on s'y attache. Parmi les écrits que les historiens de l'art ont consacrés à Jacques d'Arthois il convient de citer tout d'abord ceux de Henri Hymans ⁽¹⁾ et de Fierens-Gevaert ⁽²⁾. Nous voudrions y ajouter une note biographique nouvelle et la reproduction du portrait, jusqu'ici inédit, de l'artiste bruxellois.

Le portrait que nous présentons ici, appartient successivement aux peintres Bonnefoi et Jules Helbig, puis il passa dans la collection de l'abbé Joseph Scheen, curé de Wonck, qui le légua, en 1910, au Musée diocésain de Liège, où il est exposé actuellement. Peint sur toile, il mesure 51 cm. de haut et 42 cm. de large. L'inscription qui se lit dans le coin supérieur droit, nous indique la personnalité du sujet : « JACQUES DARTOIS PEINTRE TRES RENOMME EN PAYSAGE VECUT A BRUXELLES SON PAIS, MOURUT EN MAY 1688 AGE DE 75 ANS ».

Cette inscription, peinte en capitales d'imprimerie, et qui se trouve sous l'ancien vernis, possède, croyons-nous, tous les caractères d'authenticité. Outre les faits connus et exacts qu'elle énonce, elle nous apprend un élément nouveau ; à savoir, l'année et le mois de la mort de l'artiste : mai 1688. Cette date correspond avec l'indication de l'âge donné. En effet, Jacques d'Arthois, qui fut baptisé le 12 octobre 1613 en l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles, était âgé, en 1688, de 75 ans.

Le portraitiste a réduit son œuvre à l'essentiel : la tête. Celle-ci, vue de trois-quarts, tournée vers la droite, se dégage sur un fond sombre ; elle est peinte en larges traits et les ombres de la palette se juxtaposent aux carnations basanées. Un large col blanc garni de dentelle souligne les qualités d'un coloris sobre et puissant.

L'aspect physique du personnage nous permet d'évaluer approximativement son âge entre 40 et 50 ans et de dater ainsi ce tableau vers 1650-1660. Cette œuvre n'est pas signée, mais il n'est pas téméraire, pensons-nous, de la rattacher à la production de l'école bruxelloise du XVII^e siècle. Portrait simple et de qualité, il vient compléter l'iconographie nationale.

Jean PURAYE.

(1) THIEME-BECKER, *Kunstlerlexikon*, t. II (Leipzig, 1908), s.v. Arthois et Henri HYMANS, *Œuvres*, t. II (Bruxelles, 1920), pp. 15-16.

(2) FIERENS-GEVAERT, *Catalogue de l'exposition rétrospective du paysage flamand*, Bruxelles, 1926, pp. XXIX ss. et 5-7,

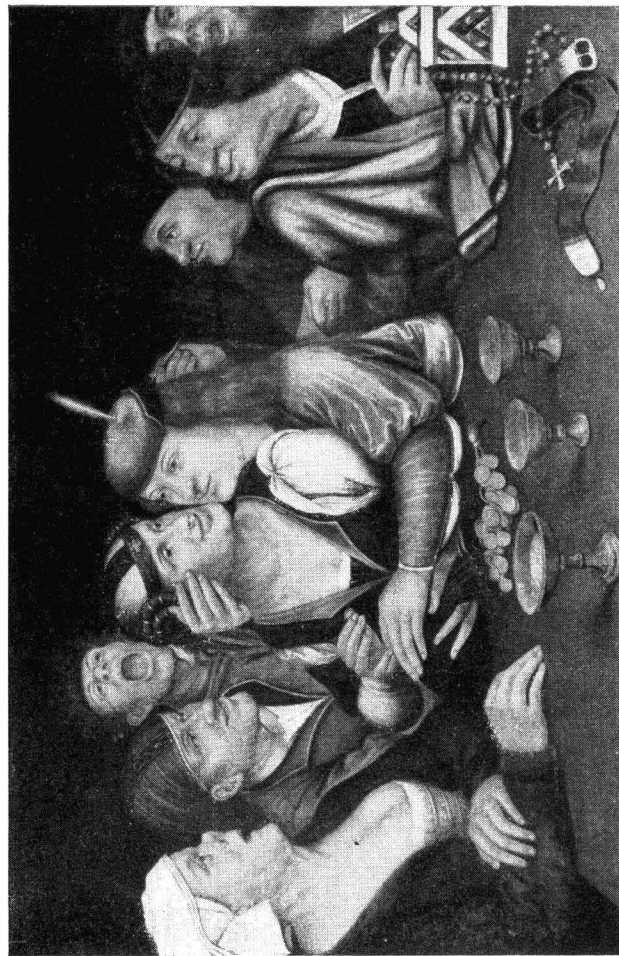


Fig. 1

Photos : J D. Schiff, New-York

QUENTIN METSU. — Le Mariage mal assorti



Fig. 4 — *Détail*

Coll. Clarence J. Palitz, New-York City.



Fig. 2

Photos : J.D. Schiff, New-York



Fig. 3

QUENTIN METSYS. — Le Mariage mal assorti (détails)

Coll. Clarence J. Palitz, New-York City.



Fig. 5

JACOB HU FNAGEL. — Le Coupe mal assorti
(d'après Leonardo da Vinci).

(Albertina, Vienne).



Fig. 6

LEONARDO DA VINCI. — Les Tempéraments

(Bibliothèque Royale, Windsor).

UN QUENTIN METSYS INCONNU A NEW YORK

Les tableaux de genre de Metsys ont été récemment l'objet d'une attention renouvelée de la part des historiens d'art. Particulièrement à l'occasion de la redécouverte de certaines œuvres du maître, dont Max I. Friedlaender a publié la nomenclature. ⁽¹⁾

Il ne convient pourtant pas d'imaginer que l'invention de ce type de tableaux soit entièrement imputable à Metsys. On relève déjà des peintures de genre chez Robert Campin, et c'est normal, car l'intérêt marqué à la vie de tous les jours est aussi ancien que l'humanité. Plus proche de Metsys, je tiens pourtant à signaler une miniature de l'enlumineur gantois Alexandre Bening : « Une boutique de Joaillier » ⁽²⁾, modèle du genre dans sa description complaisante d'un instant de la vie professionnelle d'un marchand-artisan aisé, — instantané purement évocatif et dénué de toute signification à tendance morale ou instructive.

Mais, c'est là précisément que le chef de l'école anversoise se différencie de ses confrères par sa prise de position spirituelle et mentale. Ses créations ne se contentent pas d'être contemplatives, elles ont un but moralisateur très marqué. Il ne conte pas, il expose... il prêche ! Cela concorde d'ailleurs parfaitement avec l'impulsion propre à sa ville natale de Louvain, où, ne l'oublions pas, Erasme de Rotterdam enseignait à l'Université Catholique. On peut dire que le grand humaniste est, sur le plan littéraire, le représentant de cette tendance et que l'influence de ses « Colloques » doit avoir été décisive dans le choix fait par Metsys de ses sujets.

Si l'on compare des dialogues comme « Les riches mendiants », « L'amant et la jeune fille », « La Vierge opposée au mariage », « Le jeune homme et la prostituée » etc. aux motifs choisis par le peintre pour donner libre cours à son désir de moraliser, de philosopher, la connection entre les deux esprits est flagrante.

Ce besoin de châtier, d'enseigner, et éventuellement de contribuer à un niveau moral plus élevé, a amené le peintre à déformer les expressions de ses

(1) « *Quentin Massys as a painter of genre pictures* ». Burlington Magazine, May 1947, p. 117 et ss.

(2) Paul DURRIEU, « *Alexandre Bening* », Gazette des Beaux-Arts, 1891, p. 64 — miniature provenant du MS français 9136 de la Bibl. Nat., Paris.

visages jusqu'au caricatural. Mais alors que chez Jérôme Bosch, par exemple, la caricature dérive d'une part des masques portés par les acteurs de représentations théâtrales — d'autre part d'une recherche d'expressionnisme poussée à l'extrême, — Quentin Metsys utilise presque textuellement des dessins de Lionardo da Vinci comme modèle de ses créations.

Le génial Italien n'associait cependant nulle intention moralisatrice à ses soi-disantes « caricatures ». Son but était l'exécution désintéressée d'études physiologiques, dans lesquelles il soulignait les caractères saillants et s'efforçait de capter l'humeur du moment en caractérisant à outrance ce qui lui paraissait être trait distinctif ⁽³⁾.

L'apport de Metsys consiste donc dans le fait qu'il a su mener le tableau de genre vers une conception pédagogique tout en le maintenant à un niveau éthique élevé. Sous les élèves et successeurs, le genre dégénérera en attaque contre des conditions existantes, principalement contre les impôts, dont celui dit « excys » était — comme nous le rapporte Guicciardini — particulièrement pesant à Anvers ⁽⁴⁾.

Il est certain que les tableaux que Max I. Friedlaender a décrit ⁽⁵⁾ ne constituent qu'une petite partie de cette production spécialisée de Metsys. Un peintre anversoïse, Alexandre van Fornenbergh, qui, en 1658, publia un ouvrage consacré au maître ⁽⁶⁾, ainsi que des documents d'archives divers, en mentionne un certain nombre qui n'ont pas encore été redécouverts.

J'aimerais, en postscriptum à l'article déjà mentionné du Dr. Max I. Friedlaender, introduire ici un panneau (fig. 1) appartenant au réputé collectionneur, Mr. Clarence Y. Palitz, Alderman de la Ville de New York, et que je tiens pour l'original de la composition publiée par le Dr. Friedlaender (plate III, B) comme copie d'après l'artiste.

Le sujet est d'une interprétation aisée. Il ne s'agit pas essentiellement d'une « Fête Joyeuse », mais plus spécialement d'une version inversée du « Mariage mal-assorti ». Dans le panneau de la Comtesse Pourtalès le vieillard tente énergiquement de séduire une jeune courtisane, qui se montre plus intéressée dans ses biens temporels que dans sa personne. Ici, une femme âgée désire s'assurer la pleine propriété d'un jouvenceau, mariage inclus, par l'étalage de ses richesses terrestres.

(3) Comparer aussi W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, p. 99 et ss.

(4) Cf. Harold BRISING, *Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande*, 1908, p. 32 et ss.

(5) op. cit.

(6) Cf. Henri HYMANS dans la Gazette des Beaux-Arts, 1891.

Le tableau est peint sur panneau, parquetté, mesurant 22 inch. de haut sur 33 inch. de large (7). La gamme générale de la palette est soutenue, d'une tonalité brun-verte ; rehaussée par endroit de taches de couleurs jaune, rose et rouge.

L'état de conservation marque par endroits des usures. Des glacis, enlevés probablement lors d'un nettoyage antérieur, ont été remplacés par des retouches. C'est ce qui explique certaines lourdeurs, qui aux yeux de personnes non avisées pourraient passer pour des faiblesses inhérentes à l'œuvre. En somme, le tableau se trouve sensiblement dans le même état que le fameux « portrait de dame à coiffe blanche » du Metropolitan Museum de New York, avec la seule exception que les coups de crayon du dessin préparatoire sont nettement visibles dans le tableau de Mr. Palitz aux endroits les mieux préservés. Les détails ci-reproduits (fig. 2, 3 et 4) portent à mon sens la marque d'une originalité dans le travail, d'une fraîcheur dans la conception, qui ne peuvent relever que de la main de Quentin Metsys lui-même.

La relation de cette composition avec des dessins de Leonardo a été soulignée à suffisance par MM. Friedlaender (8) et Suida (9). Je me bornerai donc à rappeler rapidement que le groupe central dérive d'un croquis du grand Italien, aujourd'hui perdu, mais heureusement préservé dans une copie (Albertina, Vienne ; — fig. 5) dessinée par Jacob Hufnagel en 1602, selon citation d'E. Moeller. A droite, la femme à coiffe blanche riant à plein gosier réapparaît dans les « caricatures » de Leonardo à l'Ambrosiana de Milan et à Windsor (N° 12447 R) (10).

J'aimerais, à cette occasion, émettre la supposition d'un modèle probablement identique — mais en moins exagéré — à la « Laide Femme », conservé à Windsor dans un dessin à la sanguine (11) et dont le tableau de Metsys dans la collection Hugh Blaker s'inspire de toute évidence.

Les deux personnages à la gauche du couple, ainsi que le vieillard ricanant, second par rapport au bord senestre du panneau, sont copiés presque textuellement d'un dessin à la plume de l'auteur de la « Jaconde », également conservé à Windsor et y intitulé « Les Tempéraments » (fig. 6) (12).

(7) Récemment exposé à la Leonardo da Vinci Loan Exhibition, Los Angeles, Cal., Juin-Juillet 1949, N° 71 du Catalogue (rédigé par le Dr. W. Suida) avec reproduction, - classé comme « *Maître Flamand vers 1530* ».

(8) op. cit.

(9) Catalogue Exposition Leonardo, Los Angeles, Cal.

(10) Reproduit dans A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo*, 1946, pl. 133.

(11) Cf. Edmund HILDEBRANDT, *Leonardo da Vinci*, Berlin 1927, p. 323, pl. N° 261.

(12) Cf. W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*.

Wolfgang Krönig ⁽¹³⁾ renseigne les versions suivantes de cette composition, dont aucune pourtant ne correspond à l'exemplaire Palitz :

- a) Vente publique chez Lepke, Berlin, le 30 avril 1929, N° 42 du Cat. repr. N° 23. Toile, 54 × 88 cm. — Il ne me paraît pas improbable que ceci soit l'exemplaire publié par le Dr. Friedlaender ⁽¹⁴⁾. Les différences de mesures sont négligeables (55 × 91 cms) et le support, par contre, identique. (Le même (?) tableau toile 54 × 92 cm, en vente publique chez Paul Graupe, Berlin, le 18 juin 1936, N° 10 du cat., repr. pl. 3).
- b) La même composition dans le commerce anglais (W. Thomas Smith), et y attribué à Bernardino de' Conti. 27 1/2 × 35 1/4 inch.
- c) Une troisième variante à la vente publique du Musée Roerich, American Art Association, 27 et 28 mars 1930, N° 139, avec ill., panneau, 22 × 33 1/4 inch. — y attribué à Lucas Cranach le Jeune. Provenance : collection Alexandre Arensberg, Londres.

Ce tableau se différencie des autres exemplaires connus par l'absence de certains personnages. Ainsi, la tête tout à fait à senestre est réduite de moitié et l'homme à bouche grande ouverte, qui se rejette en arrière pour mieux laisser libre cours à son hilarité, fait complètement défaut.

W. Krönig ⁽¹⁵⁾ signale encore deux autres versions dans « L'Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709/10 par Nicolas Bailly », et qui fût publié à Paris en 1899 par Fernand Engerand. L'une s'y retrouverait sous l'étiquette « Leonardo », l'autre, le N° 395 de l'Inventaire Le Brun de 1683, comme « Quentin Massys » (bois, 20 pouces × 2 pieds 9 pouces).

Là encore, il n'est guère possible de hasarder une identification avec l'œuvre de la coll. Palitz.

Quoique le Dr. Max I. Friedlaender ait déjà rendu à l'Histoire de l'Art le service principal de restituer à Metsys la propriété spirituelle de cette « Fête Joyeuse », je pense que la publication de ce que je considère comme le prototype de cette œuvre amplifiera notre connaissance de la personnalité du chef de l'école anversoise, et plus spécialement d'une des facettes de son art, par laquelle il devait exercer une influence permanente dans les Pays-Bas aussi bien qu'en Allemagne.

Erik LARSEN.

(13) W. KRONIG, *Der Italienische Einfluss in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, p. 10 et ss.

(14) op. cit.

(15) op. cit.

DEUX SECRETS ORIENTAUX TRANSMIS

A L'OCCIDENT

LA PREPARATION DU BLEU D'OUTREMER.

LE « VERNIS DES VAN EYCK ».

Les influences orientales sur ce qu'on a longtemps appelé « La Renaissance » — mot impropre s'il s'en fut, qui a le défaut de préjuger d'un esprit de spontanéité et de rénovation qui ne correspond en rien à la réalité des faits — posent une série de problèmes d'origine, à propos des prétendues « inventions » qu'on date de cette époque, qui sont loin d'être actuellement élucidés, notamment dans le domaine artistique.

Nous voudrions attirer l'attention sur le rôle possible, à une époque que nous appellerons la *Pré-Renaissance*, d'une influence orientale sur deux de ces prétendues « inventions », dont l'une n'a pas été jusqu'ici suffisamment étudiée, à savoir l'époque où le bleu d'outremer a été utilisé dans la peinture en Occident, et l'autre qui l'a été « trop », nous voulons parler du fameux « secret » des Van Eyck, que nous nous proposons de présenter sous un jour nouveau.

I.

L'INFLUENCE VENITIENNE EN FLANDRE A LA FIN DU MOYEN AGE

Un point qui n'a peut-être pas besoin d'être très longuement développé dans une étude qui paraît en Belgique, c'est la facilité qui s'y rencontrait, il y a cinq ou six siècles, pour l'établissement de contacts avec l'Orient, par l'intermédiaire de Venise, par suite de l'importance maritime des côtes flamandes.

Voici d'abord ce que nous lisons dans les comptes des Ducs de Bourgogne à la date de 1375 :

Le Duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, héritier depuis peu de Louis de Mâle, est allé faire un tour dans ses nouveaux Etats de Flandre, spécialement à Bruges. Il est accompagné de la Duchesse de Bourgogne. Ce voyage a été pour la Cour de Dijon l'occasion de grandes dépenses.

Les Princes se sont mis en frais pour se présenter dignement devant leurs nouveaux sujets, et c'est ici que commence à se manifester ce faste, disproportionné avec les revenus de l'Etat, qui sera le caractère dominant des souverains bourguignons — dont, par une ironie du sort vraiment amusante, nous possédons les comptes de recettes et de dépenses, ce qui nous permet de les juger. En sorte que nos points de vue sur eux sont empreints à la fois d'admiration et de critique ⁽¹⁾.

Pour ce voyage de « représentation », il a donc fallu des selles de chevaux, des chars (voitures) et des armures, pour lesquels les brodeurs et même le peintre de Mgr, ont été employés ⁽²⁾.

Le Duc est à Bruges fin mai. Il est magnifiquement reçu et, de son côté, dépense libéralement pour remercier ses hôtes. Parmi les divertissements qui lui sont offerts, notamment en l'Hôtel de Thielment de la Bergue, bourgeois de Bruges (qui sera bourgmestre en 1385, et conseiller du Duc en 1392) figure la réception des patrons de cinq galères qui, « nouvellement sont arrivées à l'Ecluse ⁽³⁾ et que Mgr a été voir ». Le Duc leur donne à dîner, ainsi qu'à leur capitaine, et leur offre à chacun, en souvenir de sa visite, un gobelet d'argent doré ⁽⁴⁾.

Ces Galées (galères) viennent de Venise.

Nous le savons par un ordre de paiement du 28 juin : « A Jehan Fin, arbalétrier des galées de Venise, 30 frs, qui lui sont dûs pour 15 arbalètes que Mgr a fait acheter de lui à Bruges » ⁽⁵⁾.

Les Galères vénitiennes apportent, entre autres choses : du vin de Malvoisie, des épices (gingembre vert) dont il est fait cadeau au Duc. Ces galères transportent sans doute aussi des pierres précieuses, car quelques jours auparavant (8 juin) nous voyons le Duc acheter à un marchand de Venise nommé Blaise — sans doute venu sur l'une d'entre elles — 3 rubis pour 165 frs.

Les rapports commerciaux de Bruges, port de mer, avec Venise, à cette époque, ont été parfaitement mis en lumière à l'aide de documents puisés aux sources mêmes, c'est-à-dire notamment dans les archives secrètes de Venise, par

(1) Pour tout ce qui précède et ce qui suit cf Bernard Prost ; *Inventaire des Ducs de Bourgogne*. Leroux édit. Paris. Cet ouvrage qui annonçait la publication des comptes de Bourgogne de 1363 à 1477, s'arrête actuellement à 1390. (le Tome II a été publié en 1913).

(2) Bernard Prost. op. cit. Extrait des comptes, vol. II, p. 438, n° 2319 : « 13 Mai, payé : 95 frs 2/3 pour plusieurs missions faites pour le harnois de Mgr ; ajouter, pour plusieurs parties de broderie, semée de faucons, pour une chaîne d'or, une courroie de faucons, un sygne à mettre à un chaperon, et plusieurs autres choses que Mgr a ordonnées de peindre. y celle cause, tant pour Pierre Dancart, brodeur, et autres comme pour *Jehan d'Arbois*, son peintre ».

(3) Sluys en Zélande, qui est à quatre lieues de Bruges.

(4) Achetées le 7 Juin à un orfèvre de Bruges pour la somme de 286 frs, 10 sols, 7 deniers. (idem, p. 444, n° 2345).

(5) Bernard Prost. Op. cit. p. 446, n° 2357.

Delaville le Roulx ⁽⁶⁾ à l'occasion d'un événement légèrement postérieur, mais qui fit date dans les rapports de la Cour de Bourgogne et de la Diplomatie de Saint Marc, nous voulons parler du paiement de la rançon du Duc de Nevers, futur Jean Sans Peur, prisonnier de Bajazet après la Croisade de Nicopolis (1498).

Pour éteindre la dette importante (deux cents mille ducats) exigés par le Turc pour rendre ses captifs, le Duc de Bourgogne Philippe le Hardi, avait, entre autres prêts, reçu du Roi Sigismond de Hongrie l'offre de la cession d'une créance qu'il possédait sur la République de Venise : il s'agissait d'une rente de sept mille ducats, dont les arrérages impayés se montaient alors à cent mille ducats.

Depuis cette époque les Ducs de Bourgogne, qui se trouvent substitués au Roi de Hongrie, sont donc créanciers de la République de Venise. L'Histoire de leurs démêlés avec le Sénat Vénitien qui cherche par tous les moyens à ne pas payer cette dette, est un chapitre très vivant en même temps que très précis de l'important ouvrage précité ; il a pour nous cet intérêt de mettre en relief l'importance de la population italienne en Flandre à cette date, et de présenter en premier plan, le rôle tenu pendant toute cette période — les tractations ont duré plus de 25 ans — par le Consul de Venise à Bruges. Il y a donc intérêt à s'y reporter, en citant les termes mêmes dont s'est servi l'excellent historien, dont nous résumons les développements.

La richesse commerciale de Bruges est d'abord attestée par le fait que, s'étant engagée, avec les Etats de Flandre, à payer sa part de la rançon (1397) elle devance l'époque fixée pour acquitter ses engagements. (Chandeleur 1399) ⁽⁷⁾. Venons maintenant aux faits :

Philippe le Hardi ayant manifesté, dans une lettre écrite le 8 août 1403, au Sénat de Venise, son désir impérieux de voir la République acquitter sa dette, un ambassadeur extraordinaire de Venise, Pierre de Gualfredini, est envoyé auprès du Duc de Bourgogne pour essayer de le calmer ; en outre : « Ordre fut donné à l'Ambassadeur, s'il échouait dans sa mission, d'informer les consuls de la République, à Bruges et à Gand, de cet insuccès, pour mettre les négociants vénitiens de Flandre en garde contre des mesures violentes que le Duc pourrait être

(6) Delaville Le Roulx : *La France en Orient au XIV^e siècle* (Bibliothèque de l'Ecole Française d'Athènes, 2 vol. Paris, 1886, vol I, chap. IX, p. 321 à 334, et documents des archives de Venise, vol II N^{os} X, XIII, XX, XXXI, etc.

(7) Nous noterons également qu'un des plus actifs agents qui servirent d'intermédiaire, à Venise, pour le paiement de la rançon du Duc de Nevers et de ses compagnons, fut un riche italien du nom de Dino Rapondi, ami plus que sujet du Duc de Bourgogne, et dont une partie de la famille habitait Bruges, où il avait une maison. Le rôle de Dino Rapondi dans les rapports artistiques franco-flamands à cette époque devrait faire l'objet d'une étude.

amené à prendre contre eux par voie de représailles (21 et 27 septembre 1403). La mort de Philippe le Hardi (avril 1404) ne change rien à la situation, Jean Sans Peur se montre aussi énergique que son père à réclamer les arrérages de la rente, ce qui ne laisse pas que d'inquiéter les Vénitiens, qui chargent François Contarini, autre diplomate venu spécialement d'Italie, de reprendre la question (22 mai 1405), « tant on redoutait à Venise, de la part du nouveau Duc, la promulgation de mesures préjudiciables au commerce vénitien dans les Flandres ». L'année suivante Jean Sans Peur envoie à son tour des ambassadeurs outre-monts, avec ordre de dire que « leur Duc saurait, d'une manière ou d'une autre, se payer de ce qu'on lui refusait ». Venise trembla plus que jamais pour ses intérêts commerciaux, et chargea son consul à Bruges d'avertir ses nationaux de l'orage qui les menaçait. (Arch. de Venise *Sen. Secr.* III f. 40 V°, 15 sept. 1406). Cette préoccupation était si forte que le Sénat, deux mois après, (6 nov. 1406) se décidait à sortir de l'incertitude, en demandant catégoriquement la prorogation du sauf-conduit que les Ducs de Bourgogne avaient octroyé aux galères vénitiennes, et en insistant pour qu'il fut spécifié que le différent, pendant entre la Cour de Bourgogne et la République, n'atteindrait en rien la liberté du commerce et de la navigation. Rapondi fut prié d'obtenir du Duc ce nouveau sauf-conduit ; en même temps, le Consul vénitien à Bruges entama, dans le même but, des négociations directes avec les villes flamandes ; on espérait ainsi, si ces dernières se prononçaient en faveur du maintien des conventions commerciales, forcer la main à Jean Sans Peur, ou au moins paralyser sa résistance. Bruges accueillit avec faveur les ouvertures de Venise, et promit de faire tous ses efforts pour arriver au résultat désiré ; mais Rapondi ne put obtenir du Duc une prorogation importante. (arch. de Venise, *Sen. Misti* XLVII f. 78, 5 nov. 1406, et *idem Sen. Secr.* III 82 V° et 83, 2 déc. 1407) ⁽⁸⁾.

L'affaire se prolongea sans que la Bourgogne obtint satisfaction, mais sans non plus qu'elle exerça les mesures de représailles que Venise craignait contre ses nationaux de Flandre, jusqu'à l'année 1424, époque où Philippe le Bon reprit les négociations, cette fois pour les mener à bonne fin, en rabattant de beaucoup les prétentions de ses prédécesseurs. La République de Venise terminait cette affaire par un succès diplomatique et financier, à la suite, on le voit, d'une interminable procédure. « Elle ordonnait, le 28 mai 1425, à son Consul à Bruges, de payer, sur les premiers fonds libres, une somme de quelques milliers de ducats,

(8) Delaville Le Roulx. op. cit. p. 332 à 334.

afin de satisfaire le Duc de Bourgogne ». (Arch. de la Côte d'Or. B 11876. *Sen. Misti* LV f. 112 V°).

On le voit, il y avait bien, à la fin du 14^e et au début du 15^e siècle, des rapports directs et importants entre Venise et la Flandre, et spécialement avec Bruges. Voilà notre premier point établi. Il nous faut maintenant montrer l'intérêt de ces rapports en ce qui concerne les influences orientales.

II.

L'ORIGINE DU BLEU D'AZUR DIT « D'OUTREMER »

Abordons la première partie de notre exposé, à savoir l'origine et la date de la connaissance en Europe d'un premier « secret » d'origine orientale, celui d'un certain produit que les peintres vont utiliser de plus en plus, il s'agit d'un bleu qui jusqu'à présent était peu employé par les artistes — nous n'allons pas jusqu'à dire qu'il était inconnu, puisqu'on en trouve mention dans les très anciens auteurs, notamment Isidore de Séville (mais de quelle façon absurde il explique sa préparation !) — nous voulons parler de l'azur, fait avec de la poudre de Lapis-Lazuli, qui va figurer sur leur palette sous le nom désormais fixé, de *bleu d'azur* ou de *bleu d'Ostre Mer*.

C'est dans les comptes relatifs aux peintres travaillant à la Cour de Bourgogne que nous allons voir au mieux s'en développer l'usage, si l'on veut bien nous suivre.

A la date du 14 juillet de cette même année 1375, qui est celle du voyage de Duc de Bourgogne en Flandre, les comptes mentionnent : « 26 frs 8 gros vieux, dus à Etienne Guillaume, *épicier*, demeurant à Bruges... pour 6 onces et 2 tiers d'azur, que Mgr avait fait prendre et acheter de lui, par Maistre Jean d'Arbois, peintre de Mgr, pour faire aucune des besognes de Mondit Seigneur, si comme icelle Maistre Jehan l'avait relaté à Monseigneur » ⁽⁹⁾. Quelle besogne ? De quoi s'agit-il. Qu'est-ce que Jean d'Arbois vient d'expliquer au Duc de Bourgogne ? Nous ne le savons pas avec certitude, mais nous pouvons peut-être le deviner. En effet, ce que nous constatons, c'est le prix élevé (26 frs) payé pour 6 onces d'Azur ⁽¹⁰⁾. Or, quelque temps auparavant, au cours du voyage de Bruges, nous avons vu le même peintre, sans doute, acheter à Troyes, une once d'Azur pour

(9) Comptes de Bourgogne, p. 4449, n° 2.370.

(10) Comptes de Bourgogne, p. 431, n° 2284, et pour 4 onces d'or fin on voit payer plus loin 31 frs (P. 450, n° 2374).

5 sols... (11) La qualité du produit acheté sous le même nom était donc si différente ? Le premier est vraiment payé au poids de l'or. (Pour un prix à peu près égal de 24 frs, au même moment, le Duc offre « une pièce de drap d'or » à Notre-Dame de Bruges). Sous le même nom d'Azur, *Jean d'Arbois* vient donc d'acheter deux choses différentes, d'une part, du Lapis en poudre, d'autre part du Lapis en morceaux, susceptible d'être raffiné. Du moins c'est ce que la suite va nous induire à penser.

Or, ce Jean d'Arbois — qui est vraisemblablement d'origine française (12) — est le premier peintre en titre attaché à la Cour de Bourgogne, et nous savons qu'en 1373 il a travaillé en Italie, en Lombardie, et spécialement à Milan. Le Duc l'a fait revenir à grands frais (13), et il travaillera pour lui en Bourgogne et en Flandre de 1373 à 1376, époque où il est remplacé par Jean de Beaumetz dans les comptes.

Si Jean d'Arbois a été appelé d'Italie et s'il est retenu à la Cour de Bourgogne, c'est évidemment qu'il est qualifié dans son art. Nous pouvons notamment supposer qu'il s'est vanté auprès du Duc de posséder des tours de métier nouveaux, qui sont actuellement à l'ordre du jour de l'autre côté des monts, et notamment dans les régions italiennes qui sont en contact avec l'Orient.

Voilà le second point sur lequel nous voulions attirer l'attention. D'un côté une influence orientale possible venue par la mer dans la région brugeoise, d'autre part la connaissance nouvelle d'un produit qu'on trouve chez les « épiciers », qui par métier, vendent les fameuses « épices » orientales, produit cher, qu'il soit en poudre ou en morceaux, et qui n'est autre que le Lapis Lazuli, dont nous allons voir les peintres d'Occident apprendre à se servir en le raffinant.

I. — *L'origine persane du Lapis-Lazuli.*

Il nous faut maintenant parler de ce produit nouveau en Occident qu'on prendra l'habitude d'appeler le *Bleu d'Outremer* et qui, nous l'avons vu, n'est autre chose que le résidu d'une pierre précieuse broyée, qu'on connaît dans la

(11) id. P. 439. P. Lambinet, *espicier* demeurant à Troies pour 1 cent et demi de fin or 2 frs et demi.... pour une once d'azur, 5 sols.

(12) Henri Bouchot : *Les Primitifs Français*, P. 145-149.

(13) A Jehan Blondel, écuyer tranchant de Mgr, en recompensation de ce qu'il a mené vers mondit seigneur, de Lombardie, à ses frais et despenx, maistre Jehan d'Arbois, peintre de Mgr, un valet et 2 chevaux et ung courcier, et un varlet pour les garder C frncs. (B. Prost, Extrait des Comptes de Bourgogne, n° 1809).

bijouterie sous le nom de Lapis-Lazuli, nom mi-latin, mi-asiatique. (*Lapis*-latin : pierre ; *Lazuli*, transformation italienne du mot *Lâzurd*, mot persan désignant ladite pierre) (14).

C'est dans la miniature persane et indoue que nous pouvons suivre le plus anciennement l'emploi du papier d'abord, venu de Chine, et des pierres précieuses ensuite. Cette question de l'origine du papier est encore bien obscure, nous la laisserons à peu près de côté, mais il nous fait dire un mot des procédés de la miniature orientale (15).

Alors que la miniature occidentale est exécutée sur parchemin — et nous savons comment on préparait celui-ci — la miniature indo-persane est exécutée sur feuille de palmier (c'est ce qui explique son peu de conservation) comme son ancêtre le rouleau égyptien (volumen) était exécuté sur papyrus. La feuille est recouverte d'une couche très mince d'un enduit, composé de plâtre très fin, délayé dans de la gomme arabique. C'est sur cet enduit qu'on dessine et qu'on peint. Dans certains manuscrits, les couches de peinture font épaisseur, en sorte que les ornements sont en relief. Aux Indes on y enchasse même des fragments de pierre précieuse. Nous parlerons tout à l'heure spécialement du manuscrit persan ; notons ici que dans l'Inde, comme en Perse, on emploie de l'or véritable, et que le bleu y est du lapis lazuli broyé.

Ce Lapis-Lazuli, par une chance extraordinaire, nous savons parfaitement d'où il venait. En effet, de nombreux auteurs arabes (16), et même Marco Polo dès le XIII^e siècle, nous en donnent l'origine : il venait des mines de Badakhân, que Polo appelle Balacian (17) pays qui se trouve sur le versant du Pamir, aux sources de l'Oxus, à une distance qui n'était pas très considérable de Samarcande. C'en était le lieu de production le plus ancien et le plus célèbre. On en tirait déjà le lapis-lazuli à l'époque de Babylone. On l'appelait *Khesbed*, et nous savons qu'il était, de là, exporté jusqu'en Egypte (18). Plus tard le lapis-lazuli de Perse fut délaissé pour le lapis de Chine, qui venait du lac Baïkal, plus estimé aux dires des connaisseurs (19).

(14) Le nom de « bleu azur » est un nom persan. L'âzurd veut dire *bleu*. (Carra de Vaux : Les Penseurs de l'Islam, vol II, p. 318).

(15) D'après E. Blochet. Les miniatures musulmanes dans Gaz. des B.A. 1907, I, p. 281 et II, p. 104 et suiv.

(16) Bibliog. dans Heyd : Histoire du Commerce, p. 653 en note.

(17) Marco Polo (édit. Pauthier) I, chap. 46, p. 120. « ci devise de la province de Balancian ».

(18) E. Vernier : *La bijouterie et la joaillerie Égyptienne*. F. 10.

(19) Dieulefait : *Diamants et pierres précieuses*. Paris 1871. p. 187. Ibn-Batoutah, qui voyageait à peu près 50 ans après Marco Polo, prétend que Djangis-Khan « avait ruiné cette contrée, et depuis lors elle n'est pas redevenue florissante ». Il ne parle que par oui-dire, sans doute, car l'exportation continua. Il ne rapporte que des récits tendancieux et déformés.

L'extraction du lapis.

La capitaine Wood, qui visita la contrée au XIX^e siècle ⁽²⁰⁾ a décrit la position et l'état des mines : « Elles sont situées, écrit-il, dans la vallée de la *Kokcha*, un des grands affluents de l'Oxus, rive gauche, là où cette rivière a environ 200 mètres de largeur. Des deux côtés les montagnes sont hautes et dénudées. L'entrée des mines est à environ 15 pieds au-dessus du niveau de cette rivière. La formation géologique consiste en un calcaire noir et blanc, non stratifié, quoique très veiné. »

Le voyageur décrit ensuite la méthode d'exploitation : « Les mineurs énumèrent trois espèces de *Ladjword* (*al-Lazourd* en Perse, ou *el-lazouverd*, suivant la prononciation veut dire : pierre d'azur ou pierre de ciel, d'où *Lazuli*). Il y a le *Nili* couleur indigo ; l'*Asmani* ou bleu léger, et le *Souvsî* ou gris. Leur valeur relative suit l'ordre mentionné. Les plus riches couleurs se rencontrent dans la roche la plus noire, et plus le dépôt est rapproché de la rivière, plus est grande, dit-on, la pureté de la pierre ».

Le même ajoutait qu'au moment de sa visite, le souverain du Badakhchan, d'origine turque, avait fait cesser cette industrie millénaire, sous le prétexte que le mode d'extraction en était trop onéreux — comparativement sans doute aux mines du Baïkal, dont nous parlions plus haut.

Marco Polo, au 13^e siècle, avait visité lui aussi les mines de Badakhchan, au moment de leur exploitation par les Mongols ; il nous en a donné la description. Un des manuscrits ⁽²¹⁾ nous dit même qu'étant tombé malade dans ce pays, « il y resta près d'un an, et que ce fut seulement en respirant l'air sain des montagnes qu'il se guérit ». Il nous parle lui aussi de l'extraction de « l'azur », qui est le plus fin du monde, et se trouve en veines, comme l'argent ». Il s'attache surtout, il est vrai, à décrire l'extraction du rubis qu'on trouve dans la même région et qui porte le nom de « Balais » à cause de la contrée même de Balakhchân (« on ne les trouve, dit-il, qu'en une montagne qui s'appelle *Syguinan* (Tchighaniân). « Le Roi (le souverain mongol de Perse) les fait extraire pour lui, et nul autre homme n'oserait aller les extraire de la montagne que le roi, car il y a peine de la tête à le faire. Il les amasse toutes et les envoie aux autres rois, s'il lui convient d'en faire l'échange, ou de les donner, ou de les vendre ; car s'il laissait un chacun exploiter les mines, on en extrairait tant que le monde en serait plein

(20) J. Wood. 1837. Cité par Pauthier (édition de Marco Polo. I. P. 120 note.

(21) Le manuscrit de Ramusio, cité par Pauthier en note p. 121.

et qu'elles tomberaient à vil prix. C'est pourquoi il s'en réserve l'exploitation et les fait garder ». Pauthier remarque avec raison que les renseignements de Polo sont d'autant plus précieux que, pris sur place, ils émanent d'un homme, qui, comme ses oncles, faisait profession de joaillier et de négociant en pierres précieuses. Le séjour de Polo à Badakhchan prend pour nous une signification particulière, car, étant sur place, il s'est certainement, avec son esprit précis et curieux, documenté sur la façon dont on traitait le lapis lazuli pour s'en servir comme couleur, et, qui sait si ce n'est pas lui qui a rapporté l'idée de faire venir cette couleur de Perse, car nous allons voir, un peu plus loin, qu'elle paraît avoir été connue chez nous, précisément, à cette époque, sous le nom bien significatif d'Outremer, avec une vogue extraordinaire.

II. — *Le secret de la préparation du bleu d'outremer.*

Voici maintenant ce que nous dit un chimiste moderne au sujet de la transformation du lapis en outremer ⁽²²⁾ : « L'outremer se préparait autrefois par la « calcination » du lapis-lazuli. La pierre brûlée était plongée dans le vinaigre (ou l'alcool) qui y provoquait des fêlures et des fissures, puis on la pulvérisait. La poudre, ainsi obtenue, était pétrie à chaud, sous un filet d'eau tiède, avec un mastic, composé de résine et de cire, mélangés au moyen d'huile de lin. L'eau tiède provenant de ce mélange se trouvait colorée en bleu. On la décantait et on le laissait reposer. Le liquide ainsi obtenu était l'Outremer de première qualité. La substance restée sur le filtre formait une poudre « gris de lin » de seconde qualité, qu'on appelait la cendre d'Outre-mer. Les deux étaient employées dans la peinture et coûtaient fort cher ».

L'archaïsme de cette recette se marque par la substitution éventuelle au vinaigre de l'alcool. On peut donc penser qu'il s'agit de la tradition persane elle-même. La partie que nous avons soulignée, ce mastic de poix et de cire mélangé d'huile de lin, qu'on emploie à chaud, rappelle en effet d'une façon frappante la « pastille » pour faire le vernis des miniatures persanes, que nous allons donner plus loin ^(22bis).

Cette préparation était secrète. Tous les auteurs qui ont traité de la chimie des couleurs sont d'accord pour signaler le mystère qui entoura toujours en Occident la préparation du bleu d'Outremer. L'auteur que nous citons, parlant du procédé industriel qui sert aujourd'hui à le produire s'exprime ainsi :

(22) J. Lefort. Chimie des couleurs Paris 1855, p. 245.
(22 bis) voir page 203

« Aujourd'hui on fabrique l'*Outremer artificiel*, connu depuis 1814. C'est Tassaert et Kahlmann qui remarquèrent sa formation dans les fours à soude de Saint-Gobain, où ceux où l'on calcine le sulfate de soude ⁽²³⁾. Vauquelin identifia les deux produits par l'analyse chimique.

« Certains procédés de fabrication sont demeurés secrets, ainsi le procédé de Guimet, mais d'autres, comme le procédé Gmelin sont même donnés dans le Larousse. Ce dernier consiste à combiner au rouge le soufre et le carbonate de soude. On y projette ensuite un silicate alumino-sodique, puis on traite par l'eau, qui dissout le sulfure de sodium, et laisse un résidu d'Outremer » ⁽²⁴⁾.

La question que nous nous poserons maintenant est celle de l'époque où le secret de la fabrication du bleu d'Outremer, c'est-à-dire de la transformation du lapis-lazuli en couleur, fut connu en Occident.

Cette question, à notre connaissance, n'a pas suffisamment attiré l'attention des historiens ⁽²⁵⁾.

Les plus anciens traités publiés en Occident, Héraclius, Théophile ⁽²⁶⁾ ne parlent pas spécialement de la couleur bleue, et il y a une raison pour cela, qui a échappé jusqu'à présent aux écrivains d'art : c'est que les auteurs de ces traités suivent la théorie des couleurs d'Aristote, et qu'Aristote ne distingue pas le bleu, du noir. Nous trouvons cela d'une façon très nette dans le Traité du XIV^{me} siècle intitulé *Le Propriétaire des Choses*, du frère Barthelemy l'Anglais. Voici ce que nous lisons en effet au livre XIX qui traite « des couleurs, des odeurs et des saveurs », chapitre VII, intitulé : *Des noms des couleurs moyennes* (c'est-à-dire entre le blanc et le noir) : « Aristote nomme ces 5 couleurs moyennes, et dit que la première est appelée *pâle*, la seconde *jaune*, la tierce *rouge*, la quarte *pourpre*, la quinte *verte*. Entre le blanc et le rouge est le *pâle*, et plus près du blanc, est le *jaune*, plus près du rouge. Entre le rouge et le noir est le *pourpre*, plus près du rouge, et le *vert*, plus près du noir ». Ce qui, on le voit, donne sur le disque coloré en allant du blanc au noir, le *pâle*, le *jaune*, le *rouge*, le *pourpre* et le *vert*. Le bleu n'est pas mentionné. La preuve qu'il est, plus ou moins, confondu avec le noir ressort du chapitre suivant : *Des opinions des couleurs*. « Cette opinion

(23) Le lapis-lazuli est une combinaison de silicate d'alumine, de silicate de soude et de sulfure de sodium, en proportions variables (J. Lefort. op. cit. Paris 1855 p. 244 à 263) qui donne tout au long les préparations que nous résumons.

(24) J. Lefort, op. cit.

(25) Mrs Merrifield qui a publié un très important ouvrage, dont nous parlons plus loin *Original Treatises on the art of Painting*. Londres 2 vol. 1849, se contente de remarquer pp. CXCVI et CCXI que les livres de commerce italiens de la fin du Moyen Age mentionnent l'*azzurro oltramarino* (l'azur d'outremer) avant l'*Azuro della Magna* (l'azur d'Allemagne) fait avec de l'oxyde de cuivre, qui passait pour être de qualité inférieure au premier.

(26) Le premier Héraclius : *Des couleurs et des arts des Romains* a été publié par Mrs Merrifield. Le second Théophile *Traité des divers arts*, a été publié par l'Escalopier en 1843, puis plus récemment.

est celle d'Aristote et d'Averroès qui disent que la couleur noire est privation de lumière, et blancheur est lumière pure. Selon cette opinion il y a entre blanc et noir moult de couleurs dont chacune peut être divisée en moult degrés, mais de ce je m'en passe, car il n'y a pas moult grand profit » (27).

Sans doute les artistes faisaient pratiquement la distinction entre le bleu et le noir, et le public aussi, car on connaissait dans les ateliers une couleur *bleue*, dont le même traité nous parle ailleurs (27) en signalant une certaine pierre qu'il appelle *Zimech*, qui n'est autre précisément que le lapis-lazuli mais sur laquelle il a les renseignements les plus vagues. On en jugera :

« *Zimech*, écrit-il, est une pierre ou une veine de terre, dont on fait l'*azur*, comme dit le Lapidaire (28). Cette pierre est d'autant meilleure comme elle est plus semblable à la couleur du ciel, d'autres sont tachées d'or entremêlé et sont plus blanches — étant plus terrestres elles ne sont pas si précieuse ».

« Cette pierre se garde moult longuement sans corruption et vaut contre de nombreuses maladies... Cette pierre ne doit jamais être donnée si elle n'est brisée et très bien lavée, tant de fois que la lavure soit peu ou néant colorée... Cette pierre est souvent trouvée en mines d'argent et d'or et en ces veines on trouve souvent le Saphir et autres pierres azurées ».

On aurait quelque peine à reconstituer sur de telles données, on en conviendra, la recette de l'*Outremer*. Nous en déduirons qu'elle n'était pas connue du grand public au XIV^e siècle. Et nous en donnerons une autre preuve, tirée celle-ci d'un ouvrage qui s'adressait à des spécialistes, c'est l'*Art d'enluminer* (Ars illuminandi), traité italien dont on a pu établir qu'il était de la seconde moitié du siècle, plus près de la fin que du milieu (29). L'auteur paraît n'avoir eu connaissance de la préparation de l'*Outremer* qu'après la première rédaction de son ouvrage, car il la donne en appendice.

Voici ce que nous dit en effet Lecoq de la Marche, le premier auteur qui ait étudié ce traité en France :

« Le texte (du manuscrit) est complet. Il a même été allongé à la fin de deux paragraphes ajoutés successivement, mais par la main qui avait écrit le reste. M. Salazar (le premier auteur qui ait signalé son existence) prétendait que

(27) Le Propriétaire des Choses Livre XIX chap. VIII.

(28) C'est à dire Isidore de Seville, et les manuscrits qui s'en inspirent.

(29) Le manuscrit latin dont il s'agit est conservé à la Bibliothèque de Naples. Il a fait l'objet de plusieurs publications, d'abord en Italie en 1877 par Demetrius Salazar, puis en 1887 par Lecoq de la Marche dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, puis dans la collection archéologique Leroux. Le même en parle dans son ouvrage sur *La Miniature* et dans 3 articles de la Gazette des B.A. que nous signalons dans la note suivante. Il a été enfin récemment (1927) traduit en Français et publié avec des notes par Louis Dimier à Paris chez Louis Rouart. Mais Dimier a fait subir au texte un certain nombre de remaniements qui modifient l'ordonnance du manuscrit original.

l'ouvrage était inachevé parce qu'on ne trouve pas à la fin la recette pour faire du bleu d'outremer avec le lapis-lazuli, que l'auteur annonçait devoir donner en terminant. Mais, en y regardant de plus près, l'éditeur italien eut rencontré cette recette dans un des derniers chapitres, ce qui prouve justement qu'il y a eu des additions postérieures. L'auteur, à mesure qu'il apprenait une recette ou un procédé nouveau, les ajoutait à son recueil, et croyait, chaque fois, que ce complément serait le dernier » (30).

Au XV^e siècle, il nous faut arriver jusqu'à Cennino Cennini (Traité de 1437) pour voir mentionné définitivement l'Outremer dans un traité de peinture. Il en parle après l'*azur d'Allemagne* (oxyde de cobalt et d'arsenic) dans les termes suivants : (31)

« Le bleu d'outremer est une couleur noble, belle et plus parfaite qu'aucune autre. On n'en peut faire assez de cas, ni en trop parler. *Grâce à cette couleur et à l'or* (qui embellit tous les travaux de notre art), on atteint, soit sur mur, soit sur panneau, un haut degré de splendeur.

» D'abord prends une pierre d'azur ; si tu veux connaître la meilleure pierre, choisis celle qui est la plus pleine d'azur, bien qu'elle soit partout tachetée comme de cendre, celle qui a le moins de ces taches cendrées est la meilleure. Ecrase-là dans un mortier de bronze couvert, pour que la poudre ne se perde pas. Mets cette poussière sur ta pierre de porphyre et broie sans eau. Tu auras un tamis couvert comme les apothicaires pour passer les épices ; tu tamiseras et écraseras de nouveau selon tes besoins. Ne perds pas de vue que si tu broies plus fin, l'azur sera plus léger, mais non si beau, si ardent et d'une couleur si profonde. La qualité plus légère est plus utile aux miniaturistes et pour faire des vêtements.

» Quand tu as fini la poudre, prends chez les apothicaires 6 onces de résine de pin, 3 onces de mastic, 3 onces de cire neuve. Mets toutes ces choses dans une petite marmite, et fais fondre ensemble.

» Alors à travers un linge passe-les. Joins-y une once de ta poudre de bleu. Mélange le tout bien ensemble, et fais une pâte. Pour avoir manier cette pâte, graisse toi bien les mains d'huile de lin.

» Quand tu désires en retirer l'azur, suis cette méthode. Fais deux bâtons d'un morceau de bois bien rond et bien poli. Tu prends ta pâte, tu y ajoutes une

(30) Lecoq de la Marche. Un traité d'enluminure du XIV^e siècle dans Gaz. des B.A. 1885 page 422. Il a étudié la question spéciale du bleu dans la suite, idem 1886 I P 54, mais il dit peu de choses sur la question du Lapis-Lazuli.

(31) Cennino Cennini. 1437. *Le Livre de l'art, ou Traité de la Peinture*. trad. Victor Mottez, Paris réédition Rouart, Seconde Partie chap. 62 De la Manière de etc.

écuelle de lessive tiède, avec les deux bâtons tu mélanges, comme pour faire le pain.

» Quand tu l'as fait et que tu vois la lessive d'un bleu parfait, transvases la dans un bocal de verre. Puis tu reprends ta pâte avec une même quantité de lessive et tu recommences avec tes bâtons. Quand la lessive est encore bien bleue tu la transvases, et tu recommences plusieurs fois jusqu'à ce que ta pâte ne teigne plus la lessive. Tu peux alors la jeter, elle n'est plus bonne à rien... les premiers mélanges sont les meilleurs. Les deux premiers bocaux contiennent le meilleur outremer et d'une valeur de 8 ducats l'once. Les deux derniers ne valent pas mieux que cendres. Il faut faire ensuite sécher la lessive, afin que les bleus puissent sécher. Quand ils sont bien secs, mets-les dans leur vessie. »

On peut penser qu'à ce moment le secret était connu et que le bleu d'Outremer était devenu une fabrication courante dans les ateliers (car il ne faut pas oublier que les artistes fabriquaient alors eux-mêmes leurs couleurs).

Mais auparavant ? On aurait tort de croire que *l'emploi* de l'Outremer ait été, au milieu même du XIV^e siècle, une nouveauté. Un texte précis nous apporte l'affirmation contraire et que son emploi était courant dans le milieu du siècle chez les artistes ; il s'agit des Statuts de la corporation des peintres Siennois, datés de 1355, où il est dit notamment : « Que nul dans l'art de peindre ne soit assez hardi, ou ne soit présumé d'employer dans ses travaux, autre or ou argent, ou couleurs qu'il n'ait pas promis d'employer. Tel que, or coupé pour or fin, et étain pour argent, *azur d'Allemagne pour outremer, biadetti ou indigo* ⁽³²⁾ pour azur d'Allemagne, etc. » ⁽³³⁾.

L'emploi de l'Outremer était donc connu des spécialistes en Italie au milieu du XIV^e siècle. Laissons à d'autres mieux informés que nous le soin d'en rechercher la trace comme couleur, entre la mention qu'en fait, nous l'avons vu, Marco Polo, et cette époque précise.

Ce qui nous intéresse, c'est la période qui s'étend du milieu du XIV^e à Cennino Cennini. En effet, il est à présumer que si les artistes Siennois utilisaient bien l'Outremer dans leurs tableaux, ils devaient l'importer *sans connaître la façon de le produire*, et que par suite ils ne recevaient que le produit de seconde qualité, celui que nous avons vu appelé la *cendre d'Outre-mer*, plutôt grise que bleu, venue toute écrasée d'Orient, car, d'une part, dans leurs tableaux on n'a jamais signalé un bleu particulièrement intense, et d'autre part aucune mention

(32) C'est à dire une laque, d'origine végétale.

(33) Gaye : *Carteggio inedito d'artisti*. Tome II page 7, cité par Dalbon : *Les origines de la peinture à l'huile*, p. 161-162.

n'est faite à ce moment, dans les documents, d'un procédé quelconque de fabrication, tenu secret ou non, ce que nous allons trouver au contraire au début du XV^e siècle.

Ce que nous apprend le « livre de recettes » de Jean le Bègue.

La Bibliothèque Nationale conserve sur la côte 6741 du fond latin un intéressant manuscrit ⁽³⁴⁾ qui n'est autre qu'un recueil du début du XV^e siècle, où un érudit féru de techniques artistiques, car il devait lui-même plus ou moins pratiquer les arts d'agrément, et spécialement la peinture, a consigné les renseignements anciens et modernes sur la technique de cet art, qu'il avait pu se procurer.

L'auteur de cette compilation, qui prend pour nous une extraordinaire valeur historique parce que ses renseignements sont datés, était un homme de robe, nommé Jean Le Bègue, notaire et greffier de la Chambre des Comptes, sur lequel nous sommes très bien renseignés ⁽³⁵⁾.

Le Bègue, licencié es-lois, fut secrétaire de la chambre du Roi avant de l'être de la Chambre des Comptes. Il est l'auteur de divers inventaires royaux, et on a de lui une traduction de Léonard Aretin, ce qui incline à penser qu'il connaissait l'italien. Né en 1368, il mourut en 1457, âgé de 89 ans, laissant une véritable dynastie de descendants qui trouvèrent des situations dans le même emploi. Le Bègue est le type de ces bourgeois, lettrés s'intéressant à tout, dont Charles V aimait à s'entourer, et qui continuèrent sous son successeur à manifester cette culture qui était celle du défunt roi. Il est à noter, et on ne l'a point fait jusqu'ici, que cette situation supposait certainement de sa part des connaissances particulières et nouvelles, car il faut faire le rapprochement que c'est à l'époque de Charles V que furent introduits dans les comptes, les chiffres arabes.

Le manuscrit qui nous occupe a été composé à diverses périodes. Il comprend 101 feuillets très soigneusement écrits, avec des rubriques et initiales alternativement rouges et bleues, ce qui indique de la part de son auteur la volonté d'en faire mieux qu'un carnet de notes, mais bien un ouvrage de fond, à conserver dans sa bibliothèque.

On y trouve d'abord le *Traité* très ancien (il date du X^e siècle) d'Eraclius *De Coloribus et artibus romanorum*, puis un glossaire des noms de couleurs, le

(34) Il a été étudié d'abord par A. Giry : *Notice sur un Traité du Moyen Age* dans Biblio. de l'Ecole des Hautes Etudes, volume des Mélanges, 1878, publié ensuite par Mrs Merrifield, op. cit. précédemment ; enfin cité par de nombreux auteurs, notamment par Henri Bouchot : *Les Primitifs Français* p. 153, 227, etc.

(35) Henri Jassemmin : *La Chambre des Comptes de Paris au XV^e siècle* Thèse Paris 1933, et Boislile : *La Chambre des Comptes de Paris*, notice préliminaire, p. 14.

Traité des divers arts, de Théophile, puis le *Traité des couleurs*, de Pierre de Saint Omer. Enfin une dernière partie, et c'est celle qui nous arrêtera, comprend une soixantaine de recettes copiées d'après un recueil qui avait été donné en communication à Le Bègue, et qui avait pour auteur un certain Jean Aucher, et enfin des recettes que Jean Le Bègue lui-même avait ajoutées à celles-ci.

Le recueil de Le Bègue est daté. Nous lisons en effet au folio 92 une addition latine ainsi conçue : « Fut ajouté par moi Jean Le Bègue, licencié es-lois, l'an de grâce 1431, moi-même âgé de 63 ans ». Quant au recueil des recettes de Jean Aucher (« Scripta et notata a Johanne Archerio, sive Algerio », dit le texte ⁽³⁶⁾), il est bien antérieur. Nous le savons d'autant mieux que les recettes y sont placées à la date où l'auteur les a reçues.

Cueillons ce renseignement qui se trouve dans Aucher à la date du 1411 ⁽³⁷⁾ : Aucher s'est rendu chez Pierre de Vérone, pour apprendre la « recette du Bleu d'Outremer », qui lui a été donnée par un certain Jean Mignot... Notons d'abord que les deux personnages dont il s'agit sont bien connus. Le premier, Pierre de Vérone, était le « gardien des livres du Duc de Berri », c'est-à-dire en quelque manière son bibliothécaire. C'était un Italien vivant en France depuis 1392, et qui disparaîtra, accusé d'espionnage en 1415 ⁽³⁸⁾. Le second était un artiste d'une certaine valeur, mais de second plan et qui était en relation avec l'Italie où il avait fait un voyage en 1400 accompagnant un autre artiste beaucoup plus en vue, Jacques Coène, de Bruges, jusqu'à Milan.

Remarque au sujet de ce secret.

Il y a évidemment quelque chose d'assez curieux dans le fait de voir un Italien — dont le nom traduit du latin donne en français Jean Aucher — venir chercher en France, à Paris, chez un artiste français revenu récemment d'Italie, un renseignement aussi important que celui du secret de la fabrication du bleu d'Outremer ⁽³⁹⁾. N'aurait-il pu le trouver en Italie ?

(36) Pourquoi pas *Altichiero*, ce qui nous mettrait en présence d'un artiste connu, Altichieri, qui disparaît de la circulation, en pleine production, après 1384, en Italie?

(37) Recueil publié par Miss Merrifield : *Experimenta de Coloribus de Le Bègue*, folio 39, verso.

(38) Champeaux et Gauchery : *Les Travaux d'art du Duc de Berri*, p. 133.

(39) C'est pourquoi Henri Bouchot a simplement supposé qu'il venait chercher la recette « d'un certain bleu d'outremer » meilleur que les autres (H. Bouchot : *Les Primitifs français*). Mais qu'est-ce que cela veut dire : « un certain bleu d'outremer meilleur que les autres ? » s'il ne s'agit pas d'une question de fabrication, et il n'y a pas à l'époque plusieurs manières de fabriquer ce bleu dont l'une serait meilleure que les autres, à moins (il ne faut jamais être absolument affirmatif) que la substitution de l'alcool au vinaigre ait pu constituer à ce moment un progrès et donner au produit une meilleure qualité, mais cela apparaît douteux.

Il est probable que non. C'est ce qui nous fait penser que les artistes siennois du milieu du siècle n'en possédaient pas le secret, mais importaient le produit tout préparé.

Il y a ici la présomption de la connaissance en France de renseignements reçus directement de Perse, dans ce grand centre d'art qu'était alors la Cour Royale de France. Nous serons obligés de supposer la même chose plus loin ⁽⁴⁰⁾.

III. — *L'extraordinaire qualité du Bleu à cette époque.*

Une coïncidence a frappé, en effet, tous les écrivains d'art qui se sont occupés spécialement de cette période et il est facile encore de la contrôler aujourd'hui sur les documents, c'est l'étonnante qualité du bleu employé soit dans les tableaux, soit dans les miniatures de la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle en France, et plus tard en Italie.

Parmi les tableaux, on peut citer, au Louvre, le bleu qui domine dans le *Portement de Croix*, présumé de l'Ecole d'Avignon (vers 1390) sous une influence parisienne ⁽⁴¹⁾, le bleu remarquable, spécialement dans le manteau de la Vierge de la *Mise au Tombeau* (atelier dijonnais vers 1380-90) ⁽⁴²⁾, et surtout le bleu éclatant du *Martyr de Saint-Denis* de Malouel et Bellechose (1398-1416) ⁽⁴³⁾. Ce bleu intense va caractériser de nombreux tableaux du XV^e siècle français et notamment ceux de Jean Fouquet.

Mais comme on pourrait suggérer que les « repeints » risquent de fausser notre jugement sur des tableaux qui ont plus de 500 ans d'existence, passons à l'examen des miniatures. Ici, aucune fraude possible, aucun restaurateur indiscret n'a exercé ses talents à « reprendre » les couleurs des trésors de nos grandes Bibliothèques françaises ou belges de la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle... Or ils présentent aux observateurs, quant aux bleus, les mêmes caractéristiques :

La remarque est d'abord d'Henri Bouchot, qui, parlant de Mignot dit : « Il connaît la recette d'un bleu d'Outremer admirable que Jean Aucher vient lui demander chez Pierre de Vérone, où il habite. Ce bleu d'Outremer est sans doute celui des *Très Riches Heures*, si merveilleux... ⁽⁴⁴⁾. Mais Bouchot n'est pas le seul à avoir fait cette constatation : Le comte Durrieu, parlant des Limbourg, qui, en juillet 1402 achètent « 6 onces de fin azur (*fin asur*) à 7 écus l'once,

(40) Cette constatation est capitale. Nous nous proposons d'y revenir dans nos conclusions et dans des études postérieures.

(41) Sterling les *Primitifs* fig. 44 texte P 48.

(42) idem fig 48 texte 58.

(43) idem fig 51 texte 59.

(44) Henri Bouchot : *Les Primitifs français*.

pour enluminer certains livres » suggère, « qu'il s'agit de la Bible Historiée du duc de Bourgogne (Bruxelles 9001 et 9002) ⁽⁴⁵⁾ », à cause de ses bleus éclatants. On pourrait ajouter à la liste parmi les œuvres de la même époque, le bleu des ciels du *Livre des Merveilles*, trésor de la Bibliothèque du duc de Berry, les bleus des *Demandes* de Pierre Salmon, exécuté pour le roi Charles VI, etc...

Le souvenir du beau bleu de cette époque, dont la recette était alors nouvelle, et qui se transmettait dans les ateliers, était encore vivace sans doute à l'époque de Vasari, qui nous dit à propos de Pisanello — chez qui se conjuguait d'une façon frappante les influences françaises et orientales :

« Le Pape Martin V (+1431) étant venu à Florence (il y vint en 1419) fit faire à Pisanello à Saint - Jean de Latran, à Rome (Pisanello peignit effectivement à Rome en l'an 1431) plusieurs fresques, qui ont tout le charme et toute la beauté possible, parce qu'il y mit abondamment un *certain outremer*, que le pape lui donna, et d'une si belle couleur qu'on n'a pas pu trouver encore le pareil » ⁽⁴⁶⁾.

On saisit à travers une légende déformée, une réalité, qui fait remonter à l'époque de Pisanello en Italie, l'emploi d'une qualité de bleu que ses œuvres rendaient sensibles, et dont quelques-unes peuvent témoigner. Mais certainement Pisanello ne fut pas le seul en Italie à utiliser le secret de ce bleu intense, les œuvres d'autres artistes de son époque en témoigneraient, si l'attention se portait sur elles. Il y a donc là une étude à faire.

IV. — *Vogue et déclin du bleu d'outremer occidental.*

D'où provenait le bleu d'outremer occidental ? Mrs Merrifield dit : de Venise « Il y a peu de doute que la plus grande partie de l'Outremer importé d'Italie, le fut par voie de Venise, qui était alors le grand port d'importation du commerce oriental, et l'Outremer est dit avoir été trouvé dans les peintures vénitiennes » ⁽⁴⁷⁾.

L'Outremer, merveilleuse ressource des enlumineurs du XVe siècle connut une sorte de déclin avec la généralisation de la peinture à l'huile. On lui reprochait

(45) Paul Durrieu. Les manuscrits de luxe exécutés pour les princes et grands Seigneurs français. Revue *Le Manuscrit* I Janvier 1895 p. 116.

(46) Vasari : Livre I Vie de Pisanello.

(47) Merrifield op cit. introduction p. CCXII, qui cite parmi les contrats où le lapis est spécifié celui de Paul Véroneise pour les *Noces de Cana* (p. CCXI). Nous pensons qu'au 14^e et au début du 15^e siècle on doit aussi penser à Gènes, qui faisait encore un commerce intense avec le proche Orient les Echelles du Levant et l'Arménie. Plus tard (au 16^e siècle) l'Outremer portera aussi le nom d'*Azur d'Acre*, ce qui présume un transit syrien.

d'abord d'être très coûteux, et ensuite surtout de « couvrir » mal. On s'en servait surtout alors pour faire des glacis. C'est ainsi que de Piles, dans ses *Eléments de la Peinture* (p. 108, 118) déclare qu'on ne doit s'en servir que pour « la finition ».

Première conclusion :

Tous ces faits paraissent établir un premier point, à savoir que si l'exportation du bleu d'Outremer comme couleur a commencé au XIV^e siècle — comme en témoigne le nom de couleur *Pers*, donné en général au bleu de cette époque, c'est-à-dire *venu de Perse* — le secret de la fabrication de la couleur elle-même ne fut divulgué en Occident qu'au début du XV^e siècle, comme en fait foi la qualité du bleu désormais employé dans les plus belles miniatures, et dans certains tableaux. Il est clair que le Lapis-lazuli étant une pierre de grand prix, l'emploi de l'Outremer fut toujours assez limité, c'est ce qui explique qu'on ne le retrouve pas toujours, surtout en France, à une époque d'appauvrissement, comme fut celle qui suivit Azincourt, et la dispersion des artistes qui furent les conséquences de l'occupation de Paris. Que le secret s'en perdit alors plus ou moins aux lieux mêmes qui le possédaient, c'est une chose possible, et que même rend vraisemblable le cas du « secret des Van Eyck », dont nous allons nous occuper à présent.

III.

L'ORIGINE ORIENTALE DU « SECRET DES VAN EYCK »

S'il est une question qui a fait couler beaucoup d'encre, et qui en fera couler encore, peut-être, après la solution que nous allons proposer, c'est bien celle qu'a suggérée pour la première fois Vasari au sujet de l'extraordinaire perfection technique, qui caractérise les tableaux des frères Van Eyck, et qu'il a expliquée par la possession ou la découverte d'un « secret » que sur ses indications, on a longtemps confondu avec l'invention de la peinture à l'huile.

Le texte de Vasari sur l'invention de la peinture à l'huile :

Bien qu'ils aient été très souvent cités, il faut ici recourir aux textes de Vasari, pour bien comprendre les interprétations auxquelles ces textes ont pu donner lieu dans la suite.

Disons d'abord qu'il y eut, du vivant même de l'auteur, deux éditions de son ouvrage intitulé : *La vie des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs*

italiens, de Cimabue à notre Temps. La première parut en 1550 ⁽⁴⁸⁾. La seconde dix-huit ans après, en 1568 ⁽⁴⁹⁾. Vasari revit et corrigea copieusement la seconde édition. Dans l'introduction il fait un tableau rapide de l'évolution du procédé de la peinture à l'huile. En voici le début :

« Ce fut une admirable invention, et un grand perfectionnement dans l'art de la peinture que de trouver la manière de colorer à l'huile. Le premier inventeur de cela fut, en Flandre, Jean de Bruges... » ⁽⁶⁰⁾.

Mais c'est dans la vie d'Antonello de Messine qu'il est le plus précis. Vasari nous y donne (il est le seul de tous les écrivains d'art anciens à le faire — comme s'il avait sur le sujet des clartés spéciales —) la genèse de cette invention.

Après nous avoir dit que de nombreux artistes cherchaient vers 1410 ⁽⁵¹⁾ à substituer au procédé de la détrempe ⁽⁵²⁾ alors courant, un procédé doué de plus de « morbidesse et de vivacité », et qui aurait pu donner « plus de grâce au dessin, plus de charme au coloris, et une plus grande facilité dans l'union des couleurs entre elles », mais qu'ils en étaient pour leurs essais infructueux, aussi bien en Italie qu'en France, en Espagne et en Allemagne, il vient à la découverte qu'il attribue à Jan Van Eyck.

« On en était à cet état de stagnation, dit-il, lorsqu'en peignant en Flandre, Jean de Bruges, un peintre très estimé dans cette contrée pour la bonne pratique qu'il avait acquise dans son métier, se mit à essayer diverses sortes de couleurs, et comme il était connaisseur en Alchimie, à faire beaucoup d'huiles pour faire des vernis, et autres choses, selon l'imagination d'un homme sage comme il était » ⁽⁵³⁾.

Ici Vasari raconte l'histoire bien connue de ce panneau déjà peint et vernis, que Van Eyck aurait mis au soleil « selon la coutume » ajoute-t-il, et qui se fendilla, lui faisant perdre ainsi le bénéfice de longues heures de travail.

(48) Qui porte pour titre : *Le Vite de piu eccelenti architetti, pittori, scultori, italiani, etc., descritti in lingua toscana, da Giorgio Vasari, pittore Aretino*. In Firenze M.D.L.

(49) Qui porte pour titre : *Le Vite de piu eccelenti pittori, scultori, architetti scritte da M. Giorgio Vasari, pittore e architetore Aretino*. In Fiorenza 1568.

(50) Georges Vasari *Le Vite de piu eccelenti pittori* (édit. Le Monier Florence 1846) tome I P 163. « Pris dans son sens le plus large, remarque Ziloty, le mot « tempera », de trempe, correspondait au cours du Moyen Age au mot actuel « véhicule », en désignant n'importe quel liquide avec lequel les colorants étaient « détrempez » — que ce soit une solution de colle ou de gomme, d'œuf ou d'huile. (*La découverte de Jan Van Eyck* chap II p. 49). Mais en fait, nous l'employons ici pour désigner la peinture à l'œuf.

(51) La date de 1410 est donnée dans la seconde édition Tome XIII, p. 148. Edit. Le Monnier. Guichardini dans sa description des Pays-Bas — 1567 — l'avait donnée un an avant lui. Dalbon pense qu'ils se sont communiqué des notes. Barthelemy Facius, dans sa *Vie des Peintres* ne fait que reprendre le récit de Vasari.

(52) « Conoscevano gli artefici che nella pittura à tempera mancavano l'opere d'una certa morbidezza et vivacità... » dit le texte. Il s'agit sous le nom de *détrempe* de la peinture à l'œuf.

(53) Ceci est dans la seconde édition. Dans la première on lit : « Il chercha à trouver diverses sortes de couleurs, étant très amateur d'alchimie et distillant continuellement des huiles pour faire des vernis et différentes sortes de choses, comme cela arrive fréquemment aux personnes imaginatives ».

« Etant ainsi dégouté, *non moins du vernis que de la peinture à la détrempe* ⁽⁵⁴⁾, il commença à réfléchir afin de trouver le moyen de faire une sorte de vernis qui sécherait à l'ombre, sans qu'on soit obligé de mettre au soleil la peinture ».

Remarquons que ce qui ressort du texte de Vasari tel que nous venons de le donner, c'est que, jusqu'à ce moment, Jan Van Eyck n'avait cherché qu'un vernis pour la détrempe. Vasari nous donne ensuite les éléments de ce que fut, d'après lui, la découverte :

« Après avoir expérimenté beaucoup de choses pures et mélangées ensemble, il trouva enfin que l'huile de la graine de lin et celle de noix (parmi le nombre de celles qu'il avait essayées) étaient plus siccatives que toutes les autres. Celles-ci donc, bouillies avec ses autres mélanges, lui donnèrent le vernis qu'il avait, ainsi que tous les peintres du monde, longuement désiré ! »

Telle est la découverte. Il s'agit bien, on le voit, d'un vernis pour la détrempe. Maintenant voici, d'après le même, les conséquences qui s'ensuivirent :

« Après cela, ayant fait des expériences avec beaucoup d'autres choses, *il vit que le mélange des couleurs avec ces sortes d'huiles* leur donnait une trempe ⁽⁵⁵⁾ très forte, et qui, une fois sec, non seulement ne redoutait aucunement l'eau, mais encore avait la couleur à un tel point qu'il lui communiquait un lustre par soi-même, *sans vernis* ⁽⁵⁶⁾, et ce qui lui parut encore plus admirable, c'est qu'elle (sa couleur) s'unissait (par ce procédé) infiniment mieux qu'avec la tempera ».

Ici intervient la conservation du « secret » :

« La renommée de l'invention de Jan s'étant répandue peu après, non seulement en Flandre, mais en Italie, et dans beaucoup d'autres parties du monde, fit naître chez les artistes un très grand désir de savoir par quel moyen il communiquait tant de perfection à ses œuvres... surtout parce que, pendant un certain temps, il ne voulait être vu de personne en peignant, ni enseigner à personne le secret. Mais devenu vieux, il en fit grâce finalement à Roger de Bruges ⁽⁵⁷⁾, etc. ».

(54) « E così recatosi non meno a noja la vernice che il lavorare a tempera », dit le texte.

(55) Le texte italien se sert de nouveau du mot *tempera* : « vide que el mescolare i colori con queste sorte d'oby dava loro una tempera molto forte », c'est jouer sur le mot de *Tempera*, employé plus haut pour désigner la peinture à l'œuf alors qu'ici il s'agit uniquement de la peinture à l'huile.

(56) Le texte dit que le mélange des couleurs avec ces sortes d'huiles : « dava loro lustro da per se senza vernice », ce que nous traduisons un peu librement.

(57) Roger de Bruges, c'est Roger Van der Weyden.

Tel qu'il se présente, le texte de Vasari pose, sous le terme de « secret », deux problèmes qu'il confond, sans doute involontairement, l'un sur lequel il paraît avoir quelques clartés, (mais combien vagues et romancées !) *le problème d'un vernis* ; et l'autre sur lequel il brode, rapportant des légendes d'atelier qu'avec son incontestable talent de conteur, il sait rendre vivantes : *le problème de l'origine de la peinture à l'huile*. Plus loin il en aborde même un troisième, celui de *la propagation en Italie de l'influence franco-flamande*.

Il importe de distinguer les deux. Nous ne traiterons pas ici le troisième.

1. — *Le problème de l'origine de la peinture à l'huile.*

Personne aujourd'hui ne soutient plus que la peinture à l'huile soit une invention des Van Eyck. Le livre publié par Dalbon en 1904 ⁽⁵⁸⁾, les documents qu'il a donnés, et ceux découverts depuis, ont prouvé surabondamment que depuis le haut Moyen Age, la peinture à l'huile n'a jamais été inconnue, et qu'au moins depuis le XII^e siècle on peignait non seulement des colonnes, mais même des étoffes et des tableaux avec ce procédé ⁽⁵⁹⁾.

L'avantage de la peinture à l'huile, son adhérence sur les supports, sa transparence, avaient été reconnus de longue date. Même Eraclius, que nous citons plus haut, donne la manière de préparer les couleurs en les broyant à l'huile chaude ⁽⁶⁰⁾.

Les documents abondent notamment pour le XIV^e siècle. Ceux fournis par Mgr Dehaisnes pour le Nord de la France ⁽⁶¹⁾ ont été passés plusieurs fois au crible de la critique ⁽⁶²⁾. Malgré leur imprécision relative, ils nous paraissent formels, ceux par exemple relatifs aux peintures du Château de Hesdin, aux peintures du Palais des Comtes de Hainaut à Valenciennes par Loys de Mons. L'emploi de l'huile pour peindre les bannières, est également probant. « A Mons, écrit Dalbon, Jacquemart le poindeur (le peintre) exécute des bannières et des écussons avec des couleurs à oille. Un peintre d'Ypres, Jehan Manain, travail-

(58) Charles Dalbon : les Origines de la Peinture à l'huile. Paris, 1904.

(59) Théophile : *Traité des divers arts*. Chap. XXVI. « Prends les couleurs que tu veux appliquer, les broyant soigneusement à l'huile de lin sans eau, et fais le mélange des visages et des vêtements, comme précédemment tu les avais faits à l'eau, et tu coloreras les animaux et les oiseaux ou les feuilles de leur propre nuance, ainsi qu'il te plaira ». Le fait qu'il s'agit ici de peindre à l'huile sur des feuilles d'or ou d'étain ne change rien quoi qu'ait l'air de suggérer Ziloty (P 55), car c'est du procédé de la peinture à l'huile dont il s'agit bien, et peu importe sur quel support elle pouvait être appliquée.

(60) Eraclius : *De coloribus et artibus Romanorum*. Edit. Merrifield dans *Original Treatises*. Londres 1849, vol I p. 231 à 235.

(61) Mgr Dehaisnes : *Documents concernant l'histoire de l'art dans les Flandres*. Lille 1886.

(62) Dernièrement encore par Ziloty. Op. cit.

lant à Lille en 1383 se sert aussi de couleurs à *ole*. L'auteur des peintures du rétable de Dijon, Melchior Broederlam, fait en 1395 : « deux étendards de satin de bateure de fin or à *oille*, de la devise de mon dit seigneur de Bourgogne. » Le peintre Jean Berseglay, attaché au Duc d'Orléans, en 1397, exécute une grande bannière à *Huile* pour le château de Blois », etc.

Il est inutile de s'appesantir ; la cause est entendue et gagnée. Ce qui est intéressant à remarquer c'est la raison pour laquelle ce genre de peinture n'avait pas fait plus d'adeptes.

Cela tenait à la lenteur et à la difficulté de son emploi. En effet, rouvrons le traité de Théophile ⁽⁶³⁾. Nous y lisons au chapitre XXVI : « Chaque fois que vous aurez à mettre une couleur, vous ne pourrez en superposer une autre, jusqu'à ce que la première soit sèche, ce qui dans les images — et même les autres peintures — est trop long et ennuyeux » ⁽⁶⁴⁾, aussi préconise-t-il l'emploi d'un autre liquide comme véhicule, par exemple la colle ou l'œuf. (La *Tempera* en italien, la *détrempe* en français).

On inventa toutes sortes de procédés pour sécher la peinture à l'huile, notamment des réchauds qu'on mettait dans les pièces ⁽⁶⁵⁾, mais rien ne valait le soleil, et ce fut une tradition observée jusqu'à nos jours que de faire sécher lentement les tableaux à l'huile. Aussi Vasari est-il bien dans la tradition quand il invente sa petite anecdote du tableau fendillé : cela dût se produire plus d'une fois, non seulement pour des tableaux simplement vernis, mais pour des tableaux qu'on essayait de peindre entièrement à l'huile sur panneau, ou avec des procédés mixtes ⁽⁶⁶⁾.

II. — *Le procédé mixte.*

C'est la raison qui fit prévaloir pendant longtemps ce que Dalbon appelle le « Procédé mixte », c'est-à-dire l'exécution à la détrempe (à l'œuf), rehaussée de glacis d'huile ⁽⁶⁷⁾. L'exemple donné par Cennino Cennini est tout à fait frappant : « S'il s'agit de représenter des poissons dans l'eau, dit-il, c'est premièrement à *tempera* que l'on peindra, mais pour bien donner l'illusion de la transparence, on passera dessus une couche de *vert de gris à l'huile* » ⁽⁶⁸⁾. Gentile

(63) Théophile : *Divertiarum certium schedula*.

(64) Théophile : *Deversiarum artium schedula*.

(65) Dalbon, op. cit., on s'en servait également d'ailleurs pour sécher les murs peints à fresques.

(66) Vasari nous cite quelques unes des ces expériences qui eurent des résultats désastreux, par exemple celle de Baldovinetti et de Pesello (Vasari tome IV p. 74, 102 et 104) rappelés dans Dalbon op. cit., p. 26 et 27.

(67) Dalbon : Les origines de la Peinture à l'huile, p. 99 et suiv.

(68) Cennino Cennini (trad. Victor Motten) chap CL p. 109.

da Fabriano, et, avant lui Broederlam, ne peignaient pas autrement ⁽⁶⁹⁾. La tradition byzantine des icônes est la même. « Les icônes russes sont peintes à l'œuf, tout en étant recouvertes d'huile siccative en guise de vernis ». Ziloty, ancien conservateur adjoint du Musée de l'Ermitage, le précise dans son livre ⁽⁷⁰⁾.

Il se peut que les Van Eyck, en possession de leur « invention » aient tenté de peindre *uniquement à l'huile*, comme le dit Vasari. *La tête* « peinte à l'huile », que Jan présenta en 1420 à la confrérie de Saint Luc à Anvers, et qui lui valut des félicitations ⁽⁷¹⁾ pourrait avoir été ainsi exécutée. Mais on est aujourd'hui, après examen minutieux de leurs œuvres connues, revenu à l'idée qu'ils ont employé le procédé mixte, utilisant, soit en même temps, soit seulement après, le vernis qui était leur secret.

Nous résumerons ici, en peu de faits qui paraissent établis, les nombreuses études auxquelles la technique des Van Eyck a donné lieu ⁽⁷²⁾. La tradition en Flandre a toujours été le procédé mixte, avant comme après les Van Eyck ⁽⁷³⁾. Ceux-ci furent d'abord très connus et appréciés comme peintres à la détrempe, Van Mander le dit avec précision ⁽⁷⁴⁾.

Prenons maintenant quelques unes de leurs œuvres :

On sait, par les études du Comte Durrieu et de G. Hulin, que le *Bréviaire*, ayant appartenu au Duc de Berri, (dont une partie périt en 1904 dans l'incendie de la Bibliothèque de Turin, tandis que l'autre est encore conservée à Milan dans la Bibliothèque Trivulcio), contient des miniatures qu'on doit attribuer à la jeunesse des Van Eyck. Or une remarque très intéressante a été faite par un de ces deux érudits, par le Comte Durrieu, à savoir que : « Les miniatures du groupe Bavière-Hainaut, exécutées sans doute par l'ainé des Van Eyck, ou dans son atelier, montrent qu'on y travaillait, comme font les anciens miniaturistes, par des empâtements légers de gouache ou de détrempe (peinture à l'œuf), mais d'autre part les tons transparents et les glacis semblent révéler une autre technique », où l'auteur du commentaire n'hésite pas à reconnaître de l'huile ! ⁽⁷⁵⁾.

(69) Dalbon, op. cit. p. 107 et suiv.

(70) Ziloty, op. cit. p. 50.

(71) Van Mander, op. cit., Vie des Van Eyck.

(72) C'est Lessing : « *Sur l'ancienneté de la Peinture à l'Huile* », Brunswick 1774, qui le premier a mis en doute l'invention de la peinture à l'huile par les Van Eyck. Mérimée *De la Peinture à l'huile* etc. a émis l'opinion qu'ils avaient réellement inventé un vernis contenant une « huile essentielle ». Depuis, les auteurs se sont partagés sur la question de savoir s'ils se servaient du vernis pour *délayer* les couleurs ce qui est pratiquement un autre problème.

(73) L. Maeterlinck : La technique des Van Eyck. *Revue de l'art*, 1911, n° 30 p. 385.

(74) Van Mander : « C'est grâce à ses nombreux tableaux faits à la colle et au blanc d'œuf que (Jean) vit sa célébrité se répandre dans les contrées où parvinrent ses œuvres ».

(75) La remarque est de Maeterlinck, d'après Durrieu, dans son ouvrage *L'Enigme des Primitifs Français*.

Nous serions donc ici en présence des premiers essais d'huile ou de vernis des frères Van Eyck. L'importance de ce fait est primordiale.

Le Retable de *l'Agneau Mystique* de Gand, le chef d'œuvre des deux frères, semble également avoir été fait au procédé mixte. Il devait être à l'origine à la détrempe. La preuve est qu'une tradition, rapporté à la fois par Van Mander et Van Warnewyck, nous dit qu'elle se complétait d'une partie qui manque aujourd'hui, figurant l'Enfer, et que cette partie était à l'œuf, ce qui causa sa détérioration. Ce serait Jan, qui, en 1432, aurait appliqué à l'ensemble existant le procédé de sa composition, lui donnant l'éclat et la solidité que nous lui connaissons ⁽⁷⁶⁾.

Une preuve de l'emploi du procédé mixte dans *l'Agneau Mystique* est fournie, semble-t-il, par l'apparition, signalée par Ziloty ⁽⁷⁷⁾ de ce qu'en terme d'atelier on appelle un « repentir » dans un des volets, celui où l'on voit Adam se détachant sur un fond sombre. Aujourd'hui le dessin du corps d'Adam (sans doute peint à la détrempe) transparait à travers les feuilles (sans doute peintes avec un glacis d'huile) qui, à l'origine, étaient destinées à le cacher.

Parmi les tableaux de Jan, la *Sainte Barbe*, inachevée, du Musée d'Anvers, permet également de retrouver le procédé mixte. Voici ce qu'en dit Emile Michel :

« Le ciel déjà lavé de nuances pâles et le fond bleuâtre du lointain nous montrent que sur cette esquisse très arrêtée, le maître, tout en la respectant, revenait au moyen de glacis successifs, et avançait ainsi son ouvrage par un travail qui rappelle l'aquarelle et les procédés des miniaturistes. Renforçant à la fois morceau par morceau, le ton et les valeurs, modelant au moyen de pâtes légères, usant tour à tour, pour exprimer le relief des objets ou leur substances, de ces rehauts incisifs ou de ces touches pleines et moelleuses dont la souplesse est restée inimitable, opposant surtout l'opacité des couleurs mates à la fluidité des couleurs transparentes, il obtenait ainsi, par le jeu ménagé des dessous, ces colorations étincelantes qui semblent emprisonnées sous l'émail et rivalisent d'éclat avec les pierres précieuses » ⁽⁷⁸⁾.

Enfin, pour résumer le point de vue le plus récent, et le plus plausible, au sujet de la technique des « dessous » employés par les deux frères, surtout par

(76) C'est du moins ce qu'assure M. L. Maeterlinck dans op. cit.

(77) Op. cit., p. 147.

(78) E. Michel : *Etudes sur l'Histoire de l'Art*. Paris 1895, p. 184.

Jan, car le travail de Hubert reste conjectural, voici ce que dit Etienne Dinet, de la finesse des détails qui caractérise l'œuvre de ce miniaturiste-peintre, et qu'il serait impossible d'obtenir à l'huile seule :

« Qu'un copiste habile, affirme ce bon technicien ⁽⁷⁹⁾ essaie de reproduire un tableau de Van Eyck avec des couleurs à l'huile pure, et il se rendra vite compte de son impuissance. La transparence émaillée des tons, la précision des traits les plus ténus la préciosité de joaillerie que l'on admire dans les chefs-d'œuvre du maître flamand, sont inaccessibles aux couleurs délayées dans l'huile pure, qui brouille entre eux les tons que l'on cherche à superposer, et qui amollit les contours ».

III. — *Le vernis des Van Eyck.*

En somme, on le voit, par ce que nous venons de dire, la technique des Van Eyck apparaît comme tout à fait traditionnelle.

Aussi est-ce moins d'elle, que de l'invention d'un *vernis* dont nous parle Vasari. Le problème a été brouillé, nous l'avons remarqué plus haut, à l'époque moderne, car tout en cherchant quel pouvait être la composition de ce vernis, les auteurs se sont demandé si Jan Van Eyck avait utilisé son vernis non seulement pour la conservation de ses œuvres, mais pour le mélanger aux couleurs à l'huile. Pour simplifier, nous ne retiendrons que la première hypothèse, le vernis pour la seconde, étant le même.

La question du séchage, Vasari a raison, se posait aussi bien à l'époque, pour un tableau entièrement à l'huile que pour un tableau vernis, car on se servait alors de *vernis* ⁽⁸⁰⁾ dits *gras*, qu'on devait étendre avec la main, et qui étaient visqueux et rarement clairs :

« Quand aucune œuvre de peinture sera faite et sèche, et la voudrez vernicier, si prenez de cette liqueur (le vernis) et *laandez dessus à vos doiz*, car, si vous le fasiez du pincel, il serait trop espez et ne pourrait sécher, et ainsi avez bonne vernix » note Jean le Bègue, dans le manuscrit que nous avons cité ⁽⁸¹⁾.

(79) E. Dinet : *Les Fléaux de la Peinture*. Paris 1926, P. 65.

(80) Le mot de *vernis*, qui est fort ancien, sous la forme de *Verenice*, *Veronice*, ou encore *formis*, *fermis* ou *feruiss*, est le mot grec *Berenice*, signifiant « ambre », c'est-à-dire la résine, en général, qui fait le fond de tout vernis. Le principe du vernis est que, dissolvant et volatil, il s'avapore en laissant sur l'objet où il a été étendu, une pellicule protectrice plus ou moins mince qui fait glace et lui donne un aspect brillant. Le plus grand dissolvant des résines est l'alcool, c'est pourquoi on s'en sert pour le dévernissage. Mais l'alcool agit sur l'huile, encore que faiblement c'est pourquoi le dévernissage d'une peinture est une opération extrêmement délicate.

(81) Mrs Merrifield : *Some original Treatises*.

Ce vernis était d'huile, c'est pourquoi, car on s'en sert encore, on l'appelle *gras*, par opposition aux *verniss maigres*, ou aux *verniss mixtes* ⁽⁸²⁾.

L'innovation des Van Eyck, d'après la plupart des auteurs, a consisté à rendre le vernis *fluide* ⁽⁸³⁾, c'est-à-dire à créer ou simplement à utiliser pour la première fois le *verniss maigre*. Mais quelle était la composition de son vernis ? C'est sur ce point que les techniciens diffèrent.

Remarquons, avec Dinet ⁽⁸⁴⁾ que l'avantage de la détrempe non vernie, c'est la fraîcheur des tons. « Lorsque la peinture à l'œuf est recouverte d'un vernis, il faut que celui-ci traverse l'agglutinant, qui est le jaune. Mais alors le dessous remonte, et la fraîcheur, qui en faisait la qualité, disparaît ⁽⁸⁵⁾. De plus la combinaison de l'œuf avec la résine reste longtemps poisseuse » ⁽⁸⁵⁾. La peinture à l'huile appliquée sur la détrempe produit les mêmes effets, mais comme on est plus maître de celle-ci, on peut limiter ces effets en l'étendant en glacis. Lorsqu'on étend ensuite le vernis sur la peinture à l'huile, bien sèche, le vernis n'agit plus que comme une glace de protection adhérente. Les tableaux de Van Eyck sont très clairs, il y a là évidemment quelque chose de caractéristique, sinon de particulier auxdits flamands » ⁽⁸⁶⁾.

Des études qui ont été faites sur ces points par divers auteurs, il ressort que pour obtenir cette qualité, les artistes franco-flamands de l'époque de Van Eyck, et les Van Eyck eux-mêmes, ont dû mélanger au vernis ancien, *gras*, une « huile essentielle » qui en a fait un vernis *maigre*. Par « huile essentielle » il faut entendre un dissolvant de la résine plus actif que l'huile ⁽⁸⁷⁾ et beaucoup plus volatil qu'elle ⁽⁸⁸⁾.

Mais quel était le dissolvant qui pouvait être connu et employé à cette époque ?

(82) C. Coffignier : *Couleurs et Vernis*. Paris 1921. Les *verniss gras* à base d'huile de lin sont utilisés dans la Carrosserie, le Bâtiment, l'impression et la protection des métaux. Les *verniss maigres*, à base d'alcool ou d'essence de térébenthine, sont utilisés pour la maroquinerie, l'ébénisterie, ou la peinture. Les *verniss mixtes*, à dissolvants mélangés, servent pour le bois (verniss au tempon), les métaux, le pastel, le fusain, le crayon, le caoutchouc, etc. Par définition, le *verniss*, comme nous le disons plus haut, est le dissolvant d'une résine.

(83) Paul Fierens : Jean Van Eyck. Paris 1931, p. 14.

(84) Dinet : les Fléaux de la Peinture, p. 59, i

(85) Il s'agit ici de la peinture à l'œuf, mais c'est aussi vrai de l'aquarelle, ou du pastel.

(86) Et non pas spécialement aux Van Eyck, car cette même qualité se retrouve avant eux, bien qu'à un moindre degré dans le *dyptique de Dijon* de Broederlam, ou dans la *Décapitation de St Denis*.

(87) L'huile de lin chaude par exemple — celle de Hollande était la plus célèbre — qui était le véhicule employé traditionnellement (Dalbon, op. cit. p.76) dissout certaines résines comme l'ambre, le copal, la colophane. Le chapitre des résines et gommes s'est beaucoup étendu avec le commerce. Son histoire, depuis l'ambre du succin, connu des anciens, jusqu'au caoutchouc, en passant par la gomme laque, qui est un produit des insectes de l'Inde, est très intéressante et très mal connue. La gomme arabique est une résine soluble même dans l'eau, elle est à la base de l'aquarelle. Elle a longtemps constitué un vernis pour la peinture à l'œuf.

(88) On rend l'huile « siccatrice », comme on dit, en y ajoutant des oxydes métalliques, tels que la litharge, qui lui fournissent de l'oxygène, la font sécher plus vite. Mais ces oxydes nuisent ensuite à la transparence du vernis. Il n'est plus *nif* (clair) comme on dit dans les ateliers. De plus, si le vernis contient trop de dissolvant volatil, il perd son brillant.

IV. — *La miniature persane.*

Nous avons, d'après Blochet, parlé de la miniature orientale en général, et de l'usage que la miniature indoue, sur feuille de palmier, enduite de plâtre, faisait des pierres précieuses, ainsi que des poudres de pierres précieuses, telles que celles de lapis-lazuli. Il nous faut maintenant dire un mot de la miniature persane.

Nous avons dit que la question même du papier de ces miniatures doit être réservée, car on n'est pas d'accord sur l'époque où celui-ci pénétra de Chine en Perse ⁽⁸⁹⁾. Mais un fait est bien connu, c'est que le procédé persan, qu'il s'agisse d'une miniature peinte directement sur papier, ou dont le papier ne fait pas corps avec le livre mais est collé sur lui ce qui est exceptionnel, est le procédé que nous indiquions précédemment, (lequel est celui également des rétables d'Occident) et il consiste à recouvrir le papier d'une couche légère d'enduit de plâtre, sur lequel on peint à l'œuf.

Le Vernis des miniatures persanes :

Il y a une comparaison bien facile, mais qui n'a pas été faite, et reste à faire : Ouvrons au hasard un manuscrit occidental à miniatures, par exemple un de ces manuscrits du 13^e ou du 14^e où abondent les scènes à personnages, encadrées dans des arceaux gothiques, ou même un manuscrit du 15^e, où toute une page est réservée à l'illustration, et qui est déjà presque un tableau. Prenons maintenant un manuscrit persan, et ouvrons-le à une page illustrée quelconque. Nous remarquerons aussitôt que le manuscrit occidental présente une surface lisse, sur laquelle les couleurs délayées à la gomme paraissent sous une forme fondue et mate, sauf les ors, qui polis à l'agate ou à la corne, présentent un éclat métallique, lequel contraste avec l'aspect plus terne en général des rouges ou des bleus ⁽⁹⁰⁾.

Regardons maintenant le manuscrit persan. Tout autre est son aspect. La partie écrite apparaît mate, mais la partie peinte est brillante au contraire, et

(89) Cf à ce sujet les travaux d'André Blum sur *les origines du papier*. Nous avons eu récemment la bonne fortune de pouvoir lui montrer à Bordeaux, dans la collection du Dr Gachet un manuscrit arménien du 11^e siècle (daté de 1066, c'est à dire de l'époque de la première croisade, qui justement prit terre en petite Arménie), incontestablement écrit et enluminé sur papier.

(90) Lecoq de la Marche: *Le manuscrit et la Miniature*. Paris 1898. Il faut ici pourtant signaler une remarque que nous ne pouvons plus contrôler malheureusement, celle du Comte Durrieu parlant des miniatures des *Heures de Turin* qu'il a restituées aux Van Eyck, et suggérant, devant leur aspect brillant, qu'elles durent être exécutées avec des rehauts de peinture à l'huile. Voir ce que nous en disons p. 197.

accroche la lumière, comme si elle était lustrée ⁽⁹¹⁾. On pourrait résumer cette impression en disant que la page du manuscrit occidental tient de la tapisserie, tandis que la page du manuscrit oriental tient du tableau, tel que nous le concevons aujourd'hui. Nous allons voir que cette comparaison est ou ne peut plus exacte.

Car le manuscrit persan est *verni*. Était-ce une nouveauté tellement extraordinaire ? Nullement, à vrai dire, car les traités de miniature d'Occident recommandent toutes sortes de vernis pour celle-ci, et nous avons cité plus haut par exemple celui qui est à base de gomme, notamment de gomme arabique ⁽⁹²⁾. A-t-il été beaucoup employé ? C'est une question que nous laisserons débattre aux spécialistes. Nous ne le pensons pas d'ailleurs, car la gomme arabique a un défaut, c'est que l'humidité amène les pages à se coller.

En quoi consistait donc le vernis des miniatures persanes, et en quoi se différenciait-il des vernis d'Occident, tout en rendant les livres moins sensibles à l'humidité ?

Nous le savons par un texte précis, dû à un voyageur qui visita la Perse au 17^e siècle, et qui a décrit les choses et les usages du pays, avec un esprit aussi ouvert et observateur que celui qu'on a depuis reconnu à Marco Polo pour les choses et les usages de la Chine : nous voulons parler du Chevalier Chardin.

Le Chevalier Chardin était parisien, fils d'un joaillier de la Place Dauphine. Il se rendit plusieurs fois en Orient pour son commerce, afin d'y acquérir des pierres précieuses, une première fois de 1664 à 1670, une seconde fois de 1671 à 1677. Il a laissé plusieurs relations de ses voyages ⁽⁹³⁾.

Le Chevalier Chardin dédaigna fort les manuscrits persans qu'il eut l'occasion d'examiner, du point de vue de l'esthétique. Il déclare en effet :

« Ils entendent fort mal le dessin, ne sachant rien faire au naturel, et ils n'ont aucune connaissance de la perspective, quoiqu'ils aient des auteurs qui en ayant écrit, et entre autres un Ebne Heusseïn, (il s'agit d'ibn Sina, c'est-à-dire d'Avicenne, dont la contribution fut importante à l'histoire de l'Optique) auteur arabe, dont j'ai vu l'abrégé en Persan, mais c'est un livre que personne n'étudie.

(91) M. Eustache de Lorey auquel nous avons communiqué cette étude, et qui est, comme on le sait le grand spécialiste de la miniature persane, n'admet ces aspects que pour ce qu'il appelle les manuscrits persans de « basse-époque », mais la basse époque persane dont il parle est encore bien antérieure au 15^e siècle.

(92) Cf notamment le *Traité des Divers Arts* du Moine Théophile et aussi *L'Art d'Enluminer*, publié par Louis Dimier, dont nous parlons p. 185.

(93) *Journal de voyage du Chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales*. Londres 1686. L'édition de 1723 que nous avons consultée comporte 10 volumes ; ce qu'il dit de la peinture est au volume 5, chap XVI, p. 311.

La raison pour laquelle les Persans ont perdu la connaissance de la perspective et du dessein, n'est autre que leur religion qui défend de faire des portraits des créatures humaines, et dont le scrupule est si grave parmi quelques docteurs qu'ils interdisent même la représentation de toutes les créatures animées. Il est vrai que les visages qu'ils représentent sont assez ressemblants. Ils les tirent d'ordinaire de profil, parce que ce sont ceux qu'ils font le plus aisément ; ils les font aussi de trois-quart, mais pour les visages en plein et de front, ils y réussissent fort mal ; n'entendant pas à y donner les ombres, ils ne sauraient former une attitude et une posture. Les figures qu'ils font sont estropiées partout, tant celles des oiseaux et des bêtes, que les autres, et leurs nudités surtout. Il n'y a rien de plus mal fait, de même qu'il n'y a rien de plus infâmes que leurs représentations, mais en échange, ils excellent dans les « *moresques* » et dans la fleur, ayant sur nous l'avantage des couleurs, belles, vives, et qui ne passent point : ils ne font rien à l'huile, ou fort peu de chose, toute leur peinture est en miniature. Ils travaillent sur du vélin qui est admirable, c'est un carton mince plus qu'aucun autre que nous ayons, dur, ferme, sec et licé, où la peinture ne coule point. Leur pinceau est fin et délicat, et leur peinture vive et éclatante. Il faut attribuer à l'air du pays la beauté de leurs couleurs... Ils ont aussi la plupart des matières pour la peinture plus fraîches et nouvelles que nous ne les avons, comme le lapis-lazuli ».

La « pastille » pour faire le vernis.

Le Chevalier Chardin sait donc bien admirer quand il faut, et se renseigner à bonne source quand c'est nécessaire. S'il n'apprécie pas l'esthétique persane, il a admiré, comme tout le monde, la qualité de soin et d'art que les miniatures persanes représentent. Il en remarque notamment, nous le voyons, les couleurs, et il ne manque pas de se faire expliquer la raison pour laquelle ces miniatures ont un lustre, un brillant particulier. Il apprend alors qu'« elles étaient vernies », et il demande la composition de ce vernis, composition qu'il relate en ces termes :

« Ce vernis, qu'ils ont si beau, et que nos maîtres admirent tant, n'est fait que de *Sandarac*, et d'*huilin de lin*, mêlés ensemble, et réduits en consistance de pâte et d'*onguent* : lorsqu'ils s'en veulent servir, ils le dissolvent avec l'*huile de naphte*, ou à défaut avec de l'*esprit de vin* rectifié plusieurs fois ».

Voilà donc le procédé de ces artistes, qui s'appelaient comme les nôtres *Monsever*, c'est-à-dire *imagiers* ou *enlumineurs* (littéralement : dorcurs,

mouzehheb). Comme nous avons vu tout à l'heure les techniciens orientaux fabriquer un mastic de poix et de cire, pour traiter la poudre de lapis-lazuli, nous les voyons ici faire une pâte avec la sandaraque, résine qui se tire du genièvre, bien connue en Occident ⁽⁹⁴⁾ pâte mélangée d'huile de lin, qui, en effet peut lier cette gomme, car elle la dissout en partie. Les Traités de peinture d'Occident appelleront cette pâte « la pastille ».

C'est ensuite, au moment de l'emploi, l'utilisation du pétrole ou de l'alcool rectifié — ce dernier procédé est incontestablement plus nouveau que l'autre, comme nous l'avons vu tout à l'heure pour l'alcool substitué au vinaigre, et pour la même raison, c'est que la distillation de l'alcool est une découverte relativement récente, qui, bien que connue dans les pays arabes avant de l'être en Occident, ne fut guère généralisée chez eux avant le XII^{me} siècle, et chez nous avant la fin du XV^{me} ⁽⁹⁵⁾.

L'emploi du pétrole.

Tout le problème se ramène donc, si l'on adopte notre suggestion, à savoir non seulement si les Van Eyck ont pu connaître la recette persane, mais encore si on trouvait facilement du pétrole à cette époque en Occident. Or la question est beaucoup plus facile à résoudre que celle de savoir, comme on l'a cherché jusqu'ici, croyant que ce pouvait être « l'huile essentielle » des Van Eyck, si l'essence de térébenthine était ou non d'usage courant ⁽⁹⁶⁾. En effet, contrairement à ce qu'on imagine, le pétrole était bien connu au Moyen Age. Si Marco Polo en parle, sans insister ⁽⁹⁷⁾, alors qu'il insiste sur d'autres choses qu'il

(94) Cennino Cennini : *Le livre de l'Art...* p. 113, et dans le Bègue, Merrifield op. cit., Tome I, p. 313). « Prenez glasse aromatique, qui est obscur par dehors, et par dedans quand on la brise, il est clair et luisant en manière de voirre. Puis prenez oile de lin, ou de chanvre, ou de noix, etc » — En effet, la sandaraque blanche qui est transparente quand elle est fraîche, en vieillissant devient rouge. Un procédé de vernis à la Sandaraque est déjà donné dans Théophile (cf Dalbon p. 81 à 85). Notons ici les propriétés chimiques de la Sandaraque : elle n'est pas soluble dans l'essence de térébenthine, elle n'est soluble que dans l'alcool et le pétrole à chaud (cf. Coffingnier op. cit.).

(95) D'après Berthelot : *L'Alchimie au Moyen Age*, vol I : On distillait le vin chez les Arabes, au XII^e siècle, sans distinction des produits. La transmission de la Science Chimique semble avoir eu lieu des Grecs aux Musulmans de l'Euphrate, puis de ceux-ci aux Musulmans d'Espagne. La traduction des auteurs arabes alchimiques en Occident fut faite vers le temps des Croisades. Le premier ouvrage traduit de l'arabe en latin, en 1182, paraît précisément avoir été le *Libre de compositione alchemie*, qui le fut par Robert de Retines (Robertus Castrensis). Le *Speculum Mundi* de Vincent de Beauvais (écrit vers 1250) donne dans la section du *Speculum doctrinale* les doctrines alchimiques arabes. Le mot *alcool* est moderne. Le mot *esprit de vin* aussi. Le mot *esprit* au Moyen Age désignait les agents volatils capables d'agir sur les métaux. Le nom d'*eau ardente* était à cette époque appliqué aussi bien à l'alcool qu'à l'essence de térébenthine. Arnaud de Villeneuve (De Conservanda Juventute 1309) l'appelle « eau de vie ».

(96) C'est ce que se demandent, notamment Laurie, qui dit (non), Ziloty qui dit (oui).

(97) Voici ce que dit Marco Polo : (édition Bergeron p. 13, chap. XIII). « (Dans l'Arménie majeure). On trouve une grande source, dont il sort une liqueur semblable à l'huile. Elle ne vaut rien à manger, mais elle est bonne à bruler et à tout

qualifie de « merveilles » parce qu'elles étaient alors inconnues, il y a évidemment une raison. Cette raison, c'est que la pharmacie d'Occident utilisait le pétrole depuis l'antiquité à divers usages, dont quelques-uns évidemment nous paraissent étonnants. Ouvrons Dioscoride, le père de la pharmacopée du Moyen Âge. Nous lisons, au chapitre du Naphte : « Les Babyloniens appellent *Naphta* la colature de bitûme... elle a merveilleuse vertu de ravir à soi le feu... elle est bonne aux cataractes et aux grosses cicatrices des yeux. Tout bitûme résout, soude, remollit et empêche inflammation... il est bon à la toux invétérée, à la difficulté d'haleine, morsure de serpents, sciatique et douleurs des côtés. On en baille des pilules aux céliques ⁽⁹⁸⁾, bu avec vinaigre, dissous le sang caillé. On en détrempe, avec décoction d'orge mondé, pour en faire clytères aux dissenteries. Il sert en parfum contre les catarres. Il apaise la douleur des dents, mis dessus. Etant sec et appliqué avec une spatule sur les bords des paupières, il raffermi et replie les poils d'icelle. Chauffé et mêlé avec farine d'orge, nitre et cire, et appliqué sur la goutte des pieds et autres jointures, est fort bon, et à la léthargie aussi » ⁽⁹⁹⁾.

On pense bien qu'une telle panacée ne pouvait manquer chez les apothicaires ! Et, en effet, le commentateur de l'édition française que nous avons consultée, un médecin siennois, nommé Pierre André Matthioli ⁽¹⁰⁰⁾, nous dit à propos de ce chapitre : « Le vrai bitûme de Judée ne s'apporte point que je sache, maintenant en Italie. Celui que les apothicaires tiennent en leur boutique est une composition contrefaite de poix, d'*huile de petrolin* ou *huile de pierre*, et autres mixtions. Pour la *Naphta*, Pline (livre II chap. 105) dit qu'on en trouve en Austagène, pays de Parthie, (Crimée ?) laquelle est si attractive du feu, que, de quelque côté qu'elle en soit près, elle y saute incontinent. De laquelle Naphte, combien qu'on n'en apporte point en Italie, que je puisse savoir, toutefois en plusieurs lieu d'icelle, il croist de ce que fait mêmes effets avec le feu, tel que le *petrolio*, qui vient près de Modène, et en certains autres lieux de Lombardie, qu'on appelle aussi huile de pierre, ... ce qui me fait croire que le *pétrolis* n'est

autre usage ; ce qui fait que les nations voisines en viennent faire leur provision jusqu'à en charger beaucoup de vaisseaux, sans que la source, qui coule continuellement, en paraisse diminuée en aucune manière ».

On lit dans le même (Edition Pauthier, vol I, p. 37, Chap. XXI *ci devise de la Grant Hermetie* : Au Nord de Mossoul « devers Jorgans (La Georgie), sachiez qu'il y a une fontaine qui sourt huile en moult grant quantité, si que bien cent nés y pourroient bien chargier à une foiz, mais elle n'est pas bonne à mengier, mais elle est bonne à ardoir et à oindre les chameulz pour la roigne (la gale). Et y viennent gens de moult loing pour ceste huile ; car, en toute la contrée ou environ n'ardent aultre huile ».

(98) *Céliques* : ceux qui ont des coliques.

(99) Dioscoride chap. LXXXV trad. de Jean des Moulins. Lyon, 1561.

(100) P.A. Matthioli. Commentaires sur les 6 livres des simples de Pedacion Dioscoridés. Lyon, 1572.

autre chose que le Naphta, la colature de bitume, de laquelle Dioscoride et Pline ont écrit. »

L'emploi du pétrole par les peintres n'était d'ailleurs pas une nouveauté. Elle était spécifiée par Aétius, dans un chapitre spécial ⁽¹⁰¹⁾, et un écrivain moderne, parlant du procédé des peintres de Pompeï, note : « l'huile, mélangée à la cire punique était une « huile essentielle », de laurier, de poix, de *naphte* souvent employée dès la plus haute antiquité, ainsi que l'huile de noix, et *dont les propriétés siccatives* ont été vantées par le médecin Aétius, qui en décrit la fabrication. La fresque a été peu employée à Pompeï. C'est l'œuf mélangée de cire et de résine, qui l'a été le plus » ⁽¹⁰²⁾.

Nous avons trouvé une recette de peinture — il est vrai qu'elle est du XVI^e siècle — qui correspond exactement à la recette persane, c'est celle que donne Armenino (qui, peut-être, d'après son surnom, avait des attaches avec les pays producteurs du pétrole) dans son livre daté de 1587. Voici ce qu'il dit : ⁽¹⁰³⁾

« Quand on songe au vernis, qui ravive les couleurs et les maintient très longtemps belles et brillantes, (le vernis final) voici celui que les meilleurs artistes employèrent :

» On prend de l'huile de sapin, (térébenthine de Venise) on la fond à un feu très doux dans un vase vernissé, et *on y mêle en même quantité du pétrole*, pendant que c'est chaud, en le mélangeant bien avec la main, pour l'étendre sur la peinture exposée au soleil.

» Ce vernis est reconnu comme le plus souple et le plus brillant de tous. Je l'ai vu employé par les meilleurs artistes de toute la Lombardie, et on m'a dit que le Corrège et le Parmesan en usaient sur tous leurs ouvrages, si on peut en croire leurs élèves ».

Armand Point, qui cite ce texte, remarque que Corrège était mort quatre ans avant la naissance d'Armenino, (né vers 1530, mort en 1609) mais que Titien, (1477+1567) Véronèse, (1528+1538) et Tintoret, (1512+1594) les maîtres de la palette du 16^e siècle, vivaient au moment où notre auteur recueillait ses préceptes sur la peinture. Il a donc raison de conclure que ce renseignement donné par l'auteur a une très grande importance.

(101) Aetti contractoe ex veteribus medicinoe. Bâle 1549. Chapitre XLVII *Armeniacum pictorum* (p. 78) qui commence ainsi : « Armeniacum quo pictores utuntur.. »

(102) Pierre Guzman : *Quelques peintures de Pompeï*. Gaz. des B.A. 1896, chap. 2, p. 194.

(103) Gio Battista Armenino : *De Veri precetti della pittura*, Ravenne 1587, Livre II, p. 128, 129 : *De i diversi modo del colorire a oglio*. Le texte est cité dans un très intéressant article d'Armand Point : *L'éducation d'un artiste aux 14^e, 15^e, 16^e siècles*, dans la *Rénovation Esthétique*, Août 1906, p. 238-246. Armenino ne parle ici que du vernis final, mais il est partisan du vernis mélangé aux couleurs.

Les techniciens modernes ont reconnu depuis longtemps la supériorité du pétrole comme véhicule, dans la peinture. Non seulement Vibert, dans son célèbre *Traité* (1880) en suggère l'emploi à la place de l'essence, mais il la recommande : « En somme, toutes les essences, sans exception, font jaunir et noircir la peinture. Si on ne les a pas plus tôt rejetées, c'est qu'on avait rien pour les remplacer, mais aujourd'hui on trouve dans les pétroles des liquides offrant bien plus de qualités, sans aucun inconvénient ». Suit une longue étude sur les pétroles (p. 123 à 127) qui se termine par la recommandation : « Pour toutes ces raisons, servez-vous donc du pétrole ».

De plus, on a tout lieu de penser qu'il l'a employé également dans son fameux *verniss à tableaux*, qui, on le sait, est encore considéré comme un des meilleurs.

Vibert est toutefois assez mystérieux sur la formule de ce vernis. Il précise cependant qu'il a pour dissolvant le pétrole, ce que Moreau-Vauthier ⁽¹⁰⁴⁾ confirme.

Seconde conclusion

Le lecteur a déjà conclu. Si le *naphte* d'Arménie ou de Crimée ne s'importait point en Italie, on en trouvait des succédanés, nous l'avons vu, et qui étaient bien réellement du pétrole. D'autre part, si le *naphte*, matière si utile, notamment aux maladies d'yeux, qui préoccupaient beaucoup à ce moment, l'entourage des princes français, et notamment le Duc de Berri, grand lecteur, était importé, fut-ce en petite quantité, d'Orient, c'est par les portes d'Occident qu'elle devait arriver. Or Bruges en Flandre, était un de ces ports ⁽¹⁰⁵⁾, de même que Narbonne dans le Sud de la France, où se développera l'Ecole de Provence, de même que Venise et Naples ensuite, où la peinture à l'huile évoluera normalement. Elle était là beaucoup plus près de ses sources orientales qu'à Florence, où on s'obstine, à cause de Vasari, à en chercher le développement.

Terminons cet exposé par une remarque. Le lecteur, qui n'est pas au courant, s'étonnera sans doute, en nous lisant, que les techniciens ne se soient pas, depuis longtemps, mis d'accord sur des faits comme ceux qui ont été la matière de cette étude, faits qu'une observation attentive, surtout avec les moyens de recherche

(104) Vibert, op. cit., p. 148, 150, 151, et Moreau Vauthier : *La Science de la Peinture*, p. 165. C'est également ce que pense Dinet : *Les Fléaux de la Peinture*, p. 54.

(105) Il ne faut pas perdre de vue que le secret des Van Eyck a pris le nom de « procédé Brugeois ».

mis actuellement à notre disposition, devrait, semble-t-il, faire apparaître tout aussitôt et facilement. C'est le contraire qui est vrai.

Lorsque le tableau est « verni », quelque soit le vernis employé, le dissolvant de la gomme s'est évaporé ; il présente une surface analogue à une glace ; il est par conséquent bien difficile, non seulement d'analyser les éléments volatilisés du « vernis », qui n'a laissé comme résidu qu'une couche de résine, mais encore de savoir « ce qu'il y a derrière cette glace », car le dévernissage, même bien fait, modifie l'équilibre et la répartition des molécules de peinture. M. Ziloty a parfaitement exposé ces points dans son livre déjà cité (p. 148 et suiv.). Son espoir que l'examen microscopique permettra de reconnaître si un tableau a été *peint à l'huile ou à l'eau*, n'a pas été jusqu'ici, que nous sachions ⁽¹⁰⁶⁾, confirmé d'une façon formelle. Les procédés d'examen mécanique des tableaux, qui sont très utiles, apportent en effet des indications, mais ils prêtent toujours, en fait, à des interprétations, qui leur enlèvent leur caractère de certitude absolue, ce qui ne veut pas dire leur valeur, mais tout au moins leur valeur aux yeux du vulgaire.

L'emploi moderne du pétrole dans la peinture à l'huile.

Nous achèverons cette discussion en citant ces paroles de Dinet, qui est reconnu comme un des meilleurs techniciens modernes de la peinture à l'huile :

« La technique des Van Eyck est-elle semblable à celle des peintres à l'huile de nos jours ? Nous répondrons sans hésiter qu'elle en différerait totalement, plus encore qu'elle ne différerait de la détrempe qu'elle avait remplacée... Il est évident que l'agglutinant avec lequel (Jan) Van Eyck broyait ses couleurs était plus transparent et plus visqueux que l'huile, et *qu'il était délayé* dans un liquide volatil : tout nous porte à croire que *c'était un mélange d'huile siccative, de résine et d'essence* (de pétrole). C'est l'opinion soutenue avec des arguments très vraisemblables par Mérimée dans son ouvrage sur la peinture à l'huile :

« Nous avons d'autre part entendu émettre l'opinion que cet agglutinant était composé d'*huile épaisse*, visqueuse, pour ainsi dire résinifiée, et d'*essence*. Cette opinion est également soutenable, bien que l'aspect émaillé de la peinture des primitifs flamands nous fasse pencher pour la première » ⁽¹⁰⁷⁾.

(106) Cf *L'examen radioscopique des tableaux, l'examen à jour frisant*, etc, dans le *Traité de Muséologie*, publié par l'Office International des Musées, Paris, 1938.

(107) E. Dinet : *Les fléaux de la peinture*. Paris, 1926, p. 65.

Dinet conclut sur l'admiration provoquée à l'époque par ce procédé, qui atteignait du même coup les limites de l'art. Sans doute, car les Van Eyck et ceux qui les suivirent immédiatement atteignirent un sommet, où la perfection technique réalisait le but poursuivi, qui était la perfection naturaliste.

Il résulte de ce que nous venons de dire, que l'« huile essentielle » employée par les Van Eyck pour rendre leur vernis « maigre » était selon toute probabilité le pétrole, et qu'ils n'en avaient pas inventé la recette, mais qu'elle leur était venue d'Orient au début du XV^e siècle.

Voilà la seconde conclusion, à laquelle conduisent d'une part l'étude des documents occidentaux, leur interprétation, et d'autre part la confrontation avec les traditions orientales et spécialement dans le cas échéant, avec les traditions persanes.

*
**

Nous ajouterons, avec philosophie, que nous pensons avoir parlé « logique » pour les spécialistes qui nous liront, et que nous n'espérons convaincre ni les artistes, ni le grand public, que le prétendu « secret des Van Eyck » est un secret « ouvert », et qu'il est parfaitement à la portée de n'importe quel artiste peintre de nos jours, un peu au courant de la technique de son art : Ce qu'il n'atteindra pas, par exemple, c'est leur perfection, fruit de soins patients, parfaitement hors de la mentalité d'un artiste moderne.

Quand au grand public, il préférera toujours l'« invention » de Vasari à la réalité simple et nue, car elle flatte son goût du mystère et de l'inconnu, et fait travailler son imagination, fut-ce sur des données vagues et inconsistantes : Tant il est vrai qu'il est bien difficile à quelques cinq-cents ans près, de déraciner une légende !

IV

L'INFLUENCE ORIENTALE A L'EPOQUE DE LA PRE-RENAISSANCE

Il nous reste encore un point à éclaircir, c'est celui, assez extraordinaire, d'une influence orientale sur l'art à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle dans le domaine franco-flamand.

Nous en avons déjà esquissé le chemin, au début de cette étude, il nous resterait à en expliquer les raisons.

Une influence orientale à ce moment s'explique parfaitement, mais demanderait à être démontrée plus longuement, il suffit de consulter l'Histoire !

Contentons-nous de rappeler à ce sujet la terreur provoquée à ce moment en Perse et dans tous les pays avoisinants, notamment l'Arménie, par les razzias cruelles de Tamerlan. Cela ne laisse pas que de supposer de nombreuses émigrations vers des pays plus calmes, et notamment l'Italie et même la France ⁽¹⁰⁸⁾.

D'autre part la fin du XIV^e siècle est l'apogée des rapports entre la Cour de France et les Souverains Mongols de Perse.

C'est en l'année 1402 que Tamerlan, s'appuyant sur une politique de prestige militaire, que les Mongols avaient imposée à toute l'Europe, achève le rapprochement commencé par ses prédécesseurs, en envoyant à la Cour de Charles VI un ambassadeur extraordinaire, le Père Jean, archevêque de Sultanieh, chargé d'annoncer la défaite de Bajazet, et d'inviter les commerçants de France à faire des affaires avec ses sujets.

Les Italiens n'avaient pas attendu cette invitation. Venise et même Milan à ce moment, comme précédemment Pise et Gênes servaient déjà depuis longtemps d'intermédiaires. Florence ne se mettra sur les rangs que plus tard.

Nous terminerons cette étude, où il s'est agi autant de confronter des textes que de tenir compte d'opinions antérieures, toutes, en principe, plus autorisées que la nôtre, en reprenant notre propos liminaire.

La prétendue Renaissance, où de soi-disant inventions auraient vu le jour, se révèle maintenant de plus en plus comme une période d'assimilation, et spécialement d'assimilations Orientales et même Extrême-Orientale. Il suffit de citer parmi ces « inventions » restituées à l'Asie : le papier, l'imprimerie, la lettre de change, la boussole, l'armement, la poudre à canon, les unes et les autres venues de Chine par l'intermédiaire des Mongols de Perse, et plus directement par le truchement de quelques voyageurs avisés, comme Marco Polo, et nos missionnaires qui durant tout le Moyen Âge sillonnèrent les routes d'Asie.

Le domaine artistique semblait exclu de ces contacts. Il est intéressant, pensons-nous, de rétablir les ponts, maintenant que notre connaissance de l'Asie se perfectionne.

(108) Il est curieux de signaler — il serait utile de creuser la question — la présence, à ce même moment, et notamment à Paris, de nombreux orfèvres d'origine arménienne. Or les artistes français et flamands depuis les Limbourg font précisément leur apprentissage chez des orfèvres. Il en sera de même, on le sait, des artistes italiens des débuts de la Renaissance.

Nous l'avons essayé sur deux points précis, à une date relativement précise également, la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, parce que nous avons des raisons de penser que, par suite de ces contacts, des relations, jusqu'ici négligées des historiens, ont pu s'établir entre l'Occident et l'Orient. Même dans le domaine de l'Art : les deux exemples donnés ne sont pas limitatifs ; ils ouvrent, au contraire, la perspective d'une interaction possible, à ce moment, entre les arts d'Orient et d'Occident. Nous n'en dirons pas plus pour le moment, nous réservant de reprendre la question dans des études ultérieures.

Jean-Gabriel Lemoine,

Conservateur du Musée de Peinture de Bordeaux.



Fig. 1



Fig. 2

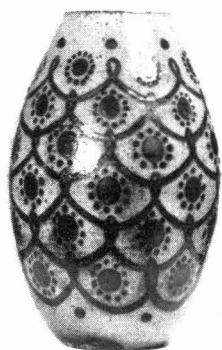


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

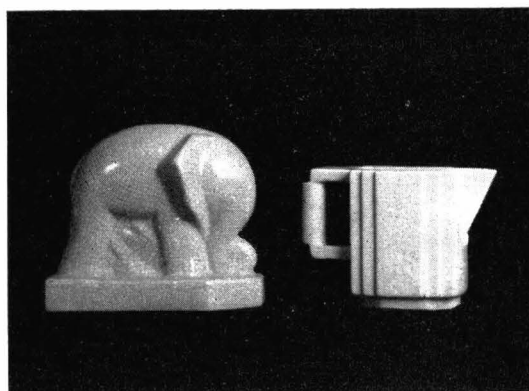


Fig. 6

CHRONIQUE — KRONIEK

NOTES SUR L'EVOLUTION DE LA CERAMIQUE EN BELGIQUE

1850 - 1950

Dans notre pays, comme ailleurs, on ne peut parler de renouveau céramique qu'à partir de la fin du XIX^e siècle. Vers 1850, la faïence et la porcelaine, fidèles séides du style Louis-Philippe, détenaient en Belgique le haut du marché et les places d'honneur. Notre pays comptait alors cinq faïenceries importantes : celles des Boch à La Louvière et à Tournai, celle de Cappellemans, Smith et Willems à Jemappes, celle de Mouzin et Lecat à Nimy et celle d'Héliodore Stevens à Bruxelles. Il y en avait encore d'autres plus modestes, comme celle de Saint-Servais à Namur et quelques survivantes faméliques à Andenne. Quant à la porcelaine, elle était fabriquée dans quatre grandes manufactures : Vermeren-Coché à Bruxelles, Cappellemans à Hal, Defuisseaux à Baudour et Louis Winand à Andenne. En Flandre, il y avait bien plusieurs fabriques de terres cuites, mais on les tenait en médiocre estime. En Wallonie, d'autre part, fonctionnaient toujours quelques fabriques de grès, mais leur production était devenue purement industrielle.

A l'importante Exposition Nationale de 1880, tenue à Bruxelles l'année du Cinquantenaire de l'Indépendance, que trouvons-nous à la classe « Céramique » ? Rien que des faïences et des porcelaines, peintes surtout par des dames. Il y avait, en effet, 43 dames exposantes, presque toutes des bruxelloises, contre 14 hommes seulement. Les goûts, imbus de romantisme, n'avaient guère évolué depuis l'époque du dernier roi de France.

Ce n'est que vers la fin du XIX^e siècle que nous assisterons aux premières tentatives de renouveau. Elles ne se manifestèrent pas, comme en France, dans le domaine du grès d'art, mais bien dans celui de la terre cuite et cela en pays flamand.

Rappelons ici que la céramique n'est pas un art indépendant. Elle doit être fonction de son entourage et s'harmoniser avec le mobilier qu'elle garnit. Aussi l'évolution du mobilier eut-elle toujours une grande influence sur celle de la céramique.

En Belgique, l'histoire du mobilier moderne débute à la fin du XIX^e siècle. Le principal pionnier de ce premier essor fut l'architecte gantois Victor Horta.

Sa tendance, influencée d'abord par le style anglais de cette époque, affectionna surtout la ligne courbe abstraite, non empruntée à la flore. Henry Van de Velde, dont le style fut baptisé du nom de « Yachting style » par Edmond de Goncourt, prit bientôt la tête du mouvement. Celui-ci fit son chemin, quoiqu'il eut de nombreux interprètes malheureux, de goût fort douteux.

La céramique emboîta le pas. Un des premiers promoteurs de ce renouveau céramique fut Willy Finch, d'origine anglaise mais né à Ostende. Il fut d'abord peintre à Paris à l'époque des de Goncourt et de l'engouement pour l'art et les grès flammés japonais. Après avoir travaillé ensuite comme céramiste à Forges en Belgique de 1895 à 1897, il émigra en Finlande et s'établit à Helsingfors, où il œuvrait encore en 1906.

Rompant nettement avec l'ancienne tradition céramique inféodée aux styles français, Finch remit en honneur le charme de la terre cuite aux formes très sobres, décorée à la barbotine et recouverte de glaçure (fig. 1). Ses tons habituels, ocre, brun et fauve sont extrêmement chauds. Souvent il se borne à quelques accents plus clairs semés avec caprice sur le fond assez sombre de ses vases et de ses plats. Notons que Finch s'appuyait sur une tradition rustique flamande de la terre cuite, déjà ancienne et restée vivace durant tout le XIX^e siècle.

Peu après les débuts de Finch, un autre Flamand, P.J. Laigniel, fondait à Courtrai vers 1898 une fabrique de terre cuite glaçurée, qui resta en activité jusque vers 1938. Cette manufacture fit du bon travail de goût moderne. A ce point de vue on peut dire qu'elle était en avance sur les faïenceries et les porcelaineries de son époque. Sa production, fort variée, tirait profit de toutes les saveurs de la glaçure colorée. Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire ont recueilli d'elle, entre autres, un vase bursiforme à large col évasé, dont la panse est décorée d'un masque rustique en relief et d'autres motifs en creux, rehaussés de glaçures transparentes, colorées en indigo, brun-rouge et vert sur fond jaune de Naples. L'effet est plaisant et pittoresque. Laigniel produisit aussi des figures folkloriques, comme celles de femmes flamandes drapées dans leurs longues capes noires (fig. 2).

A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, il y eut en Flandre une industrie très prospère de la terre cuite artistique, industrie qui remontait d'ailleurs aux environs de 1825, époque du déclin de la faïence stannifère flamande et de la terre cuite dite « Vieux Thourout ». Outre les deux noms déjà cités, il importe de signaler aussi de petites manufactures à Gand, Bruges, Eecloo, Meirelbeke, Wette-

ren, Ostende, etc. En 1912, Louis Maes dirigeait à Thourout une manufacture, qui eut son temps de célébrité.

En général, la production de ces centres flamands présente une grande saveur de terroir. C'est là, peut-on dire, que s'affirme en premier lieu la tendance, si pas moderniste, du moins démocratique et réactionnaire, s'opposant aux goûts classique et romantique, qui régnaient encore dans le domaine de la faïence et de la porcelaine.

Cependant, une nouvelle vague de renouveau allait déferler, cette fois en pays wallon. Ce mouvement, nettement moderniste, se manifesta dans le domaine du grès d'art, dès le début du XX^e siècle (1).

Ce fut à Bouffioux, dans le Hainaut, que ce mouvement prit corps. Vers 1910, Willem Delsaux, qui avait été artiste peintre, s'y installa pour s'adonner complètement à l'art du grès. De son côté, Eugène Paulus, secondé par son frère Pierre, artiste peintre, inaugurait vers la même époque à Châtelet sa fabrication de pièces uniques : grès à décors géométriques en gris argenté sur fond brun (fig. 3). Arthur Craco et L. Van den Houten doivent aussi être mentionnés parmi les premiers pionniers en Belgique du grès d'art moderne. Ils étaient à la fois sculpteurs et céramistes.

L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925 eut une importante contribution belge dans le domaine céramique. Les grès wallons y occupaient une place d'honneur. On y voyait des œuvres d'Eugène Paulus et d'Arthur Craco, de Marius Renard et Emile Lombard de Saint-Ghislain, de Roger Guérin de Bouffioux et de Charles Catteau, céramiste aux Etablissements Keramis de La Louvière. De ce dernier la figure 4 nous montre quatre poteries en grès, mises en valeur à la dite exposition. Catteau affectionne

(1) Marius RENARD. *La Céramique Belge, l'Histoire. Savoir et Beauté*, déc. 1921, pp. 234 à 248.
» *Les Grès d'Art et Belgique*. Ibid., déc. 1921, pp. 261 à 265.
» *Les Arts du Feu*. Ibid., mars 1923, pp. 82 à 89.
» *Arts de la terre et du feu, une belle exposition*. Ibid., juin 1923, pp. 203 à 206.
» *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris*. Ibid., oct. 1925, pp. 289 à 311.
» *Le Céramiste Charles Catteau*. Ibid., janv. 1926, pp. 17 à 20.
» *Les Arts du feu au pays Mosan*. Ibid., juillet 1926, pp. 200 à 203.
» *La Céramique d'Art*. Ibid., mai 1927, pp. 215 à 218.
» *La Décoration de la Table*. Ibid., mars 1933, pp. 118 à 121.
» *Les Arts du feu, la Céramique*. Ibid., mai 1934, pp. 240 à 245.
» *Les Industries et Métiers d'Art en Belgique. La Leçon de l'Exposition. La Céramique*. Ibid., déc. 1935, pp. 504 à 511.

N.B. La figure 4 est tirée du Catalogue officiel de la Section Belge, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris, 1925.
Les autres figures reproduisent des pièces appartenant aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

la flore stylisée et les bêtes décoratives, écureuils, ibis, chouettes, biches, etc., dans des tons ocre-jaune, bistre, ivoiré, terre-cuite et noir.

Cependant, quand on compare l'aspect général de cette production d'il y a un quart de siècle à celle d'aujourd'hui, on constate qu'une nouvelle étape a été franchie vers plus de sobriété encore et plus de grandeur. Ainsi, les grès qu'Achille Pétrus de Couillet produit actuellement sont admirablement cohésifs. La figure 5 en est un exemple suggestif, avec son décor en relief sous émail bleu grand feu. C'est surtout dans le domaine du folklore wallon que Petrus cherche son inspiration. Ses vases décorés en relief de Gilles de Binche, Chinels de Fosses, Botteresses de Liège, Doudou de Mons, sont fort appréciés. Il en est de même pour ses poteries portant des symboles ou des éléments de pure décoration. Ses émaux, cuits à plus de 1300° centigrades, sont le bleu, le vert sombre, le chamois, le rouille et le bronze.

Si nous passons maintenant au domaine de la porcelaine, nous y voyons, après la première guerre mondiale, s'affirmer deux tendances : courant classique se prévalant de toute l'habileté picturale traditionnelle, à l'exemple de Faber et de son école ; courant moderniste, introduisant les formes plus libres et les décors plus spontanés. Les grandes manufactures de porcelaine, comme celles d'Ixelles et de Baudour, suivent ce double courant.

De leur côté, les grandes faïenceries belges sentirent le besoin de renouveler leur production et de la moderniser. Ce fut le cas, par exemple, pour la faïencerie de Nimy, près de Mons. Cette manufacture, qui avait été fondée en 1787, a évolué en quatre étapes principales. Pendant la première, elle travailla évidemment, comme ses concurrentes de Luxembourg, d'Andenne, de Liège et de Namur, dans les styles Louis XVI, Empire et Romantique. La seconde étape, sous Mouzin et Lecat, débute en 1851. La production s'industrialise de plus en plus, par usage de l'impression et du moule. Au début du XX^e siècle, la faïencerie de Nimy comptait 750 ouvriers et n'était dépassée quantitativement que par celle des Boch à La Louvière, qui employait alors 1350 ouvriers. La quatrième période, qui s'ouvre dans l'entre-deux-guerres, voit la manufacture de Nimy faire preuve d'un grand effort artistique (fig. 6). Cet effort fut encore amplifié après la guerre de 1940, grâce à l'initiative du directeur actuel, M. Jules Moreau. Celui-ci accueillait en 1943 un groupe de jeunes artistes qui, sous la conduite du professeur Raoul Godefroid et sous la dénomination de « Maîtrise de Nimy », travaillèrent avec succès pendant plusieurs années.

En 1948 s'ouvrit aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles une importante exposition de céramique moderne belge ⁽²⁾, à laquelle prirent part 3 fabriques de porcelaine, 17 manufactures de faïences et poteries, 7 fabricants de grès, 2 usines de céramique monumentale, 16 artistes privés et 4 écoles d'art industriel. Rares étaient les firmes ou les céramistes du pays qui n'avaient pas répondu à l'appel. Cette manifestation permit donc au public de se rendre compte des multiples tendances, qui gouvernaient la production belge contemporaine. Entre Jacques Charlier de Louvain, Robert Hasemeier de Raeren, Pierre Caille de Bruxelles, Aubry de Châtelet, Sigismondi de Bruxelles, Jack Jefferys de Rixensart, Alexandre de Wemmel, Neoceram de Nieuport, et les autres exposants qu'il n'est pas possible de mentionner ici, quelle étonnante diversité dans le style, la facture, la matière, les colorants. Et pourtant, à part quelques exceptions, ces apports présentaient une certaine affinité générale, lorsqu'on les comparait aux objets de la Rétrospective (XVIII^e et XIX^e siècles), exposés dans la salle voisine. De cette profusion d'accents personnels et de cette fermentation de tendances nouvelles il serait malaisé de définir en quoi consiste le lien spécifique. Quoiqu'il en soit, le chemin parcouru de 1850 à 1950 est déjà long et plein d'aventures vécues : il est donc grand temps qu'on tente d'en faire l'histoire. Il n'est peut-être pas trop hasardeux d'y discerner dès à présent trois étapes principales.

De 1850 à 1890 environ, la période est assez terne, dépourvue de littérature céramique. On y constate la pérennité de l'esprit romantique, qui s'affirme jusque dans les très nombreux décors imprimés de cette époque. Chez Boch ce sont, par exemple, les fleurs botaniques (althéa, camélia, etc.), les paysages à effet pittoresque, les sujets antiques, le cycle Napoléonien, etc. ; à Jemappes, les sujets champêtres (la laitière), les sujets chinois (« willow pattern »), les scènes bibliques (Joseph), les motifs floraux, etc. ; à Nimy, les sujets militaires, religieux, exotiques (Macao), etc.

De 1890 à 1914, c'est le mouvement impressionniste qui triomphe et est mis en lumière dans les 21 expositions successives de la Libre Esthétique, qui s'ouvrent chaque année à Bruxelles de 1894 à 1914. La terre glaçurée et le grès flammé prennent peu à peu un rôle important.

(2) EXPOSITION DE LA CÉRAMIQUE D'ART EN BELGIQUE, organisée par les Musées Royaux d'Art et d'Histoire en collaboration avec la Commission Nationale des Artisanats et des Industries d'Art et l'Office Provincial du Brabant. Bruxelles, Palais du Cinquantenaire, 24 avril—30 juin 1948 (Catalogue).

De 1918 à 1950, on tend encore plus à la simplification structurelle et fonctionnelle, à l'expression plutôt qu'à l'impression. La faïence répudie son ancien émail dur et impénétrable à l'œil, pour adopter des émaux plus vivants, plus souples et de tons moins primaires. Les tendances de style deviennent de plus en plus variées et les individualités s'affirment.

Concluons en disant qu'en général la céramique belge a été emportée par les grands courants de l'art moderne, dans le bon et le mauvais sens, avec leurs réussites et leurs excès, avec leurs bons pasteurs et leurs... marchands d'« Art Ensor » dernière période.

J. HELBIG.

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES — WERKEN.

ED. MICHEL, *Musées et conservateurs. Leur rôle dans l'organisation sociale* (*Université libre de Bruxelles. Institut de Sociologie Solway. Actualités sociales*, nouv. série, 32). Bruxelles, Office de Publicité, 1948. In-12, 80 p.

Sous ce titre général, M. Ed. Michel, conservateur honoraire du Louvre, présente le statut qui régit actuellement la conservation des musées de France. Ce faisant, il apporte une contribution de valeur à la muséographie moderne.

Après avoir rapidement retracé l'histoire des musées depuis l'Antiquité jusqu'à l'ouverture du Louvre en 1791, il précise la conception qu'on se faisait du musée au cours du XIX^e siècle. De plus en plus, au début de notre siècle, le souci scientifique s'affirme ; les conservateurs de musées s'efforcent alors de mettre au point leur travail scientifique et aident les érudits qui sont leurs visiteurs de marque, à côté de la foule qui ne fait que parcourir les galeries du Louvre, en ignorant les autres musées. Depuis 1918, étape nouvelle : à côté du rôle scientifique, on s'aperçoit que le musée a une mission éducative, sociale à remplir, en particulier à l'égard de la jeunesse.

M. Michel aborde ensuite la partie essentielle de son ouvrage. Si le Louvre évolue suivant les étapes rappelées plus haut, il s'en faut de beaucoup que les musées de province suivent le même rythme. Leur richesse est pourtant grande et le rôle qu'ils pourraient jouer dans leurs régions respectives serait de première importance pour l'affinement et l'extension de la vie culturelle. L'ordonnance du 13 juillet 1945 tend à réformer la situation. Le principe qui en est la base pourrait se formuler ainsi : nécessité de décentraliser et de rendre la vie aux institutions de province, remplacer l'étouffement par l'Administration centralisatrice et tracassière par la confiance entre hommes formés à un idéal social et décidés à se dévouer pour la diffusion du Beau. La France va connaître dorénavant des musées nationaux, vingt musées classés (les grands musées de province, tels ceux de Dijon, Rouen, Nancy, Lyon, Grenoble, etc.), des musées secondaires contrôlés. La formation des futurs conservateurs est confiée à l'Ecole du Louvre qui se voit doter ainsi d'un monopole peu ordinaire. L'impulsion de vie viendra de Paris, de l'« Inspection générale des musées de Province », qui agira avec tact et dynamisme, par contacts personnels avec les conservateurs dans le souci de les aider, avec les autorités locales dans le but de les convertir et de les stimuler. Nouvelle présentation des salles et des collections, émulation pour les publications scientifiques et populaires, soutien pour l'organisation d'expositions temporaires, politique des achats, des échanges et des prêts, conseil en vue de l'entretien et de la restauration des œuvres. Le conservateur d'un grand musée de province devient à son tour tuteur des musées secondaires locaux qu'il contrôle et anime. Le Service des Monuments historiques est tout indiqué pour aider les conservateurs dans leurs tâches multiples.

Tout ce système, pensé depuis des années, formulé dans un texte législatif, est vécu depuis peu. Et ce passage par le banc d'épreuve est plus que consolant. Grâce à l'énergie et aux qualités personnelles des hommes qui sont chargés d'animer cette ordonnance, on perçoit un changement considérable dans l'organisation, la présentation, la vie des musées de province, depuis les vingt musées classés jusqu'aux plus humbles musées municipaux. Expérience sociale riche qui est une pleine réussite et dont M. Michel s'est fait le brillant chroniqueur dans le substantiel volume que nous venons d'analyser.

Jacques LAVALLEYE.

JOS. PHILIPPE, *La contribution wallonne à la peinture dite flamande*. Liège, Editions du Grand Liège, 1948. In-8, 37 p., 18 pl.

L'A. veut rappeler, sous forme d'un large panorama, « la contribution des peintres wallons à l'école fameuse qu'un usage traditionnel désigne sous l'étiquette de flamande ». Il procède souvent par affirmations qui auraient gagné à être nuancées. N'est-ce pas généreux de déclarer que l'école liégeoise prégothique de peinture n'apparaît pas moins grande que les écoles française et rhénane ? Soit encore pour la miniature, mais pour la peinture murale ! Citer trois panneaux du XV^e siècle, c'est peu de chose à l'actif de l'école wallonne et maigre comme contribution, il est vrai que Van Eyck est d'ascendance mosane et Roger de la Pasture tournaisien de naissance. Au XVI^e s., les peintres wallons vont œuvrer en pays flamand. Y garderont-ils une originalité ? Fierens-Gevaert, cité ici, le prétend en reconnaissant « les traits épars d'une psychologie romane » dans les réalisations de Patenier, de Gossart et de Lombard. On aimerait voir préciser cette pensée. Durant les XVII^e et XVIII^e s., l'école liégeoise est certes plus originale : Caravage et Poussin sont ses héros, et non pas Rubens. Pour le XIX^e s., Philippet, de Witte, Donnay et Heintz sont cités sur un mode plus vibrant que Navez, Boulanger, Wiert ou Gallait, il est vrai que les premiers sont liégeois restés fidèles au terroir natal, les autres sont des wallons installés souvent à Bruxelles. Et l'A. conclut : « Bien que souvent confondus avec les peintres flamands, les peintres wallons n'en sont pas tributaires ». Malheureusement deux planches reproduites à la suite de cette affirmation sont des sujets empruntés par des peintres wallons à des œuvres célèbres de Rubens. M. Philippe détaille, pour finir, les notes particulières de l'école wallonne, surtout de l'école liégeoise des XVII^e et XVIII^e s., « les caractères de la peinture wallonne se laissent alors mieux déterminer ». D'après l'A., le wallon réfléchit beaucoup en peignant, sa sensibilité est capricieusement nuancée, son coloris est sobre et discret (il n'est pas très bon, car M. Philippe reconnaît que les tableaux liégeois vieillissent mal), le dessin l'emporte sur la couleur. Ce travail s'achève par une bonne bibliographie.

Jacques LAVALLEYE.

M. - ANSELME DIMIER, *Recueil de plans d'églises cisterciennes* (Commission d'histoire de l'Ordre de Cîteaux, I). Grignan et Paris, 1949. In-8, t. I, 211 p.; t. II. 336 pl.

Le Chapitre général de l'Ordre de Cîteaux de la stricte observance a créé au sein de l'Ordre, en 1947, une commission d'histoire dont le siège est fixé à l'abbaye d'Aiguebelle (dép. de la Drôme, France). La tâche du nouvel organisme est d'écrire une histoire générale de l'Ordre. Mais, au préalable, il a été décidé de réunir textes et documents sur lesquels cette histoire pourra être édifiée et, d'autre part, de publier de nombreuses études d'approche. Le premier volume de cette série est consacré à un aspect bien original de l'Ordre : le plan de ses abbayes.

Un grand nombre de ceux-ci sont connus, les ouvrages de Dehio et von Bezold, de Bilson et d'Aubert en reproduisent les plus caractéristiques. Mais d'autres sont souvent mal publiés dans des revues locales peu accessibles et il en est encore d'inédits. Tous ces plans sont reproduits à des échelles diverses et manquent assez régulièrement d'indications relatives aux dimensions de ceux-ci.

Pour remédier à ces inconvénients, dom Dimier a décidé de publier un recueil de 336 plans d'abbayes, dont 35 sont inédits, tous étant réduits à la même échelle. Cet album très maniable de planches est précédé d'un volume documentaire : on y trouve une esquisse rapide sur les caractéristiques des plans d'abbayes bénédictines et cisterciennes et sur ceux de leurs églises. Les abbayes de l'Ordre de Cîteaux sont de divers types sans doute, mais quelques notes originales accentuent leur parenté : simplicité complète, prédominance des droites, existence de nombreuses chapelles greffées ou empâtées dans le transept ou le chœur qui s'achève normalement par un chevet plat. Le type parfait et de loin préféré dans l'Ordre est celui de Fontenay (1139-1147). Mais dès 1188, le relâchement s'annonce. Les austérités de la grande époque s'atténuent, l'abbaye de Vaucelles, près de Cambrai sera édifiée, entre 1190 et 1235, sur un plan aux proportions grandioses de cathédrale, avec déambulatoire

et chapelles, double transept dont l'un avec bas-côtés, la chapelle dans l'axe est encore à chevet plat, il est vrai. Suivent des notices, classées par ordre alphabétique, sur chaque monastère dont le plan de l'abbatiale est reproduit : situation géographique, date de la fondation, filiation, état actuel des constructions, bibliographie relative à son histoire, indication des plans relevés ou inédits. Des tables facilitent encore la consultation du volume : abbayes groupées par pays, puis suivant les filiations, liste des abbayes de moniales, table chronologique générale des constructions d'après les dates des plans.

Tel quel ce recueil rendra service ; on aurait pu espérer mieux cependant. En effet, pour qu'un plan d'édifice soit édité suivant toutes les exigences scientifiques, il faut qu'à sa lecture, on puisse déterminer immédiatement les diverses campagnes de la construction. Or l'auteur semble avoir eu comme préoccupation dominante, excellente d'ailleurs, de réaliser des plans à échelle identique (1/800) ; de plus il paraît subjugué par la date de consécration de l'église. Si beaucoup d'abbatiales cisterciennes furent construites au cours d'une seule campagne, il s'en faut cependant, de très nombreuses furent reprises, remaniées ou agrandies dans la suite. Ces diverses étapes doivent être indiquées sur un plan scientifiquement établi, et cela grâce à un système de hachures et de traits d'épaisseurs ou de colorations diverses. Sans doute plusieurs plans hachurés apparaissent dans le recueil de dom Dimier, mais aucune légende n'en donne la clef. Il faudra donc recourir aux ouvrages cités dans la bibliographie du premier volume pour se rendre compte des étapes de la construction d'Alcobaga, d'Arnsbourg, d'Aulne, de Villers et d'autres.

Il reste encore un point essentiel à examiner : un bon plan renseigne sur le choix adopté pour la couverture de l'édifice. Bien souvent on peut s'en rendre compte en consultant les plans réunis par l'auteur. Mais celui-ci avertit loyalement le lecteur dans sa préface qu'il n'a pu vérifier toutes les études, tous les plans qu'il a utilisés. Or, on le sait, une certaine fantaisie règne parfois dans ces relevés exécutés par des personnes dont la bonne volonté remplace la science et l'initiation à la méthode archéologique.

Si l'auteur s'était montré plus sévère sur les deux points essentiels que nous soulevons, son recueil aurait gagné en importance et en valeur. Nous espérons une seconde édition de son travail avec les améliorations souhaitées et la publication de plans nouveaux, non reproduits ici. Alors réellement le *Recueil de plans d'églises cisterciennes* sera un instrument de travail pour les historiens de l'art médiéval, de plus il pourrait servir de modèle à un moine bénédictin se consacrant à une tâche identique pour les abbatiales de son Ordre. Dès maintenant l'Académie des beaux-arts de Paris a reconnu l'utilité de l'ouvrage recensé ici en attribuant à l'auteur le Prix Bernier.

Jacques LAVALLEYE.

J. STREIGNART, *Pierres et images d'Occident. T. I : Cycles classiques de la Méditerranée* (Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de Namur). Gembloux, Duculot, s.d. (1949). In-8, 195 p., album de 40 pl.

Ce titre évocateur annonce en réalité un manuel d'histoire de l'art classique que l'A. a voulu présenter d'une manière originale. Il a recherché un fil conducteur en même temps qu'un lien entre les diverses manifestations artistiques d'un peuple dans une région au cours de plusieurs siècles. Son originalité — encore qu'il ait d'illustres devanciers depuis la Renaissance jusqu'à Winckelmann — est d'insister sur les harmonies que les branches de l'art tendent de réaliser entre elles aux grandes époques et sur le fait que, cette unité se relâchant, la décadence se précipite. Double point de vue qui serait matière à d'interminables discussions et exigerait beaucoup de nuances. Envisageant l'ensemble de la production artistique dans le bassin de la Méditerranée, l'A. la groupe en trois cycles : celui de l'Egée, celui de l'Hellade, celui de Rome. Chaque fois, il évoque les débuts, l'apogée, le déclin de l'activité artistique. Pour le cycle impérial de Rome, il y a encore un épicycle chrétien.

Cet ouvrage révèle l'étendue des connaissances et de la culture de son A., celui-ci déclare d'ailleurs, dans son introduction, avoir puisé aux meilleures sources des spécialistes en la matière. Mais sa synthèse s'avère malgré tout fort compliquée. La luminosité grecque fait place à l'enchevêtrement. Le P. Streignart tend à faire de son travail un manuel d'initiation pour universitaires ; on pourrait craindre qu'il ne rende tous les services souhaitables,

car la qualité primordiale de ce genre réside dans la clarté de l'exposition et de l'agencement des faits, également dans la sobriété et le dépouillement du style. Si l'explication de quelques termes techniques est bienvenue, on regrettera par contre la pauvreté de l'illustration et l'absence de toute bibliographie.

Jacques LAVALLEYE.

Monographies illustrées :

G. MARCHIG, *L'Adoration de Hugo Van der Goes* (Coll. *Les sommets*, I). Paris, A. Michel, 1948. In-8, 7 p., 54 pl.

A. MORASSI, *Le triptyque flamand de San Lorenzo della Costa* (Coll. *Les sommets*, 3). Paris, A. Michel, 1948. In-8, 7 p., 28 pl.

J. ALAZARD, *Piero della Francesca* (*Editions d'histoire et d'art*). Paris, Plon, 1948. In-12, 60 p., 30 ill.

CH. BERNARD, *Opsomer* (*Monographies de l'art belge*). Anvers, De Sikkell, 1947. In-8, 15 p., 25 pl.

La collection « Les sommets » souhaite mettre à la portée des connaisseurs une abondante documentation photographique relative à divers tableaux très connus. Une brève notice précède l'album de planches, l'auteur y rappelle les dates essentielles de la biographie de l'artiste et les données principales se rapportant au tableau : sa date, ses dimensions, sa description, son coloris, son esprit. Suit le recueil de photos, des ensembles et de nombreux détails. Le premier fascicule est consacré à l'*Adoration des bergers* que Hugo Van der Goes peignit vers 1475 à la demande de Tommaso Portinari (Florence, Offices). Le second concerne le triptyque conservé dans l'église de San Lorenzo della Costa, petit hameau de Santa Margherita Ligure, que le noble génois Andrea della Costa, mari d'Agnese Adorno, fit exécuter en 1499 à Bruges, ainsi que l'atteste l'inscription que porte l'œuvre. Il s'agit d'un *Martyre de saint André* (les époux sont agenouillés de part et d'autre), accosté d'une *Résurrection de Lazare* et des *Noces de Cana*. Au revers, Adam et Eve sur un panneau et leur spectre recouvert du linceul sur l'autre. Morassi, dans l'introduction, propose d'attribuer au même maître anonyme la *Messe de saint Pierre* conservée à Novi Ligure et rejette les rapprochements faits par Friedlaender avec les *Histoires de saint Jean* du *Palazzo Bianco* à Gênes. Rappelons que P. Bautier étudia le triptyque dans cette *Revue* en 1931.

Nul mieux que Jean Alazard n'était désigné pour présenter une rapide synthèse sur l'art de Piero della Francesca qu'il fait accompagner d'un riche ensemble de reproductions. Les questions débattues d'érudition (opinions d'A. Venturi, de R. Longhi et de M. Salmi) sont rapidement rappelées, l'auteur insiste avant tout sur les qualités du style si personnel du maître de Borgo San Sepolcro, du génial évocateur d'une humanité majestueuse en arrêt pour un moment dans la splendeur colorée d'une lumière limpide.

Le Ministère de l'Instruction Publique de Belgique patronne la publication d'une série de monographies consacrées à des peintres et des sculpteurs nationaux contemporains. Charles Bernard présente Opsomer, le peintre de Lierre qui trouva sa voie en devenant un brillant portraitiste, Opsomer étant une sorte d'iconographe des hommes politiques belges de son temps.

Jacques LAVALLEYE.

S. SULZBERGER, *Le langage pictural*. Bruxelles, Office de Publicité, 1949. Petit in-12, 97 p., 4 pl.

Par le présent petit volume clairement imprimé sur beau papier, l'A. souhaite mieux faire comprendre « le message de l'œuvre d'art » et tente de rapprocher l'artiste du critique en attirant l'attention de ce dernier sur une série de problèmes concernant la facture du tableau. Dans ce traité d'initiation, le but pédagogique n'impose pas une manière pédante. L'A. suggère, indique, formule, précise ou nuance avec élégance et d'une façon légère, se souciant de rapporter fréquemment des propos d'artistes qui viennent illustrer ses points de vue.

Les éléments d'un tableau sont groupés en quatre paragraphes : le dessin (variété des techniques, ombre et lumière, contour, modèle et valeur), la couleur (harmonie, gamme des teintes, ombres, noir et blanc, les couleurs considérées par l'artiste et l'homme de laboratoire), l'exécution (préparation du support, rôle des fonds, divers modes d'exécution, multiples techniques, les détails dans l'ensemble), la lumière qui assure la vibration des couleurs et exprime l'âme des choses. Pour la mise en œuvre, on nous propose des considérations sur le sujet (hiérarchie des genres, les sources d'inspiration, l'iconographie), la composition en surface ou en profondeur (M^{lle} Sulzberger reprend le sujet dans *Alumni*, 1950, XIX, p. 358-365 : *La perspective est-elle une science ou un art ?*), la composition colorée, enfin le problème de l'imitation que l'A. situe en partant de l'imitation servile et intégrale pour aboutir à l'art abstrait. Une bibliographie sobre, mais au courant des dernières publications, achève ces pages dans lesquelles jamais la fantaisie et la liberté de l'artiste ne sont méconnues. M^{lle} Sulzberger rappelle bien à propos la phrase de Chardin : « On se sert de couleur, on peint avec le sentiment ». Jacques LAVALLEYE.

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK. *Aanwinsten op het gebied van de Beeldende Kunsten gedurende het tijdvak 1940-1948*. La Haye, Staatsdrukkerij, 1949. In-8, XII-348 p.

La direction de la Bibliothèque Royale de La Haye, soucieuse de rendre également service aux chercheurs n'habitant pas la capitale administrative de Hollande ou ne fréquentant que rarement cette institution, a décidé de mettre à leur disposition un catalogue imprimé de ses acquisitions récentes. Le présent catalogue mentionne les ouvrages relatifs aux Beaux-Arts entrés dans la grande bibliothèque générale durant la période 1940-1948. Plus de 3.500 volumes sont cités, groupés suivant les divisions communément adoptées à La Haye ; dans chacune d'elles, ils sont rangés par pays et par périodes. La cote de référence est notée en marge. Ce catalogue d'acquisitions peut être considéré, en une certaine manière, comme une bibliographie périodique, incomplète sans doute, mais riche cependant. Il sera de grande utilité, d'autant plus que sa consultation est aisée. Une table alphabétique des auteurs achève la publication. Jacques LAVALLEYE.

LEO VAN PUYVELDE, *The Flemish Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. London, The Phaidon Press, New-York, The Oxford University Press, 1942.

Ce volume, grand in-4^o, richement illustré, n'est pas un simple catalogue des 307 dessins de maîtres flamands que l'auteur, invité par le Roi d'Angleterre à étudier sa collection de dessins anciens, a pu retrouver parmi les 14.000 numéros que possède cette collection. Il offre une série de monographies sur ces dessins de maîtres flamands, l'explication des sujets, la discussion de la valeur intrinsèque et historique des dessins, et l'indication des raisons pour lesquelles les dessins peuvent être attribués à tel ou tel maître.

Dans l'introduction, l'auteur fait l'historique de la collection royale. Certains dessins datent déjà du temps d'Henri VIII, beaucoup ont été acquis par Charles I, qui a été un des premiers grands collectionneurs, et qui avait à son service un conservateur d'art, le flamand Abraham van der Doort, dont le catalogue existe encore.

Parmi le grand nombre de découvertes de valeur faites par l'auteur dans cette collection, la plus riche du monde et qui sont ici étudiées d'une manière approfondie, il y a lieu de mentionner les suivantes :

Un « Christ en Croix » de *Hugo van der Goes*. Des dessins des grands Primitifs flamands sont extrêmement rares ; ce qui passe pour tel n'est le plus souvent qu'une copie d'après l'un ou l'autre tableau de maître. C'est la technique autant que la conception qui amènent l'auteur à attribuer ce « Christ en Croix » à van der Goes : il y voit la même façon de produire le modèle par des traits parallèles et des touches de gouache en blanc, que dans le dessin « Jacob et Rachel » à Christ Church d'Oxford, et la figure du Christ revient dans un « Calvaire » du Musée Correr de Venise.

De l'école de la Renaissance flamande, la collection royale possède d'excellents dessins. Divers artistes flamands ont travaillé en Angleterre au XVI^e siècle. Joris Hoefnaegel d'Anvers

y a voyagé et dessiné à la plume beaucoup de vues de ville, d'une manière méticuleuse et élégante ; dans ce livre sont reproduits et étudiés deux dessins : « Le Château de Windsor » et « La Ville d'Oxford » faits par lui d'une plume alerte. Commentés longuement sont aussi deux portraits que l'auteur attribue à *Cornelis van Cleef* (1520-1567), qu'il considère comme le fameux « Sotte Cleef », l'égal de Hans Holbein : ce sont deux portraits d'homme et le portrait de la femme de l'artiste, le tableau fait d'après ce dessin méticuleux se trouve au Château de Windsor et est cité dans les plus anciens inventaires comme le portrait de la femme de « Sotto Cleeve » exécuté par lui. L'auteur étudie longuement qui pourrait être cet artiste ; il insiste sur une erreur chez Carel van Mander concernant Joos van Cleve : Carel van Mander prétend que cet artiste serait parti pour l'Angleterre et y serait devenu fou ; il appert maintenant de recherches d'archives que c'est le fils de Joos van Cleve, Cornelis, qui a résidé en Angleterre, et y est devenu fou de jalousie. Sur un des dessins, l'auteur a trouvé des inscriptions flamandes concernant les couleurs à employer.

Des nombreux Flamands qui allaient au XVI^e siècle, chercher fortune en Italie et s'y établir, l'auteur a trouvé plusieurs dessins : notamment de *Denis Calvaert* (1546-1619), *Bartholomeus Spranger* (1546-1611), et de *Jan van der Straet* (Stradanus 1523-1605). De ce dernier il fait connaître, quantité de dessins : une série faite pour les gravures d'Adriaan Collaert qui ont paru dans une « Vie de la Vierge » publiée à Anvers au XVI^e siècle à une date inconnue ; différents dessins pour des gravures que l'auteur a retrouvées de Cornelis Cort, Philippe Galle, Jan Sadeleer, des dessins pour des tableaux exécutés par Jan van der Straet à Florence, et particulièrement les grands dessins-modèles pour une série de tapisseries des « Douze Mois » : l'artiste les exécuta pour la « Fabbrica degli Arazzi » fondée par Cosimo de Médicis : on a trouvé plusieurs fois son nom dans les comptes de cette fabrique. Dans ces comptes Stradanus est cité notamment pour les dessins de six tapisseries de l'histoire romaine ; on fait connaître ici les dessins pour ces tapisseries.

Plusieurs artistes des Anciens Pays-Pays qui revinrent d'Italie, reprirent les traditions de leur art national. Il y a peu d'exceptions, telles que celle de *Lambert Lombard* (1506-1566), dont on trouve un dessin signé ici, mais qui est d'un classicisme affaibli. Plus intéressants sont les dessins publiés et étudiés de *Dirk Barents* (1534-1592), de *Hendrik de Clerck* (1570-1629), et l'admirable « Piété » qui porte une inscription « Lucas van Leyden », mais que l'auteur attribue, pour des raisons de style à *Lucas Cornelisz de Cock* (1495-1552), qui fut un excellent représentant des maniéristes en qui il voit les vrais Renaissancistes de l'école flamande ; l'auteur tâche de fixer ici l'essentiel de ses œuvres. Il parle aussi longuement de *Crispijn van de Passe l'Ancien* (1564-1637), dont il a retrouvé au Château de Windsor pas moins de 81 dessins à la plume, véritables chefs-d'œuvre, d'invention et d'exécution délicate : il a pu établir que ce sont les modèles pour un livre de *Metamorphoses* d'Ovide, publié sous le nom de cet artiste-graveur à Cologne en 1602. Comme les gravures publiées ne portent ni titre ni sujet, l'auteur a dû rechercher ceux-ci dans la représentation comparée avec le poème d'Ovide.

A *Marten de Vos* (1531-1603), le grand inventeur de compositions, l'auteur a pu donner aussi une partie des 126 dessins retrouvés, et il a pu établir que ce sont des modèles pour l'illustration de ce qu'il appelle le plus important monument de la gravure flamande sur cuivre du XVI^e siècle : l'« *Evangelicae Historiae Imagines* », publié par Jérôme Natalis à Anvers en 1593 ; les planches furent employées dans « *Meditationi sopra li Evangelii* », publié à Rome en 1599. L'auteur discute longuement la question, lesquels des dessins trouvés sont l'œuvre de Marten de Vos et lesquels ceux de l'italien Bernardo Passeri.

Plusieurs artistes flamands continuèrent bien avant dans le XVII^e siècle la tradition flamande de conception simple et d'exécution soignée, tels que les artistes dont il publie ici des dessins inconnus : *Jan Bruegel de Velours*, *Sebastiaan Vrancx*, *Frans Francken I*, *David Vinckebooms*, *Gillis Neyts*.

Dans la partie consacrée aux artistes de l'art baroque, l'auteur fait connaître plusieurs dessins importants de Rubens, van Dyck et Jordaens.

Certains des dessins de Rubens (1577-1640), tels que celui d'un beau « Nu de Femme », d'une « Bacchanale » étudiés à fond ici, montrent combien l'auteur a raison de dire dans son Introduction, que cet artiste n'a pas suivi les Italiens, mais qu'il a créé un style personnel

qui fixe pour longtemps le style baroque du Nord. Une trouvaille de première importance est un « Portrait de Rubens » par lui-même, portrait sincère et impressionnant. L'auteur discute le style et l'attribution au maître : c'est probablement une étude pour le portrait de l'artiste, où il se montre se promenant avec Hélène Fourment dans son jardin; un dessin de l'Albertine de Vienne, connu depuis longtemps et considéré comme l'étude pour ce tableau, est rélégué comme un dessin soigné, où le peintre s'embellit pour un portrait d'apparat.

Sept dessins de *van Dyck* (1599-1641) permettent de constater combien peu celui-ci était l'élève de Rubens et combien il développe son style d'une manière personnelle. Rien ne se retrouve ici de ses recherches pénibles autant que rapides de ses débuts. Ce sont tous des dessins de la maturité : un « Paysage près de Gênes », « Trois Angelots » et des études de portraits. Fort importantes sont les études de composition de portraits : celle pour le premier grand « Portrait Equestre de Charles I », pour lequel *van Dyck* a fait d'autres études, discutées ici ; celle du « Portrait de Henri de Lorraine, Duc de Guise », qui est un essai de présentation pour un tableau, dont l'auteur recherche longuement le modèle; et l'excellente étude représentant un homme, qui, d'après les déductions de l'auteur, est l'ancien bourgmestre d'Anvers, Nicolas Rockox, l'ami de Rubens.

Jordaens (1573-1678) n'est représenté dans cette collection que par trois dessins : un « Diogène cherchant un homme » dont il y a une esquisse à Franckfort, « Le Christ parmi les Docteurs » dont il y a une réplique dessinée au Musée de Lille, et la « Tête d'un Homme ».

Plusieurs artistes flamands, suiveurs de Rubens sont représentés à Windsor par d'intéressants dessins, qui peuvent contribuer à mieux faire connaître cette école mal étudiée : *Jan Boeckhorst* (1605-1668), *Pieter Bout* (1658-1719), *Abraham van Diepenbeeck* (1596-1675), *Philippe Fruytiers* (1610-1660), dont on retrouve ici un groupe des enfants de Rubens, *Alexandre Keirinx* (1600-1652), *Frans van der Meulen* (1632-1690), le peintre des batailles de Louis XIV, *Francisque Millet* (1642-1679), *Erasme Quellin* (1607-1678), *Guillaume Panneels* (travaillant entre 1627 et 1632), *Roelant Savery* (1576-1639), *Cornelis Schut* (1597-1655), *Pieter Soutman* (1580-1657), *David Teniers* (1610-1690), *Theodore van Thulden* (1606-1676), *David Vinckeboons* (1578-1629), *Cornelis de Wael* (1592-1662). Il y a là une véritable mine pour les érudits d'art. Comme il y a, dans toute cette collection de dessins flamands une mine pour les chercheurs qui s'appliquent à l'histoire ou la topologie.

A. J.

Miscellanea Léo van Puyvelde. Bruxelles. Les Editions de la Connaissance. S.A. 1949. 384 pp. Nombreuses illustrations.

Ce beau volume a été offert en hommage au professeur Léo van Puyvelde, à l'occasion de sa retraite des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, hommage qui s'adressait au conservateur en chef qui réorganisa les Musées Royaux, à l'écrivain d'art et au savant.

Il n'est pas possible de rendre compte en particulier de chacune des quelques soixante-dix études inédites qui constituent le volume et qui sont dues aux meilleurs spécialistes belges et étrangers, représentant à la fois toutes les spécialisations et tous les pays.

Il n'a pas fallu moins de quatre préfaces pour caractériser les activités du jubilaire. La première, due à Charles Bernard situe *Léo van Puyvelde et les Musées Royaux des Beaux-Arts*. La seconde par nous mêmes montre *Léo van Puyvelde, le professeur et le Conservateur*. La troisième et la quatrième de John Gilissen : *Léo van Puyvelde en de Vlaamse Letterkunde* et : *Léo van Puyvelde, historien d'Art*. Ces préfaces sont complétées par une bonne bibliographie des œuvres de Mr. van Puyvelde.

Un hommage a rarement atteint pareille ampleur et offert une étude aussi complète d'une activité humaine, à laquelle s'ajoute la contribution scientifique que nous allons passer en revue.

Le comité de rédaction a classé les articles en rassemblant 1^o : tout ce qui se rapporte à l'art national : Peinture ; Dessin ; Gravure (pp. 45 à 198). 2^o Les Ecoles Etrangères (pp. 199 à 378). 3^o Varia (pp. 378 à 384).

Les articles se suivent dans l'ordre chronologique ; le premier se trouve être ainsi celui de Frédéric Lyna : *Trois fragments d'une Bible du XIII^e siècle*, ce qui est de bonne compagnie,

le conservateur en chef de la Bibliothèque Royale saluant son voisin ; le conservateur en chef des Musées Royaux ; article judicieux et instructif.

Signalons quelques contributions à l'étude de Jérôme Bosch, ou de son entourage : *An early Panel : A contribution to the panel Painting before Bosch* de Charles de Tolnay, et surtout les : *Considérations sur le paysage chez J. Bosch* du Dr Gaston van Camp, Conservateur aux Musées, article d'un intérêt soutenu qui rejoint et prépare l'étude qui reste à écrire sur l'histoire du paysage. Les *Notes, Remarques et Réflexions sur le Paysage Flamand*, d'Arthur Laes, y donnent une suite involontaire qui montre nettement l'hiatus existant ; et toujours dans la ligne de Bosch, un article de Max J. Friedländer : *Jan de Cock oder Lucas Kock*.

Bonne mise au point, enrichie par les soins de A.J.J. Delen, de ce que nous savons du *Maître de Francfort*.

L'étude de Bruegel se voit poursuivie par Louis Lebeer : *La kermesse d'Hoboken* ; A. Burnouw : *Bruegels Verzoeking van de Heilige Antonius*, et par Alex Romdal : *Le style figuré de Pierre Bruegel*.

Rubens et son époque sont évidemment bien représentés. Matejcek : *La tête d'apôtre de Rubens* à la galerie Nationale de Prague. Constable : *Rubens in the Museum of Fine Arts, Boston*. Richardson : *A rediscovered sketch by Rubens of the cardinal infante Ferdinand*. Thiéry : *La chasse d'Atalante de Rubens aux Musées Royaux de Belgique*. Ninane : *Rubens et Snyders*. Manneback : *Paul de Vos et Snyders*. (Pourquoi, lorsqu'on étudie le style de deux maîtres, ne donner que des reproductions de l'un et non de l'autre?) *Un dessin inédit de Watteau d'après Rubens* de T. Kamenskaya, étude qui renforce la thèse de M^{me} Thierry van Puyvelde : *Rubens et Watteau*.

Held : *Jordaens and the equestrian Astrologie*. Dr. G.H. Hoogewerff : *Een Nood Gods door van Dyck geschilderd*, découverte remarquable, qui a échappée aux investigations de Mr. van Puyvelde lui-même, et qui complète l'ouvrage de ce dernier : *La Peinture Flamande à Rome*, qui vient de sortir de presse.

L'œuvre découverte par le Dr. Hoogewerff nous paraît excellente, mais, personnellement, elle nous fait songer davantage à Pierre Thys qu'à Van Dyck.

Enfin, à côté de fiches intéressantes par la mise au point qu'elles apportent, signalons l'article de Paul Fierens : *Un carnet de dessins d'Henri Evenepoel*.

La deuxième partie n'est pas moins riche, depuis : *Quelques remarques sur la peinture grecque* de A. Byvanck. *The Immaculate conception an early venetian picture*, de M. Davies. *Les Fresques nouvellement acquises par le musée de Boston* d'Edgell ; une note de Gustave Cohen. *Un Elsheimer retrouvé* de W. Heil ; une interprétation de la « Ronde de Nuit » de Rembrandt du Dr. Martien. *L'Identification et l'attribution d'un soi-disant portrait de Jérôme Duquesnoy*, par nous ; pour arriver à la partie intitulée : *Varia*, où les noms les plus connus de toutes les spécialisations possibles, se retrouvent. La tapisserie, l'archéologie, la musicologie y sont fort bien représentées. Relevons le curieux article de Mr. Ch. van den Borren : *L'aspect décoratif de la composition musicale* ; et demandons-nous pourquoi, dans son étude sur la dualité du Baroque, M^{me} Suzanne Clerckx ne cite pas dans sa bibliographie, son propre ouvrage : *La Baroque et la Musique* ?

Les *Miscellanea L. van Puyvelde* représentent une telle somme de travaux et d'utiles, voir d'indispensables mises au point que leur présence est indispensable dans toute bibliothèque de recherches et dans toute bibliothèque d'amateur d'art. Déplorons l'absence d'une table d'illustrations, et émettons le vœu que l'on publie désormais les ouvrages de cette qualité avec une table onomastique, si précieuse aux chercheurs. Ceci ne diminue en rien les éloges qui reviennent au comité d'organisation, présidé par Mr. Georges Theunis, secrétaires : Mrs. Gilissen et de Mayer ; secrétaires-adjointes M^{lles} Danthine, Ninane et Vercauteren, qui se sont trouvés devant un travail vetilleux et ingrat, rendu épuisant par la multiplicité des collaborateurs. Celui-ci n'aurait pu être mené à bien sans le dévouement total et la compétence éprouvée de la trop modeste secrétaire-adjointe : M^{lle} Lucie Ninane, cheville ouvrière irremplaçable, qui a droit à toute notre reconnaissance.

Simone BERGMANS.

EMILE POUMON. *Le Hainaut - Les Vitraux*. Vilvorde, Imprimerie André Mees, s.a., 1949, 33 pages de texte et 18 planches.

Si l'on peut qualifier un ouvrage de substantiel, c'est bien celui que l'auteur consacre aux vitraux du Hainaut. Le sujet est peut-être restreint, mais il est traité avec érudition et conscience. En quelques pages condensées, dont certaines seront même un peu fatigantes pour le profane, toute la documentation concernant l'histoire du vitrail dans l'ancien comté de Hainaut et dans le Tournaisis est mise en lumière.

Après quelques considérations générales, E. Poumon passe en revue les verrières dont s'enrichirent les abbayes hennuyères, celles que firent exécuter dans les églises les familles souveraines, la noblesse et les ordres de chevalerie, enfin celles qui ornèrent les édifices civils. Ensuite, l'auteur dit un mot des vitrailliers eux-mêmes et en cite plusieurs d'origine montoise. Il évoque le régime corporatif sous lequel besognaient ces artisans d'art, les styles et les techniques qui gouvernaient leurs œuvres, et il termine la première partie de son livre par un aperçu sur le vitrail contemporain dans le Hainaut.

La seconde partie de son ouvrage comporte la description des verrières encore existantes à Ecaussines d'Enghien, à Enghien, à Landelies, à Mons et à Tournai, ainsi qu'à Solre-le-Château et à Hestrud dans le Hainaut français. Une riche bibliographie complète cet excellent travail, dont on souhaiterait voir de semblables se publier dans nos autres provinces.

L'art du vitrail fut très en honneur dans notre pays et les historiens ne peuvent le négliger. Certaines questions générales restent encore à élucider d'ailleurs, comme par exemple celle, soulevée par l'auteur, des rapports entre gentilshommes-verriers et vitrailliers, celle aussi des collaborations entre cartonniers et vitriers, etc.

Une énigme d'un tout autre genre est posée par les « verrières mérovingiennes » de Tournai : comment expliquer que, vers 1500, en période gothique encore, un hollandais ait été chargé de peindre dans les fenêtres du chœur de la cathédrale, non pas la Crucifixion et l'hagiographie traditionnelle, mais ces épisodes criminels de la vie de Chilpéric et de Frédégonde, associés à la puissance temporelle du diocèse de Tournai. Cette brutale histoire est sans morale... à moins que les privilèges accordés par le roi à l'évêque Chrasmer l'aient été, non pas en reconnaissance d'une bienveillante hospitalité épiscopale, mais à titre de réparation repentante... comme à Canossa ! Une inscription n'aurait-elle pas dû nous éclairer à ce sujet ? Il est certain que ces verrières, d'un genre tout nouveau à leur époque, durent faire sensation, comme pourraient encore le faire à l'heure actuelle, sur le fond rougeoyant des bouleversements historiques modernes, de grandes verrières magnifiant les fins dernières de l'homme, l'universalité de l'Eglise, la royauté du Christ.

J. HELBIG

W. LETHABY et D. TALBOT RICE, *Medival Art from the Peace of the Church to the Eve of the Renaissance*, Edimbourg, Th. Nelson, 1950, in 8°, 224 p., 84 pl., 104 fig.

Disons-le sans ambages, cet ouvrage mérite un reproche inattendu. L'auteur qui est Anglais n'a pas fait une place assez large à l'art de son pays. Par excès de scrupules, M. D. T. Rice n'a pas voulu compléter l'œuvre de son prédécesseur et s'est contenté de signaler la lacune. Nous le regrettons, mais cette réserve faite, on ne peut qu'approuver l'initiative de mettre à jour cet ouvrage qui, depuis 1904, jouissait d'une faveur incontestable. M. Lethaby était, en effet, un esprit original aux vues larges et profondes. Il a été en quelque sorte le précurseur ou l'émule de Strzygowski. Un des premiers, il a compris les relations intimes entre l'art de l'Orient chrétien et celui de l'Occident, mais sans jamais se lancer dans des thèses outrancières. Aussi M. Rice a-t-il eu plus souvent à renforcer la pensée de l'auteur qu'à la corriger.

Nous signalerons à titre de preuve de la perspicacité de M. Lethaby le fait d'avoir assigné une date exacte aux fonts de Saint-Barthélemy à Liège, alors que trop souvent les étrangers doutaient encore de la découverte de G. Kurth. Évidemment, il reconnaît son impuissance à expliquer l'éclosion apparemment soudaine de ce chef-d'œuvre. Il a pensé

inutilement à des influences byzantines et allemandes. Mais nous doutons encore plus de l'essai d'explication de M. D. T. Rice. Ce savant tendrait à faire orienter les recherches vers les écoles romanes de France, et surtout vers celle de Cluny, mais M. Marcel Aubert, dont on ne peut contester la compétence, n'y a pas songé. Le problème serait peut-être à examiner, mais des influences clusiennes n'ont pas souvent été signalées dans la vallée de la Meuse, sauf à Saint-Séverin en Condroz. D'autre part, M. Rice attribue aux découvertes de J. K. Conant à Cluny une importance qu'on ne semble pas toujours reconnaître.

L'attention de M. Lethaby a porté principalement sur l'architecture. Aussi M. Rice souhaite qu'une synthèse parallèle soit consacrée à la sculpture, à la peinture et, ajouterons-nous aux arts décoratifs. Nous nous associons à ce vœu, y compris à l'hommage qu'il comporte pour W. Lethaby.

Jean SQUILBECK.

Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, tome I par Michael STETTLER, Bâle, Birkhauser 1948, in 8°, 428 p., 326 ill., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zurich*, tome V, Die Stadt Zurich, 2^e partie par K. ESCHER, H. HOFFMAN et Paul KLAUI, même éditeur, 1949, in 8°, 512 p., 374 ill.

La Suisse poursuit sur un rythme régulier la vaste entreprise de son inventaire archéologique, donnant ainsi l'exemple d'un pays qui voit grand et loin. Grand, parce qu'il s'agit d'une vaste entreprise de librairie ; loin, parce que cette collection ne trouvera tout son intérêt qu'au cours des âges. Etudier les monuments est déjà fort bien, mais contribuer à en assurer la sauvegarde est encore mieux. Il est incontestable que les propriétaires dont l'immeuble aura été décrit et étudié dans une publication officielle auront des scrupules à le moderniser intempestivement et à porter atteinte à son style. D'autre part, ces relevés précieux pourront servir au cours des siècles à venir, aux restaurations futures. Imaginons le profit que nous pourrions tirer de descriptions de nos villes telles qu'elles étaient il y a deux cents ans. Que de services ne nous rendent pas les ouvrages d'un Sanderus ? et cependant combien sa documentation est modeste par comparaison à une collection de soixante-dix volumes réunissant près de 25.000 illustrations.

Les deux volumes que nous avons reçus, analysent les monuments du canton d'Argovie et des maisons patriciennes de la ville de Zurich. Il s'en dégage l'impression d'un pays prospère et confortable qui a été épargné par les guerres, mais nous n'avons pas l'occasion de nous y rendre compte de la place de la Suisse dans l'histoire de l'art occidental. Tout ce que nous pouvons donc faire est de juger l'effort de nos amis suisses et nous ne leur refuserons certainement pas de chaleureuses félicitations.

Jean SQUILBECK.

KARL SCHEFOLD, *Orient, Hellas und Rom in der Archäologischen Forschung seit 1939*. Berne 1949. T. 15 des Wissenschaftliche Forschungsberichte, geisteswissenschaftliche Reihe. Prix : 16,90 Fr. Suisse.

On sait l'importance croissante des découvertes réalisées depuis quelques lustres dans le domaine de l'archéologie antique et la tendance actuelle à considérer l'art classique en fonction des civilisations qui l'environnaient, contrairement à la position, adoptée jusqu'en ces dernières années, qui considérait le miracle grec comme une forme de génération spontanée et l'isolait, lui et ses conséquences, du monde ambiant. Un pareil changement d'éclairage nécessite une solide mise au point. C'est à ce travail que s'est astreint M. Karl Schefold, professeur à l'Université de Bâle, et le titre de son livre : « *Orient, Hellas und Rom* » lui confère les qualités d'un programme. L'introduction qui ouvre le volume fait l'historiographie de l'archéologie classique ou, plus exactement, l'histoire de l'évolution de ses tendances, depuis Winckelmann jusqu'à l'époque actuelle. L'ouvrage proprement dit vise avant tout à extraire des publications historiques, archéologiques et esthétiques parues de 1939 à 1949, la substance qui permet d'établir l'état des tendances actuelles concernant l'antiquité classique.

L'auteur considère avant-tout les bases de cette civilisation : l'apport oriental (Mésopotamie, Syrie, Égypte, et surtout Chypre) et septentrional et les éléments si denses de Crète et de Mycènes. Puis il s'attarde longuement et avec raison sur l'importance capitale des fouilles poursuivies en Grèce et dans les colonies grecques, ce qui lui permet de passer en revue la production des arts majeurs et mineurs jusqu'à la fin de l'époque hellénistique. Ces chapitres forment la partie la plus importante du livre.

M.S. envisage ensuite le « problème » de l'archéologie romaine. Dans le premier chapitre consacré à l'*Urbs*, il constate qu'il n'est pas possible de considérer les œuvres romaines antérieures au II^e s. avt J-C, comme relevant d'un art original. Jusqu'à cette époque, Rome, comme tous les territoires situés dans l'orbite des colonies hellènes, dépend uniquement de l'art grec. Ce n'est qu'à partir du moment qui se situe précisément au II^e siècle avt J-C, où Rome deviendra le pivot de l'*Orbis Terrarum*, que son art se dégagera de l'emprise exclusive de l'esthétique grecque. Les récentes trouvailles datant de la période qui s'étend des Gracques à Auguste sont particulièrement suggestives à cet égard. M.S., avec la plupart des historiens contemporains, fait coïncider le « spātantike » avec le triomphe du christianisme. L'art chrétien, n'ayant pas de passé en soi, s'y intègre d'ailleurs, aussi bien en architecture qu'en sculpture et dans les productions d'arts mineurs.

M.S. dont l'ouvrage s'ouvrait par des considérations sur les civilisations qui ont précédé l'âge classique, termine son livre par un relevé des résultats atteints grâce à l'archéologie et ayant trait à la connaissance des civilisations voisines de l'orbite classique. Perses et Scythes, Etrusques et Celtes, Ibers et Puniques, furent touchés par la civilisation classique, et en modifièrent parfois localement l'expression.

L'ouvrage de M. Schefold peut être considéré comme un instrument de travail au même titre que les *Fasti Archaeologicae*. Mais alors que cette dernière publication ne vise qu'à être exhaustive *Orient, Hellas und Rom* se présente comme une mise au point objective certes, mais surtout critique.

G. FAIDER-FEYTMANS.

WERNER SCHMALENBACH. *Griechische Vasenbilder*. Bâle, 1948, 42 p., 158 pl.

C'était une gageure de concentrer en quelques pages la substance des dernières recherches sur la décoration des vases grecs, d'éviter le danger de l'énumération sèche, de l'épithète banale et d'arriver à prendre position dans le domaine si vaste de l'évolution de la peinture grecque sur céramique.

M.W. Schmalenbach a pleinement réussi cette tâche délicate dans son petit livre : *Griechische Vasenbilder*. Il commence par combattre l'idée trop répandue qui veut que la décoration des vases grecs relève d'un art « industriel ». En fait, en elle réside le seul témoignage qui nous reste de l'éminente qualité de la peinture grecque, dont la totalité ou presque, a disparu. C'est donc d'art pur qu'il s'agit, lorsqu'on parle des vases grecs archaïques et classiques. L'auteur caractérise ensuite, de façon succincte, les phases successives de la décoration céramique en terre grecque. Il met l'accent sur la différence foncière qui sépare la céramique crétoise de la céramique mycénienne, sur la décoration géométrique de la céramique doricienne et attique et sur l'étonnante qualité de la peinture des vases du VII^e s. à Corinthe et du VI^e s., de style dit « à figures noires » dont le chef d'œuvre est le célèbre Vase François. Abordant ensuite la question des vases de « style sévère », il insiste sur le fait qu'à partir de l'emploi du décor à figures rouges qui substitue à la silhouette le corps proprement dit, le style plus « naturaliste » devient aussi plus banal. C'est seulement à dater de ce moment que les peintures des vases sont signées. À l'époque suivante, la décadence de la céramique s'accroît et durant les siècles hellénistiques, les pièces de céramique peintes sont des œuvres créées en série qui présentent toutes les caractéristiques d'un art, cette fois, industriel.

Il s'étiolera puis s'éteindra à l'époque alexandrine.

Les nombreuses planches, groupées en fin de volume, sont formées d'un choix excellent d'illustrations qui épousent étroitement le sens du texte. En trois mots : petit livre parfait.

G. FAIDER-FEYTMANS.

KARL SCHEFOLD. *Griechische Plastik, Sammlung Birkhauser*, Bâle 1949, 76 pag., 90 planches.

Réduire à un petit ouvrage de format maniable la substance des recherches qui, depuis un siècle, se concentrent sur les origines de la sculpture grecque est une tâche qui a tenté plus d'un archéologue. Récemment, J. Charbonneaux a tenté l'aventure, non sans succès d'ailleurs, mais en se contentant de reproduire et de commenter en esthète et en homme de goût — ce qui n'est pas toujours la même chose — les sculptures grecques archaïques les plus célèbres et spécialement celles conservées au musée du Louvre.

Le livre de Karl Schefold, moins spectaculaire peut-être, est plus dense et surtout plus précis. Il débute par un essai de détermination du sens à accorder à la sculpture grecque archaïque des VII^e et VI^e s. Elle peut être considérée tout-à-tour comme la rupture européenne d'avec les formes séculaires de la plastique égyptienne et assyrienne, comme un prélude à l'art classique du V^e s., comme un tout ayant sa fin en soi, enfin comme le couronnement d'un demi-millénaire d'art grec, celui-ci s'éveillant au XII^e s., après l'invasion doriennne.

M.S. considère en premier lieu la production plastique en terre cuite des premiers siècles de l'art grec, puis il s'attarde avec raison sur le style ordonné de l'art archaïque, sur son aspect monumental et son souci constant de frontalité.

L'auteur insiste avec raison sur l'importance de la production du maître de Dipylon et sur le caractère profondément vivant de son œuvre où l'on a eu tort de chercher une expression d'ascèse. Après avoir projeté une vue d'ensemble sur l'évolution des formes, tant de la sculpture en ronde bosse, qu'en celle de haut ou bas relief, il définit et limite à son exacte mesure l'œuvre des sculpteurs grecs archaïques depuis le Maître du moschophore, conservé au musée de l'Acropole, jusqu'à l'auteur des métopes du trésor athénien à Delphes, en passant par l'artiste de génie qui créa le célèbre cavalier dit Payne-Rampin dont le torse est resté à Athènes et la tête est conservée au musée du Louvre.

90 planches très nettes introduisent les œuvres citées et terminent ce précis illustré dans le texte par des dessins suggérant les reconstitutions de certains frontons sculptés, entre autres ceux du temple d'Apollon à Delphes.

G. FAIDER-FEYTMANS.

G. CONTENAU, *Arts et Styles de l'Asie Antérieure*, Larousse Paris, 1948 (Collection *Arts, Styles et Techniques*), avec 48 planches hors texte en héliogravure.

L'ouvrage du Docteur G. Contenau ne peut échapper à l'attention des spécialistes de l'art médiéval. Il traite en effet de l'art de l'Asie Antérieure de la conquête macédonienne à la conquête musulmane, couvrant ainsi pour le Proche Orient une période de l'histoire de l'art que les médiévistes s'annexent en Occident. On notera par exemple que la matière traitée dans le dernier chapitre est contemporaine de l'époque mérovingienne et que nombre des pièces étudiées dans cette partie de l'ouvrage, telles que les tissus, les ivoires et les bijoux, ont été exportées en Occident et ont exercé une influence directe ou indirecte sur les arts de nos régions.

G. GOOSSENS.

II. REVUES ET NOTICES. - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Sierkunsten.

— Constitués héritiers des institutions charitables laïcisées ou supprimées par l'adoption temporaire de la législation française dans notre pays, les hospices civils et les bureaux de bienfaisance sont entrés en possession de nombreuses œuvres d'art, dont ils furent généralement de vigilants dépositaires. Ces organismes, réunis aujourd'hui sous le nom d'Assistance Publique, ont célébré cette année le cent-cinquantième anniversaire de leur institution et le vingt-cinquième de leur fusion.

A Liège et à Bruxelles, les cérémonies ont été rehaussées par l'inauguration d'expositions du patrimoine artistique des institutions jubilaires. Dans la première ville, le catalogue a été rédigé par M. Joseph MINGUET et préfacé par M. Olympe GILBART. Il nous signale, outre des peintures assez nombreuses, quelques bons morceaux de sculpture, des

objets de mobilier et une trentaine de pièces d'orfèvrerie. (*Le Patrimoine artistique de l'Assistance Publique de Liège*, Liège 1950, in 8°, 92 p. et 26 pl.).

En complément de ce catalogue M. Joseph PHILIPPE a publié dans *La Vie Wallonne* (t. XXIV, 1950, 8 pp.) une *Notice sur l'exposition du Patrimoine artistique de l'Assistance Publique de Liège*, où il fait preuve d'une connaissance approfondie des pièces exposées et de l'art de sa région.

La ville de Bruxelles a constitué un musée permanent de l'Assistance Publique, remarquable d'ailleurs par son agréable présentation due au goût éclairé de son conservateur. Aussi l'attrait de la nouveauté était-il moins grand à cette seconde manifestation puisque toutes les pièces dignes de l'être sont toujours exposées. Les organisateurs ont donc visé à présenter une sélection, tandis qu'à Liège le programme était de donner l'occasion aux amateurs de connaître des œuvres difficilement accessibles en temps normal.

En conséquence si la plaquette publiée par la Commission de l'Assistance Publique de Liège conservera son utilité comme contribution à l'inventaire archéologique de la ville, à Bruxelles on a réalisé le catalogue définitif du Musée de l'Hôpital Saint Pierre.

A part l'excellent aperçu sur l'histoire de l'assistance publique à Bruxelles, établi en collaboration avec le Prof. A. M. BONENFANT, le catalogue est dû à M^{me} A.M. BONENFANT-FEYTMAN, archiviste et conservateur. Le travail a été mené avec grande conscience en utilisant d'une façon critique toutes les publications antérieures. Les sculptures, pièces d'orfèvrerie, meubles n'ont pas la notoriété du célèbre polyptique de Bernard Van Orley, mais méritent une sérieuse attention (*Le Patrimoine artistique de l'Assistance Publique de Bruxelles*, Bruxelles 1950, in 8°, 91 pp. 33 pl.).

— Pendant un demi-siècle on a travaillé à élaborer une histoire de l'orfèvrerie mosane en se basant sur les quelques chefs-d'œuvre laissés par les grands maîtres. La méthode était assurément la meilleure à adopter, mais maintenant nous sommes à un stade où l'étude des pièces secondaires pourrait apporter d'utiles confirmations aux thèses adoptées.

C'est pourquoi nous voyons avec plaisir le Comte Jos. de BORCHGRAVE d'ALTENA exercer dans ce domaine son don inégalé pour découvrir des pièces inconnues, semi-connues ou tout simplement négligées à tort. Sa première moisson a été faite dans les églises et les musées de France. Pour prouver l'utilité de ce travail, il suffit de dire que la plupart des pièces passaient pour rhénanes, comme le reliquaire de la Sainte Croix de Nantes. Il est vrai que pour les deux stauorthèques du Petit Palais à Paris, la rectification était déjà faite. Nous ne pouvons relever toutes les œuvres citées, mais notons la Croix de Wahes-au-Bac au Musée de Lille, un phylactère à celui de Dijon ; le reliquaire et les plaquettes émaillées de Nantes. L'auteur annonce une suite à son article. Quand il l'aura donnée ce sera un pas vers la réalisation d'un corpus des orfèvreries mosanes. (*A propos d'orfèvreries mosanes conservées en France*, *Bulletin de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, 1950, pp. 47-63.

— Nous voudrions attirer l'attention des archivistes et généalogistes de la Flandre Orientale sur la récente étude de M. R. A. WEYGERT : *En marge des ateliers de tapisseries lorrains au XVIII^e siècle, Note sur les Bacor* (*Revue Historique de Lorraine*, t. 87, 1950, pp. 9-15). On savait déjà que Philippe Baccoord d'Audenaerde était venu se fixer à Beauvais en 1664, où il travailla jusqu'à sa mort survenue en 1681 et qu'il avait un fils, lissier comme lui, nommé Jean. L'auteur a retrouvé ce Jean vers 1690 aux Gobelins. Il exerçait son métier avec ses frères Philippe et Gilles. Le nom de Bacor y est représenté aussi par un Cornil dont on ne sait s'il était un fils ou un neveu du tapissier venu d'Audenaerde, mais ce qui ne fait aucun doute c'est qu'il fut le père de Josse Bacor, propriétaire d'une firme à la Malgrange, dont on connaît la production par des tapisseries bien connues de Vienne. Une fois de plus, M. R. A. Weygert nous montre comment l'histoire de la tapisserie flamande a des prolongements dans la fondation d'ateliers à l'étranger. Puisque l'attention est attirée sur les Baccoord, souhaitons qu'on recherche des documents sur Philippe avant son émigration. Comme il s'agit d'une famille aisée il est fort probable qu'il y aura eu des mutations de biens susceptibles de donner des indications généalogiques.

— L'article de M^{lle} G. T. VAN YSSELSTEYN confirme une théorie qui nous est chère. Notre pays a exporté beaucoup d'œuvres et pour peu que nous n'ayons pas les têtes de séries, elles risquent beaucoup de passer pour étrangères. En 1930, M. Marillier avait eu le mérite de regrouper des tapisseries qu'il pouvait croire anglaises. M^{me} Crick-Kuntziger a démontré dans notre revue (t. V., pp. 35-44) qu'il s'agissait d'œuvres anversoises. En enrichissant cette série des huit pièces exposées à l'hôtel de ville de Nimegue, M^{lle} Van Ysselsteyn n'ignore pas l'importance de la découverte de notre savante compatriote, mais elle aurait pu se conformer plus fidèlement aux règles qui exigent des références bibliographiques (*Over een serie wandtapijten en het bezit van de Gemeente Nijmegen, Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische documentatie*, t. IV, 1949, pp.47-51).

— Si le Moyen Age a cherché la pierre philosophale, le XVIII^e siècle a été hanté par l'idée de trouver le moyen d'imiter les porcelaines de Chine. De là une abondance d'inventeurs plus ou moins heureux comme *Pierre-Philippe DECOUX, céramiste namurois au XVIII^e siècle*, dont M. F. COURTOY retrace avec humour et érudition le portrait. On ne connaît que quelques œuvres de ce personnage pittoresque. Elles attestent un talent réel. (*Namurcum*, 1950, pp. 17-23).
Jean SQUILBECK.

TABLES DES MATIERES DU TOME XIX (1950)

INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XIX (1950)

ARTICLES — BIJDRAGEN

P.—Bl.

BERGMANS, S. — Une Œuvre inédite de Louis David	141
CLERCQ, C. DE — Portraits de l'Evêque C. F. Nelis et Iconographie de ses Œuvres ..	155
GENAILLE, R. — Jan van Amstel. Le Monogrammiste de Brunswick	147
LAES, A. — Autour d'un Tableau oublié de Jean Cossiers	43
LARSEN, E. — Un Quentin Metsys inconnu à New York	171
Id. — Les Tentations de saint Antoine de Jérôme Bosch	3
LEMOINE, J. G. — Deux Secrets orientaux transmis à l'Occident	175
PHILIPPE, J. — Rubens et la Peinture Liégeoise du XVII ^e s.	51
PIQUARD, M. — Le Cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries	111
Puraye, J. — Le Portrait de Jacques d'Arthois	169
SQUILBECK, J. — La Vierge à l'Encrier ou à l'Enfant écrivant	127
SULZBERGER, S. — L'Annonciation de Jean van Eyck dans la collection Thyssen à Lugano	67
TONDREAU, L. — Les Fresques de la Chapelle castrale de Mons	71

CHRONIQUE — KRONIEK

Académie Royale d'Archéologie de Belgique	
Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België	
Liste des Membres — Ledenlijst	83
Procès-Verbaux — Verslagen	87
Notes sur l'Evolution de la Céramique en Belgique, 1850-1950 (J. Helbig)	213

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES — WERKEN

ALAZARD, J. — Piero della Francesca (J. Lavalleye)	222
ALGEMENE Geschiedenis der Nederlanden I. (P. Rolland)	103
ARTISANS et Paysans de France. Recueil d'études d'art populaire (J. Squilbeck) ..	101
BASCHOFEN, J. J. — Das Mutterrecht (G. Faider-Feytmans)	92
BERNARD, CH. — Opsomer (J. Lavalleye)	222
BOESEN, G. et C. A. BOJE. — Old Danish Silver (J. Squilbeck)	101
BROBY-JOHANSEN, R. — Den Danske Billedbibel. Die Mittelalterliche Kalkmale- rier (P. V.)	96
CALMETTE, J. — Les Grands Ducs de Bourgogne (P. V.)	103
CONTENAU, G. — Arts et Styles de l'Asie Antérieure (G. Goossens)	230
DÉBAT sur l'Art Contemporain (P. Rolland)	102
DEICHMANN, F. W. — Frühchristliche Kirchen in Rom (P. Rolland)	94
DEONNA, W. — Du miracle Grec au miracle chrétien. T. III. (P. Rolland)	91
DIMIER, A. — Recueil de plans d'églises cisterciennes (J. Lavalleye)	220
DONCEUR, P. P. — Le Christ dans l'Art Français (P. Rolland)	97
DRAGENDORFF, H. — Arretinische Reliefkeramik mit Beschreibung der Sammlung in Tubingen (G. Faider-Feytmans)	93
ESCHER, K., H. HOFFMAN et P. KLAUL. — Die Kunstdenkmäler des Kantons Zurich (J. Squilbeck)	228
EVANS, J. — English Art (J. Squilbeck)	95
GANTNER, J. — Romanische Plastik (P. V.)	94
GENTSE Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XI (P. R.)	102
HURLIMANN, M. et P. MEYER. — Die Englische Kathedralen (J. Squilbeck)	96
JAMOT, P. — Introduction à l'Histoire de la Peinture (P. Rolland)	97
KIMBALL, F. — Le Style Louis XV (J. Squilbeck)	99
KOK, Y. — De Hollandse Tegel (J. Helbig)	100
KONINKLIJKE Bibliotheek. Aanwinsten op het gebied van de Beeldende Kunsten gedurende het tijdvak 1940-1948 (J. Lavalleye)	223
LEJARD, A. — Le nu dans la peinture française (P. Rolland)	102
LEMERLE, P. — Le Style Byzantin (P. Rolland)	91
LEROY, A. — Histoire de la Peinture italienne (P. Rolland)	97
LETHABY, W. et D. TALBOT RICE. — Medieval Art from the Peace of the Church to the Eve of the Renaissance (J. Squilbeck)	227
MARCHIG, G. — L'Adoration de Hugo van der Goes (J. Lavalleye)	222
MICHEL, ED. — Musées et Conservateurs. Leur rôle dans l'organisation sociale (J. Lavalleye)	219
MISCELLANEA Léo van Puyvelde (S. Bergmans)	225
MORASSI, A. — Le triptyque flamand de San Lorenzo della Costa (J. Lavalleye) ..	222
PHILIPPE, JOS. — La contribution wallonne à la peinture flamande (J. Lavalleye) ..	220
POUMON, ÉMILE. — Le Hainaut. Les Vitraux (J. Helbig)	227
PUYVELDE, L. VAN — The Genius of Flemish Art (S. Bergmans)	98
Id. — The Flemish Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle (A. J.)	223
RÉAU, L. — L'Art Russe (P. Rolland)	91
SCHFOLD, K. — Griechische Plastik, Sammlung Birkhauser (G. Faider-Feytmans) ..	230
Id. — Orient, Hellas und Rom in der Archäologischen Forschung seit 1939. (G. Faider-Feytmans)	228
SCHMALENBACH, W. — Griechische Vasenbilder (G. Faider-Feytmans)	229
STETTNER, M. — Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau (J. Squilbeck)	228
STREIGNART, J. — Pierres et Images d'Occident. T. I.: Cycles classiques de la Médi- terranée (J. Lavalleye)	221

SULZBERGER, S. — Le langage pictural (J. Lavalleye)	222
Timmers, J. J. M. — Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst (P. Rolland)	98
VOGELSANG, W. — Rogier Van der Weyden. Pieta (P. R.)	97
WEHLI, E. — Die Mosaiken von Ravenna (P. V.)	92

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTERE STUKKEN

Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Sierkunsten (J. Squilbeck)	105, 230
Varie (Paul Rolland; P.V.)	107

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSOPGAVE	233
--	-----

TABLE DES PLANCHES — ILLUSTRATIES

AMSTEL, JAN VAN — Monogramme	151
BOSCH, J. — Tentation de S. Antoine e.a. (32 cl.)	32
CARLIER, J. G. (att.) — Le Christ laissant venir à Lui les petits enfants	56
CÉRAMIQUE, 1850-1950) (6 cl.)	213
COSSIERS, J. — Le Martyre de sainte Cathérine	43
DAVID, L. — Auto - portrait	143
Id. La Douleur	143
Id. Les Funérailles d'Hector (3 cl.)	143
DOUFFET, G. — Portrait de Marie Hocht	56
Id. Vénus et l'Amour dans la Forge de Vulcain	56
EYCK, JEAN VAN — L'Annonciation	67
HOEFNAGEL, J. — Le Couple mal assorti	171
METSYS, Q. — Le Mariage mal assorti (4 cl.)	171
MONS, Chapelle castrale S. Calixte. Peinture du chevet	71
NICOLAI, J. — La Présentation de la Vierge au Temple	56
Portrait de Jacques d'Arthois	169
Portraits de l'Evêque C. F. Nelis (8 cl.)	158
ROCKA, A. — Ascension	56
RUBENS (Ecole). — Portrait de Clara-Serena Rubens	56
VIERGE à l'Encrier (2 cl.)	127
VINCI, LEONARDO DA — Les Tempéraments	171
WALSCHARTZ, F. Samson trahi par Dalila	56
Id. L'Adoration des Bergers	56
Id. Pieta (att.)	56

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE

Série in 8°

Bulletin et Annales I (1843) à **IV** (1847).

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

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

Bulletin 1902 (VI) à 1928 (1929).

Série in 4°

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

Série in 8° carré

Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I. (1931) à XIX (1950) (continue).

Tables

Annales 1^{re} série (I à XX), par L. Torfs (**Annales** XX 1863).

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

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

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

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

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

Des réductions sont accordées le cas échéant.

