

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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours du
Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXXV * 1966 * 1-2

DRIEMAANDELIJKE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van het
Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur

DIRECTION — BESTUUR

Exercice 1966-1967 / Dienstjaar 1966-1967

Président : Mr. André BOUTEMY,

Vice-président : Mr. Pierre LALOUX,

Secrétaire général : Mlle Mina MARTENS,

Trésorier : Mr. Jean SQUILBECK,

Conseil d'administration : Vicomte Charles TERLINDEN, Chevalier DE SCHOUTHEETE DE Tervarent, Mrs. Ad. JANSEN, J. SQUILBECK, le R. P. DE GAIFFIER, Mr. B. VAN DE WALLE, Mlles NINANE, S. BERGMANS, Mrs. L. VAN PUYVELDE, Max WINDERS, comte DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Mrs. E. SABBE, L. FOUREZ, A. BOUTEMY, baronne E. GREINDL, Mr. P. LALOUX, Mlle M. MARTENS, M. Fr. MASAL.

SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

Jean SQUILBECK, Un aspect peu connu de la personnalité du maître de Flémalle	3
Edith GREINDL, Une composition inédite de Jean Gossart : <i>La Vierge et l'Enfant, accompagnés de trois Saintes</i>	17
Marie-Louise HAIRS, Jean Boeckhorst, satellite de Rubens	27
Marcel HOC, Histoire d'une statue Charles de Lorraine à Bruxelles	51
Marina PELTZER, L'iconographie satirique napoléonienne en 1812-1813	71
Comptes rendus	101
Notices nécrologiques :	
I. Paul Bautier (1881-1962), par Jacques LAVALLEYE	111
II. Marthe Crick-Kuntziger (1891-1963), par M. CALBERG	112
III. Fernand De Visscher (1885-1964), par Fr. DE RUYT	115
IV. Léo van Puyvelde (1882-1965), par Simone BERGMANS	118

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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours du
Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXXV * 1966 * 1 - 2

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van het
Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur

UN ASPECT PEU CONNU DE LA PERSONNALITÉ DU MAÎTRE DE FLÉMALLE

Cet homme si inférieur à Roger van der Weyden
en tant que mystique, devient subitement son égal,
le précède presque. J. K. HUYSMANS.

Le panneau central du triptyque Ingelbrechts (Metropolitan Museum à New-York) est consacré au message apporté par l'archange Gabriel à la Vierge Marie. Nous y relevons une particularité iconographique qui a déjà été étudiée, mais dont il reste à tirer argument quant à l'identité de l'auteur de ce chef d'œuvre ⁽¹⁾. On voit un minuscule enfant, portant une croix, glisser sur un faisceau de rayons vers la Mère de Dieu. La tradition médiévale avait fait agréer une convention analogue pour exprimer l'idée inverse de l'âme d'un juste montant au Ciel. L'artiste a incontestablement voulu montrer l'âme du Christ créée par le Père et envoyée sur la terre pour s'incarner, mais des théologiens se sont néanmoins inquiétés d'éventuelles interprétations suspectes. En effet, ils craignaient que cette figuration ne corresponde pas exactement au dogme de l'Incarnation et puisse être considérée comme une adhésion à l'hérésie de Valentin, négateur du dogme de la maternité intégrale de la Vierge Marie. Selon celui-ci, l'âme humaine du Christ serait incréée et aurait préexisté de toute éternité dans la gloire céleste, de façon à simplement descendre sur terre, lors de l'accomplissement du mystère de l'Incarnation.

Faute d'avoir vu le triptyque de New-York, qui était pratiquement devenu inaccessible, nous ne prendrons pas position quant au fond même du problème de l'identité du Maître de Flémalle mais nous nous contenterons d'indiquer comment un argument iconographique peut intervenir dans les débats.

Le Maître de Flémalle a peint également une autre Annonciation fort

⁽¹⁾ Karl KUNSTLE, *Ikographie der Christliche Kunst*, Fribourg en B. 1926, t. I., p. 340 et David ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century*, *The Art Bulletin*, t. XVIII, 1936, pp. 523-526. Margaret B. FREEMAN, *The Iconography of the Merode Altarpiece*, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New-York, 1957, pp. 130-139.

semblable, actuellement aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles ⁽¹⁾. Il y a unanimité quant à l'attribution à la même main, mais les avis sont partagés au sujet de l'antériorité d'une œuvre sur l'autre. La solution la plus simple consiste à admettre que le peintre ignorait encore le thème de l'enfançon quand il a peint celle de Bruxelles. Dans le cas de l'antériorité du rétable Ingelbrechts, il faudrait recourir à une argumentation compliquée et spéculative. Le peintre aurait renoncé à l'enrichissement du thème de l'Annonciation sous la pression de scrupules d'ordre dogmatique, mais s'il en était ainsi, ce facteur aurait dû intervenir lorsque l'Annonciation de New York a été intégralement copiée deux fois, sur un panneau au musée de Cassel, provenant du château de Hanau et en dessin. Or, il était facile de supprimer l'image d'enfant descendant du Ciel. En outre, les copistes simplifient volontiers.

De plus, on ne conçoit pas comment le peintre aurait pu subir des remontrances. La suspicion jetée sur la particularité iconographique remonte seulement à saint Antonin de Florence, puis aux théologiens de la Contre-Réforme. Personne, au xv^e siècle ne se souciait avant eux de l'hérésie de Valentin, mais dans la suite on a visé à travers lui Luther. La condamnation officielle tarda jusqu'à Benoît XIV (1740-1758) et fut promulguée sans portée pratique, puisque le thème était abandonné depuis longtemps.

Le thème de l'Enfançon, descendant du Ciel, appartient à la nouvelle iconographie de la fin du Moyen Âge et concorde avec la piété émotive de l'époque. À partir de la fin du xiii^e siècle et du début du xiv^e, se lève toute une cohorte d'âmes éprises d'un mysticisme ardent. La caractéristique de leur spiritualité réside dans la dévotion à l'humanité du Christ. Le culte du Sacré-Cœur procédera d'ailleurs de leurs efforts. Des saintes, comme Hildegarde, Elisabeth de Schönau, Gertrude La Grande, Brigitte de Suède et Mechthilde revivent mentalement les douleurs de la Passion, mais cherchent leur consolation dans la vision suave de Jésus-Enfant, tel que les bergers le virent dans sa crèche. Cette image s'implanta si fortement, qu'un maître autrichien de vers 1500 représente l'Enfant divin apprenant à marcher dans la tenue d'un jeune nudiste.

Dans le thème de l'Annonciation, le *parvulus puer formatus* semble être une invention de l'art italien. En effet, le plus ancien exemple connu est

(1) Jacques LAVALLEYE, *Essai de classement de quelques œuvres de jeunesse de Roger van der Weyden*. Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique. XXX^e Congrès, Bruxelles 1936, pp. 34-35.



Maître de Flémalle. Annonciation (détail).
New York, Metropolitan Museum of Art.

donné au début du xiv^e siècle par Buonaguida, dans son Arbre de Vie (Musée de l'Académie à Florence) (1). L'innovation se limite cependant encore à la figure de l'enfantelet. Le cas suivant se trouve au rétable de l'église de la Madone de la Pieve à Arezzo, peint par Pietro Lorenzetti, en 1320 (2). Il y a lieu de citer ensuite une miniature de Giovanni Benedetto dans le Livre d'Heures de Blanche de Savoie, conservé à la Bibliothèque Nationale de Munich (clm 23.215) et peint entre 1350 et 1370 (3).

En 1380, Giovanni de Grassi peint une Annonciation où l'on voit le Père, le Fils, sous la forme d'un petit enfant, et l'Esprit Saint, sous celle d'une colombe (4). Lorenzo Veneziano adopte le thème pour son Annonciation de l'Académie de Venise (5). Son exemple est suivi par Spinello Arentino († 1410) dans une fresque d'Arezzo. Dans ce cas, le thème est complet : Trinité et avènement de la croix (6). Nous atteignons 1424, avec l'exemple présenté par une fresque d'Ottavio Nelli, à la chapelle des Trinci à Foligno (7).

Cette invention iconographique ne semble pas avoir franchi les Alpes avant le troisième ou même le dernier quart du xiv^e siècle. L'Allemagne fut la première à le recevoir. Nous citerons d'abord l'Annonciation constituant le premier panneau du polyptique de la Passion à l'ancienne abbatale cistercienne de Netze dans le cercle de Waldeck (8). On peut, en effet, accepter une datation autour de 1370. En Allemagne, le thème se manifeste d'emblée dans sa plénitude. On voit placés selon un axe, le Père, le Fils portant sa croix et l'Esprit-Saint. Quelques vingt ans après, le rétable de Schotten suit le même programme iconographique sans altération (9). Au même moment, Maître Bertram ne cherche pas un autre modèle pour son Annonciation du Musée de Hambourg (10). Il en est de même pour Hermann Wynrich, de

(1) David ROBB, *op. cit.*, fig. 44.

(2) David ROBB, *op. cit.*, p. 524 et fig. 6.

(3) David ROBB, *op. cit.*, p. 524 et fig. 45.

(4) Adoardo ARSLAN, *Riflessioni sulla pittura Internazionale in Lombardia nel tarde Trecento*, *Arti Lombardi*, t. VIII, 1963, p. 55, fig. 56.

(5) Erwin PANOFSKI, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, *Art Bulletin*, t. XVIII, 1935, fig. 12.

(6) David ROBB, *op. cit.*, p. 524 et fig. 38 ; A. VENTURI, *La Madone*, Paris, s. d., p. 153 et ill.

(7) *Bolletino d'Arte*, t. IX, 1915, pp. 366, 372.

(8) *Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts* (catalogue d'exposition), Landesmuseum, Münster 1964, n° 43, pp. 43, fig. 15.

(9) August FEIGEL, *Des Schottener Altar*, *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1911, col. 73.

(10) D. ROBB, *op. cit.*, fig. 14.

l'école de Cologne, qui a peint une Annonciation sur les volets extérieurs du triptyque de Brenken au Musée de Berlin (1). Avec le rétable de l'abbaye de Wilten, nous atteignons la période du maître de Flémalle, puisque cet exemple remonte à entre 1430 et 1440 (2).

Le thème de l'Annonciation avec enfant pénètre en Espagne vers 1400, pour autant que la date attribuée à une œuvre de l'atelier de Pedro Serra à la Brera de Milan soit valable (3). Il aboutit encore plus tard en Angleterre, puisqu'il faut attendre le Livre d'Heures d'Henry de Beauchamps, qui n'est pas des toutes premières décades du xv^e siècle (4). Le thème de l'Enfantelet est adopté par les tailleurs d'albâtre de Nottingham, mais malheureusement les œuvres de cette école ne sont pas facilement datables par décades d'années.

Comme nous recherchons des antécédents possibles, il n'y a pas lieu d'énumérer les exemples certainement postérieurs au Maître de Flémalle. Cependant il faut signaler la faveur de l'Annonciation avec le *parvulus puer formatus* dans l'école des miniaturistes des Pays-Bas du Nord au cours de la seconde moitié du xv^e siècle (5).

Ici s'impose un rapprochement suggestif. Une seule autre œuvre attribuable à un primitif flamand, ou proche de cette école, comporte le nouveau détail iconographique. Il s'agit de l'Annonciation d'Aix en Provence.

De plus, nous tenons un indice précieux. Dans l'Annonciation de New-York, comme dans celle d'Aix en Provence, on ne voit pas la colombe du Saint-Esprit. Or, il s'agit d'une variante très rare, au xiv^e siècle, voire même unique au xv^e siècle. Selon les apparences, le Maître de Flémalle aurait montré une ignorance doctrinale assez grossière. En effet, le symbole des Apôtres et le symbole de Nicé, enseignent à tous les chrétiens quelque peu instruits que l'Incarnation est l'œuvre du Saint-Esprit. Cependant, ce jugement serait probablement superficiel et erroné. Le Paraclet a manifesté sa présence, lors du Baptême du Christ par le vol d'une colombe et à la Pentecôte, par les langues de feu. Cependant, la colombe, comme les langues de

(1) Fritz BURGER, Herman SCHMITZ et Ignaz BETH, *Die Deutsche Malerei der Renaissance*, 1918-1919, t. II, fig. 323.

(2) D. ROBB, *op. cit.*, fig. 28.

(3) C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, U.S.A. 1933, t. IV², p. 521.

(4) Eric MILLAR, *English Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth centuries*, Bruxelles, 1928, pl. 91.

(5) Paul DURIEU, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne*, Paris et Bruxelles, 1921, pl. XXII. Jan KALF, *De baronie van Breda*, De Nederl. Monumenten, Utrecht, 1912, p. 79 et A. W. BYVANCK et C. J. HOOGWERF, *La Miniature hollandaise*, La Haye, 1922-26, 135 pp.

feu, est un simple symbole de la troisième personne de la Sainte-Trinité, et non son image directe. Le Maître de Flémalle ne s'est probablement pas cru tenu de transplanter un symbole lié à un épisode bien déterminé du Nouveau Testament. En dernière analyse, les rayons qui unissent le Père et le Fils et se prolongent jusqu'à la Vierge, symbolisent leur union et cet amour éternel et infini, selon les théologiens n'est autre que le Paraclet.

Qu'il s'agisse d'une simplification ou d'un raffinement iconographique, nous sommes en présence d'une représentation à peu près unique dans l'art du xv^e siècle. La colombe est absente dans une Annonciation du *Liber Vitae* de Johann de Neumark au Musée de Prague, mais nous ne voyons pas de connexion entre les maîtres de Flémalle et d'Aix et l'école de Bohême. Ainsi, établissons-nous un lien étroit et incontestable entre l'Annonciation de New-York et celle d'Aix-en-Provence. Or, c'est le moment de nous souvenir que M. Léo van Puyvelde a rappelé qu'en 1428, Robert Campin a été condamné à l'exil sous la forme de pèlerinage à Saint-Gilles du Gard et est resté éloigné de Tournai environ deux ans (1). L'éminent historien de l'art a suggéré alors que le Maître de l'Annonciation d'Aix semblerait être Robert Campin.

Les origines du rétable d'Aix en Provence sont obscures. Dans son testament de 1442, Pierre Corpici léguait cent florins pour payer un rétable à placer sur le nouvel autel de l'Annonciation, en la cathédrale Saint-Sauveur où il avait réservé la place de sa sépulture. Dans les autres dispositions testamentaires qui suivent dès 1445, la clause n'est plus reprise. Selon les judicieuses déductions de M. van Puyvelde, on y avait sans doute pourvu, en achetant un tableau inachevé quant à ses volets extérieurs (2). Il est, en effet, certain que le projet initial de Pierre Corpici n'a pas été réalisé intégralement. Il avait prescrit que le rétable fut orné de ses armes et de la marque de sa firme commerciale, selon un cumul d'ailleurs fréquent pour les lames funéraires de riches bourgeois (3). Si on n'avait pas d'autres arguments, on pourrait même douter du fait que l'Annonciation provient de l'autel Corpici.

Par contre, on a signalé un indice important sans jamais tenter d'en tirer des conclusions. Un vitrail représenté sur la scène centrale offrirait l'écu de la

(1) LÉO VAN PUYVELDE, *L'énigme du Maître de l'Annonciation d'Aix-en-Provence*, Gazette des Beaux-Arts, octobre 1954, pp. 145-162.

(2) LÉO VAN PUYVELDE, *op. cit.*, pp. 146 et sqq.

(3) J. BOYER, *Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix*, Gazette des Beaux-Arts, t. 54, 1958, p. 306.

famille de Maillé (d'or à 3 fasces nébulées de gueules) ⁽¹⁾. Pierre Corpici n'avait apparemment aucune raison de rendre cet hommage à une famille angevine. Quand un manuscrit passait d'un bibliophile à un autre, l'acquéreur s'empressait généralement d'effacer les armoiries de l'ancien possesseur et de les remplacer par les siennes.

Il y a donc presque certitude que le triptyque a été commandé par un membre de la famille de Maillé. On ne peut exclure d'une façon absolue la branche aînée, qui s'est élevée au service des rois de France, mais des recherches orientées vers la branche cadette présenteraient plus de chances de succès, parce que celle-ci était en contact avec la maison d'Anjou. Ainsi, faut-il penser en tout premier lieu à Péan III de Maillé, seigneur de Brézé et de Milly-le-Myjon. En effet, Péan III a été chambellan du roi René ⁽²⁾. La date de sa naissance semble perdue, mais celle-ci doit se situer peu après 1379, année du mariage de ses parents : Péan II et Jeanne de Bouchard d'Aubeterre. Selon certains généalogistes, une de ses filles était mariée dès 1416. Nous ignorons, en outre, quand Péan III fût élevé à la dignité de chambellan et s'il a été entraîné dans la vie mouvante de son maître. Avant 1431, et avant de devenir, à vingt-trois ans, duc de Lorraine, René était fort jeune pour avoir une maison de gentilshommes. On peut donc émettre l'hypothèse que le chambellan avait commandé le triptyque quand il résidait encore dans son château personnel et qu'il s'en est désintéressé quand il a été entraîné dans les pérégrinations de son maître à partir de 1431. Or, il peut avoir rencontré, entre 1442 et 1445, Corpici qui lui aurait fait des offres, et si pas à lui, à ses héritiers. Pour ceux qui tiendraient le triptyque pour une œuvre du milieu du xv^e siècle, il y aurait lieu de penser aux deux fils de Péan de Maillé. L'aîné, Hardouin, est signalé comme mort avant 1484, c'est-à-dire, qu'aucun document antérieur ne le cite comme défunt. On ne donne aucune date pour le cadet Gilles. Celui-ci fut grand veneur du roi René et peut l'avoir suivi dans ses multiples résidences en emportant certaines pièces de son mobilier. Cependant, comme René a commencé à résider à Aix-en-Provence seulement à partir de 1473, ce serait placer trop tard l'arrivée du tableau en cette ville.

Pour la thèse de l'attribution de l'Annonciation d'Aix au Maître de Flémalle, le pèlerinage judiciaire de Robert Campin est utile. Son séjour en Provence ne constitue cependant qu'une hypothèse complémentaire pour

⁽¹⁾ Grete RING, *La peinture française du XV^e siècle*, Londres 1949. Cat. n° 91 et p. 205.

⁽²⁾ Henri JOUGLA DE MORENA, *Grand Armorial de France*, t. IV, Paris, 1939, p. 504.

expliquer que le triptyque est entré en la possession de Corpici, mais un négociant en drap était certainement astreint à se déplacer. Il peut avoir acquis le tableau en Anjou, où résidait la famille de Maillé et par où Robert Campin peut avoir passé et s'être attardé.

Il importe maintenant d'établir à quelle source le Maître de Flémalle a puisé le thème de l'Annonciation avec une représentation anticipée de l'Enfant-Jésus. Il se présente immédiatement une solution trop aisée pour être la vraie. Jacqueline de Bavière aurait possédé une Annonciation de ce type. Robert Campin, son protégé qu'elle fit relever en 1432 d'une peine d'exil pour concubinage, aurait pu voir cette œuvre en l'hôtel de sa bienfaitrice. Il s'agit de l'Annonciation du musée de Cleveland, provenant de la collection Sachs ⁽¹⁾. Malheureusement, le fait est douteux. Le revers de l'œuvre porte un écu à quatre lionceaux. Les émaux ne sont pas indiqués, parce que cette face du panneau est entièrement dorée. On a cru y reconnaître l'écartelé de Flandre et Hollande en supposant que l'artiste aurait négligé le trait vertical et le trait horizontal de partition. Si le fait était exact, nous devrions objecter tout d'abord que l'écu pourrait être aussi bien Brabant-Limbourg que Flandre-Hollande. De plus, on a négligé un fait historique. En 1324, Marguerite, héritière des comtés de Hainaut et de Hollande, épousa Louis, duc de Bavière, puis empereur. Son écu devint donc un parti Bavière et Hainaut-Hollande ou un écartelé des mêmes. Leurs héritiers portèrent nécessairement les mêmes armes. En fait, on a été influencé par l'opinion préjugée que le tableau de Cleveland est dû à un primitif français, influencé par les Italiens. Rien n'est moins certain. On aurait dû se souvenir qu'en Italie, plusieurs familles ont porté un écu chargé de quatre lionceaux.

Nous devons donc poursuivre nos recherches pour choisir entre la source allemande ou la source italienne. En Allemagne, c'est dans l'école de Cologne que le thème était le plus fortement implanté. Il faut tout d'abord rappeler que G. Hulin de Loo était enclin à penser que Robert Campin, né incontestablement en dehors de Tournai, serait peut-être venu de la région voisine de l'Allemagne. Cette hypothèse était basée sur le nom de la femme du peintre, Elisabeth de Stockem. Stockem serait la déformation de Stockheim, village près de Maeseyck. Si l'argument est faible nous en possédons un autre plus probant. Le Maître de Flémalle a représenté dans sa Sainte Barbe du Prado,

(1) William M. MILLIKEN, *The Cleveland Museum of Art*, New-York, 1958, p.26 et Gothic Art 1360-1440. Exposition au même musée, 1963, n° 19.



Atelier arrageois ou tournaisien (début xv^e siècle).
Tapisserie de l'Annonciation.

New York, Metropolitan Museum of Art
(Don de M^me Harriet Barnes Pratt, 1949)

un religieux colonais Henri von Werl. Cet ecclésiastique a été probablement appelé à remplir des missions de son état dans notre pays, mais il est fort probable qu'il a posé dans sa résidence.

Cependant, il ne faut pas exclure *a priori* un emprunt à l'iconographie italienne. On affirme que les artistes d'Aix en Provence avaient de nombreux contacts avec leurs confrères italiens. Il en existe probablement des preuves et de toutes façons, le fait est plausible. Il y a d'ailleurs un argument plus déterminant. Selon M. Robb, la France jusque-là ignorante du thème ou réfractaire à cette innovation, aurait adopté la figuration de la descente de l'enfant Jésus, vers 1430. Cependant, l'archéologue américain ne donne qu'un seul exemple à l'appui de sa thèse, une enluminure illustrant un manuscrit 157 de la bibliothèque Pierpont Morgan ⁽¹⁾. C'est assurément fort peu, mais il ne faut pas *a priori* repousser l'affirmation, parce que l'auteur a étudié le sujet à fond. Il y a d'ailleurs un exemple à ajouter. Il s'agit d'une fresque de l'Annonciation en la cathédrale Notre-Dame du Bourg à Digne. Cette peinture, dont l'état est fort mauvais, daterait d'entre 1420 et 1430 ⁽²⁾.

Une autre que l'on voit en la chapelle Saint-Sébastien à Lanslevillard est beaucoup plus récente. On la situe, en effet, entre 1450-1470 et le thème trinitaire y est complet ⁽³⁾. Il est révélateur de constater que M^{lle} Marguerite Roques y découvre une forte influence de Robert Campin, alias Maître de Flémalle. Cet auteur ne croit pas que l'Annonciation d'Aix-en-Provence soit de celui-ci, mais la présence d'une de ses œuvres en Provence est presque nécessaire pour y expliquer une influence aussi caractérisée.

Un dernier exemple complémentaire ne constitue pas encore une preuve formelle, mais suggère une conclusion. Il s'agit de la tapisserie de l'Annonciation du Metropolitan Museum de New York ⁽⁴⁾. On date parfois cette œuvre du début du xv^e siècle. Personnellement, nous n'avons rien à objecter à cette opinion, mais de bons juges en la matière la situent vers le milieu du siècle. De cette façon, nous devons arguer de deux façons. On hésite sur l'ate-

⁽¹⁾ D. ROBB, *op. cit.*, p. 525.

⁽²⁾ Marguerite ROQUES, *Les apports néerlandais dans la peinture du Sud Est de la France*, Bordeaux, 1965, pl. 184 et pl. LXXXII.

⁽³⁾ Marguerite ROQUES, *op. cit.*, p. 109 et 110, pl. XXXIII.

⁽⁴⁾ James J. RORIMER, The Metropolitan Museum of Art, *Medieval Tapestries*, New-York 1947, fig. 2 et *Annunciation Tapestry*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New-York, 1961, pp. 145-148. Cf. aussi Erwin PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (E.U.), 1953, t. I ; p. 134, et pl. 23, fig. 51.

lier. En fait, il est presque impossible de choisir entre Arras et Tournai, mais cela n'importe guère. Ces deux villes guère éloignées l'une de l'autre, appartiennent à une même région sur le plan de la création artistique. Les lissiers arrageois et tournaisiens semblent s'être transmis des cartons. Le thème de l'Annonciation avec enfantelet a donc pénétré jusqu'à Arras ou à Tournai. Robert Campin l'aurait donc connu ainsi, pour autant que ce ne soit pas lui l'importateur du thème. Si l'on retarde le tissage jusqu'au milieu du xv^e siècle, la conclusion sera moins formelle, mais il se présentera de nouvelles difficultés. La tapisserie décèle une influence indéniable de Melchior Broederlam. Or, celle-ci s'expliquerait fort bien à Tournai et à Arras au début du xv^e siècle, puisque M. Panofsky et d'autres situent Robert Campin dans l'orbite de Broederlam et le Maître de l'Annonciation d'Aix dans celle du peintre tournaisien.

*
* *

En général, les historiens de l'art n'admettent pas les attributions basées sur le choix du thème iconographique. Ils ont raison, parce que cela se réduirait le plus souvent à tirer argument d'une simple préférence pour un sujet particulier. Ainsi Roger de la Pasture ayant excellé dans la représentation de la Déploration du Christ descendu de la croix, on attribue trop facilement à son influence des œuvres reproduisant ce thème. Cependant, il faut analyser la notion d'attribution. Celle-ci implique toujours une part de doute. Dans l'œuvre du Maître de Flémalle, il n'y a à proprement parler que des attributions. On a retrouvé dans une série d'œuvres un ensemble de caractéristiques qui ont fait conclure à l'existence d'un artiste dont le nom était perdu. Un peintre possède toujours une manière personnelle décelable par les traits du dessin, le coup de pinceau, les ombres, l'harmonie des couleurs, etc. Cependant, l'art visant à exprimer des idées, par des formes matérielles, la pensée intime d'un artiste peut être aussi révélatrice que son métier. Certes la conception de l'œuvre peut avoir été imposée par un « patron » comme disent les Anglais, mais la direction imposée à un artiste devient souvent susceptible de le faire distinguer d'un autre.

Dans le cas présent, nous avons affaire à un cas exceptionnel dans l'histoire de l'école flamande du xv^e siècle. On a étudié avec grande attention les thèmes iconographiques adoptés par ces peintres, et on doit constater leur fidélité absolue aux traditions de l'art français. Or, nous découvrons dans le Maître de Flémalle un artiste tourmenté par le souci d'enrichir son répertoire

iconographique, de renouveler ses sources et en quête d'idées et de textes à interpréter. Dans un cas, il aurait été franchement révolutionnaire. Il aurait introduit dans le volet de l'Annonciation Ingelbrechts une grande figure de saint Joseph. Or, il s'agit d'une dévotion française, alors ignorée en Flandre et dont le premier promoteur fut le cardinal Pierre d'Ailly (1350-1420), évêque de Cambrai de 1396 à 1411. Dans la suite, son disciple Jean Charlier, dit Gerson (1363-1429), et surtout saint Bernardin de Sienne (1380-1440), imposèrent l'idée. De plus, la vie de saint Joseph à l'église d'Hoogstraten est la copie d'une œuvre perdue du Maître de Flémalle. Malheureusement, la présence de saint Joseph sur un volet du triptyque Ingelbrechts est devenue sujette à caution. Elle découlait d'une interprétation très séduisante du sujet. Depuis longtemps on prétendait que le personnage construisait une souricière. Or, saint Augustin a donné un sens mystique à cet engin ⁽¹⁾. L'Incarnation aurait constitué un piège tendu à Satan, qui aurait perdu ses droits sur l'humanité coupable. Malheureusement cette théorie s'est subitement écroulée. La fameuse souricière serait un simple rabot ⁽²⁾.

Pendant, il reste d'autres preuves du souci du Maître de Flémalle de renouveler, ou au moins d'enrichir le répertoire iconographique des peintres. C'est ainsi que dans la Nativité de Dijon, il a mis dans la main de saint Joseph une chandelle allumée. Or, comme on l'a déjà signalé, il s'agit d'un emprunt aux Révélations de sainte Brigitte de Suède. Selon cette mystique, avant de se retirer pour ménager la pudeur de la Vierge, le patriarche aurait allumé une chandelle pour éclairer l'étable. Il est à noter que ce détail se retrouve dans la Nativité du rétable Bladelin au Musée de Berlin. Comme on a proposé de voir dans le Maître de Flémalle, Roger de la Pasture, cela ne constitue pas une preuve. Par contre, le détail est repris dans une Nativité de Jacques Daret, dans la collection Morgan à New-York, et ce cas nous semble constituer une démonstration. Nous savons, en effet, que Jacques Daret a été l'élève de Robert Campin et nous constatons qu'il fait des emprunts caractérisés au Maître de Flémalle. En dehors de ces deux cas, il n'y a guère à citer qu'une Nativité de Memlinc, une autre de Louis Bréa, mais de nombreux exemples allemands ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Meyer SCHAPIRO, *Muscipula Diaboli, The Symbolism of the Merode Altar piece*, Art Bulletin, t. XXVII, 1945, pp. 182 et sq.

⁽²⁾ Irving L. ZUPNICK, *The Mystery of the Merode Mousetrap*, Burlington Magazine, mars 1966, pp. 126-133.

⁽³⁾ Marguerite ROQUES, *op. cit.*, p. 195, pl. LXXXV, 2.

D'autre part, la Vierge glorieuse du Maître de Flémalle au Musée d'Aix-en-Provence a aussi influencé Jacques Daret dans sa Vierge de l'abbaye de Saint-Bertin, actuellement au Musée de Douai. De cette façon, nous sommes encore invités à réduire à une seule deux propositions incontestables. Robert Campin a été le maître de Jacques Daret et le Maître de Flémalle a fortement influencé celui-ci. Donc, le Maître de Flémalle semble être Robert Campin. Ceci ne permet aucune conclusion quant à l'Annonciation d'Aix, mais nous posséderons peut-être un jour un argument en faveur de Robert Campin. On a accepté, sans discussion, l'affirmation de G. Hulin de Loo au sujet de l'origine de la Vierge glorieuse d'Aix. Celle-ci aurait été peinte pour l'abbaye d'Eaucourt en Artois, parce que le donateur représenté sur ce tableau serait un augustin ⁽¹⁾. A notre connaissance, les augustins portaient un habit noir et le donateur portraituré sur le tableau porte une robe blanche à la manière des dominicains. Les augustins avaient divers rameaux. L'un d'eux pouvait avoir adopté une robe blanche et un manteau noir, mais le fait serait étonnant. De toute façon, il faut renoncer au postulat selon lequel la Vierge d'Aix-en-Provence proviendrait de l'abbaye d'Eaucourt en Artois et reprendre le problème. Cette œuvre confirmera peut-être un jour la thèse d'un séjour du Maître de Flémalle en Provence ou en Anjou ⁽²⁾.

JEAN SQUILBECK

⁽¹⁾ Georges H. DE LOO, *Catalogue critique* (exposition de tableaux flamands à Bruges en 1902), Gand, 1902, pl. XLV.

⁽²⁾ Il est, peut être, passé par le Puy, cf. Jacques DUPONT, *La Sainte Famille des Clarisses du Puy. Les monuments historiques de la France*, 1966, pp. 150-157.

UNE COMPOSITION INÉDITE DE JEAN GOSSART :

La Vierge et l'Enfant, accompagnés de trois Saintes

Bien rarement une exposition consacrée à un seul maître ne nuit pas un tant soit peu au prestige de celui qu'elle a pour but de glorifier. Il en va tout autrement quant à celle qui fut organisée en 1965 en l'honneur de Jean Gossart et se tint successivement au Boymans-van Beuningen Museum, de Rotterdam, puis au Groeninge Museum, de Bruges. Grâce à un important ensemble d'œuvres, sélectionné d'une manière rigoureuse, la personnalité du maître s'en est dégagée comme celle d'un peintre de grande classe, doublé d'un novateur.

A l'actif de ce peintre éminent, nous croyons pouvoir inscrire une composition inconnue jusqu'ici, du fait qu'elle demeure cachée dans une collection particulière, en Belgique. Elle a pour sujet : *La Vierge et l'Enfant, accompagnés de trois Saintes* (chêne, 86 × 69 cm) (pl. I). D'emblée, cette œuvre séduit par la belle tenue du style : équilibre des masses, aisance du groupement, raffinement dans le choix des tonalités, qualité de l'exécution. L'ordonnance générale n'y est point régie par une stricte symétrie. Il n'y a de stabilité formelle que dans le décor : celui-ci est constitué par un trône de pierre reposant sur un gradin et par une paroi murale où des colonnes font ressaut. On peut louer l'ingéniosité avec laquelle l'artiste a résolu le problème du groupement d'un nombre impair de figures accessoires, sans nuire à l'équilibre de l'ensemble. Tandis que deux d'entre elles sont disposées de part et d'autre en retrait du trône, la Vierge est légèrement tournée de biais ; ainsi un espace suffisant se trouve ménagé au premier plan pour introduire la troisième.

L'unité psychologique est suscitée par un double moyen de style : à gauche, sainte Catherine — tenant un glaive, emblème de son martyre — offre à l'Enfant un fruit que la Vierge saisit au passage (pl. II) ; à droite au premier plan, sainte Marie-Madeleine — accompagnée de son symbole, un vase à parfum — suit du regard cette action. Seule sainte Barbe — reconnaissable à la palme du martyre — demeure étrangère à la scène, en poursuivant sa pieuse lecture.

L'artiste semble avoir eu pour dessein de mettre en évidence sainte Marie-Madeleine. Non seulement, il l'introduit au premier plan, mais il en augmente le volume en déployant autour d'elle une ample robe qui, dans le bas,



Pl. I. — Jean Gossart, *La Vierge et l'Enfant, avec Sainte Catherine, Sainte Barbe et Sainte Marie-Madeleine* (chêne, 86 × 69 cm).
Belgique, Collection particulière.



Pl. II. — Jean Gossart, *La Vierge et l'Enfant, avec trois Saintes* (détail).
Belgique, Collection particulière.

s'étend jusqu'à celle de la Vierge. Au point de vue iconographique, c'est là un exemple insolite car dans des thèmes analogues, Jean Memlinc et Gérard David mettaient en vedette sainte Catherine.

Nulle recherche excessive ne se trahit dans les attitudes, nulle affectation non plus dans l'expression des physionomies. A peine pourrait-on déceler un discret penchant vers le Maniérisme, dans la forme du diadème couronnant sainte Marie-Madeleine, la préciosité de la toilette de sainte Catherine et l'étrange ornement coiffant sa chevelure (pl. III).



Pl. III. — Jean Gossart, *La Vierge et l'Enfant, avec trois Saintes* (détail).
Belgique, Collection particulière.

L'ampleur de la composition se trouve soutenue par la diversité des tons de couleurs et leur répartition en larges plans. Au centre, la nuance d'un rouge vif, étalée dans les corsage et les manches de la robe que porte la Vierge, s'adoucit graduellement pour se fondre avec le rose du manteau qui est ramené sur les genoux et dont les plis retombent en cascade jusqu'au sol. Cette tonalité claire répond au plan lumineux de bleu tendre, répandu dans la toilette de sainte Marie-Madeleine, où du rouge cramoisi apparaît à l'échancrure du corsage et à la doublure des manches. Dans les figures secondaires,



Pl. IV. — Jean Gossart, *La Vierge et l'Enfant, accompagnés de trois Saintes* (détail).
Belgique, Collection particulière.

des tons plus fermes servent de repoussoirs : une teinte brune est répandue dans le manteau de sainte Catherine, et du bleu vif, dans celui de sainte Barbe, tranche sur le rouge foncé de sa robe.

L'artiste manifeste sa virtuosité technique dans l'exécution des détails. Il se plaît à marquer les ondulations des chevelures par de souples traits de couleur claire dont la finesse rejoint celle des fils métalliques des broderies à l'orfroi (pl. IV). Il galbe les visages par des transitions de nuances habilement ménagées : le rose qui affleure dans les joues s'atténue imperceptible-

ment pour rejoindre le blanc crémeux du masque. Seul l'Enfant est traité dans cette teinte crayeuse, propre à Gossart, avec des nuances gris-de-plomb dans les creux de la chair. Comme souvent ailleurs, l'artiste multiplie les bijoux et les orfèvreries qui lui permettent d'étaler son savoir-faire. Il orne chacune des saintes de médaillons, et couronne sainte Marie-Madeleine d'un diadème finement ouvragé. Mais c'est encore davantage dans le rendu des broderies et des galons bordant les robes que triomphe sa virtuosité : là, les fils d'or alternent avec gemmes et perles fines dans un jeu de reflets qui suit les mouvements des tissus.

*
* *

Très peu de chose nous est connu au sujet de la provenance de ce panneau. On sait seulement qu'il fut acquis dans le courant du siècle passé par les ancêtres de ses propriétaires actuels. En vain en avons-nous cherché la mention dans d'anciens inventaires, comme ceux des œuvres d'art de Marguerite d'Autriche, ou dans les descriptions des annalistes du XVIII^e siècle, G. P. Mensaert et J. B. Descamps. Fut-elle commandée à l'artiste pour orner le sanctuaire d'un monastère, ou pour l'autel d'une confrérie dans une église paroissiale ? Nous inclinons plutôt vers la seconde hypothèse. A la fin du XV^e siècle existait à Bruges une confrérie des rhétoriciens, dite des Trois Saintes. Elle était placée sous le vocable des trois vierges martyres les plus honorées en Flandre : Catherine, Barbe et Marie-Madeleine. C'est pour l'autel que cette confrérie possédait en l'église Notre-Dame qu'un artiste brugeois indéterminé, appelé le Maître de Sainte Lucie, composa en 1489 le grand panneau de *La Vierge parmi des Saintes* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). Vraisemblablement cette confrérie existait-elle également en d'autres cités de la Flandre. D'une de celles-ci pourrait provenir l'œuvre reproduite ici même.

Son attribution traditionnelle à Jean Gossart semble valable. Elle repose non seulement sur la conception générale, mais aussi sur l'importance accordée au décor et le choix de ses éléments composants, et plus encore sur l'emploi de certaines nuances de couleurs et certains détails d'exécution propres au style de ce maître. A en juger d'après le style, cette composition pourrait avoir été exécutée du temps où l'artiste séjournait encore à Anvers, c'est-à-dire entre 1503, année de son inscription comme maître, et 1508, date de son départ pour l'Italie. L'agencement des formes demeure encore assez traditionnel : il évoque quelque peu celui que Memlinc avait utilisé vers 1475 pour



Pl. V. — Jean Gossart, *La Vierge et l'Enfant, accompagnés d'un Saint et de deux Saintes*.
Amsterdam, Commerce d'art, 1955.

la vaste composition de *La Vierge parmi des Saints et des Saintes*, destinée au maître-autel de l'église de l'hôpital Saint-Jean, de Bruges. D'autres arguments de style pourraient encore être invoqués en faveur d'une date précoce ; c'est en premier lieu le fait que la niche du trône n'est pas encore creusée en alvéole, comme il en va dans les œuvres ultérieures de Jean Gossart, telles que *La Vierge et l'Enfant*, signée et datée de 1527 (Munich, Pinacothèque) et celle qui se situe vers 1520 (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). C'est aussi à cause de la tendance au Maniérisme qui perce dans certains détails vestimentaires ; cette tendance ne se rencontre plus dans les œuvres ultérieures.



Pl. VI. — *La Vierge et l'Enfant, accompagnés d'un Saint et de deux Saintes.*
Collégiale de Toro (Espagne).

Force est de croire que cette composition servit occasionnellement de prototype à des peintres moins inventifs ; ceux-ci se contentèrent de reprendre le schéma général, en y introduisant l'une ou l'autre variante.

L'exemplaire le plus proche de l'original nous semble être celui qui se trouvait en 1955 dans le commerce d'art, d'Amsterdam (pl. V). Dans ce panneau (chêne, 66 × 51 cm), un saint indéterminé, peut-être même un donateur, remplace sainte Barbe, l'Enfant est vêtu d'une chemisette et sainte Marie-Madeleine n'est pas accompagnée de son attribut : le vase à parfum. Les formes, assez ramassées, sont dépourvues de l'élégance propre à celles de Gossart. Mais c'est surtout la qualité de l'exécution qui s'avère moindre, spécialement

dans les chevelures. Dans la composition originale, les ondulations sont indiquées par des traits de couleur claire apposés sur la masse, les boucles encadrent le visage et descendent sur les épaules. Dans la variante, les masses se trouvent rejetées en arrière de la tête ou divisées en nattes et elles présentent un aspect floconneux. Le nom du peintre brugeois Jean Provost, avancé à ce propos, semble valable sans pourtant considérer une telle attribution comme définitivement établie. A ce jour, seules trois œuvres documentées de ce maître ont pu être repérées ; toutes les autres qu'on rattache à son nom appartiennent au domaine des attributions.

Une autre variante (chêne, 91 × 78 cm), plus éloignée du prototype, appartient à la collégiale de Toro, en Espagne (pl. VI). Dans cette version également, un saint masculin remplace sainte Barbe, un voile recouvre l'Enfant et sainte Marie-Madeleine n'a pas son attribut. L'auteur s'est contenté de reprendre le schéma général, tout au moins pour le jeu des plis, mais il indique ceux-ci avec moins d'assurance ; dans la toilette de sainte Marie-Madeleine, il contrecarre leur mouvement par la disposition des ramages du tissu de brocart. A cause d'une inscription apocryphe, ce panneau est attribué sur place au pseudo Ferdinando Gallecus. Il nous semble cependant plus prudent de le considérer comme d'un imitateur flamand de Gossart.

L'existence de ces deux variantes peut s'expliquer par deux hypothèses : soit que le prototype ait été dans un sanctuaire public dès son origine, soit qu'un dessin de la main de Gossart ait circulé dans son entourage immédiat et que des peintres peu scrupuleux y aient recouru pour en tirer le modèle de leurs compositions.

EDITH GREINDL

JEAN BOECKHORST, SATELLITE DE RUBENS ⁽¹⁾

Parmi la cohorte des satellites de Rubens, Jean Boeckhorst, surnommé *Lange Jan* (Jean le Long) ⁽²⁾, est celui dont la personnalité fuyante est la plus malaisée à définir et le catalogue le plus difficile à dresser. Nous nous bornerons aujourd'hui à retracer les grandes lignes de sa carrière et à présenter ses œuvres dûment authentifiées : celles qu'il a signées ou qu'atteste un document d'archives.

On doit à Th. van Leries des renseignements sur les origines de Boeckhorst. Dans un testament, fait à Anvers le 10 septembre 1639, l'artiste se déclare né à Munster, en Westphalie — détail signalé par C. de Bie, en 1661 ⁽³⁾, — fils de feu Jean Boeckhorst, et célibataire, âgé de trente-quatre ans. Il

⁽¹⁾ Communication faite à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, le 12 juin 1965. — Depuis lors, un document d'archives publié dans notre revue, nous permet d'ajouter un détail à la biographie de Jean Boeckhorst : une déposition faite par-devant le notaire anversois J. le Rousseau, le 21 juillet 1653, à propos d'un *Paysage* attribué à Paul Bril, que Maximilien della Faille, chanoine de Saint-Bavon à Gand, avait acheté à Delft. A la requête de l'acquéreur, Boeckhorst et six de ses confrères — parmi lesquels Jean Wildens —, examinèrent le tableau et contestèrent son originalité (Texte in : E. DUVERGER, *Een betwist schilderij van Paulus Bril bij een Gents Kanuniek*, in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XXXV, 1965, pp. 195-196).

⁽²⁾ En raison de sa taille élevée, l'artiste reçut ce sobriquet, sous lequel il figure presque toujours dans les inventaires et les comptes du XVII^e siècle. — L'orthographe de son nom est instable. Lui-même a signé « Boeckhorst » deux documents vus par Th. van Leries ; et « Boechorst », deux dépositions respectivement faites en 1649 et en 1660. Le registre de la corporation anversoise de Saint-Luc mentionne tour à tour « Jan Bouchorst », « Jan Boeckhorst » et « Johannes Boeckhorst ». En annonçant sa mort à ses fils, le marchand d'art Guillaume Forchoudt le nomme « Boeckhorst », tandis que C. de Bie et Jean-Érasme Quellin l'appellent « van Boeckhorst ». Le seul tableau connu qui soit signé en toutes lettres porte l'inscription « J V Bockhorst » (Voir C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet*, Liège, 1661, p. 254 ; Ph. ROMBOUTS-TH. VAN LERIEUS, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Anvers-La Haye, 1864-1876, t. II, pp. 48, 56, 381 ; L. GALE-SLOOT, *Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck*, in *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. XXIV, 2^e série, t. IV, 1868, pl. 2, pp. 606-607 ; Th. VAN LERIEUS, *Biographies d'artistes anversois*, Anvers, 1880-1881, t. I, p. 51 ; Th. LEVIN, *Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus*, in *Zeitschrift für Bildenden Kunst*, t. XXVIII, 1888, p. 133 ; J. DENUCÉ, *Exportation d'œuvres d'art au XVII^e siècle à Anvers, La Firme Forchoudt*, Anvers, 1931, p. 101 ; Id., *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVII^e eeuw van Matthijs Musson*, Anvers-La Haye, 1949, p. 82).

⁽³⁾ C. DE BIE, *op. cit.*, p. 234. Nous prions le lecteur de se référer à cette page de *Het Gulden Cabinet* lorsque nous citerons son auteur.



Pl. I. — Signature de Jean Boeckhorst apposée sur *Janus et les Saisons*.
Collection privée belge.

naquit donc en 1605 ⁽¹⁾. D'après de Bie, ses parents étaient gens honorables et distingués. De leurs nombreux enfants, seul, Jean fut peintre. On ignore quand il s'établit à Anvers, où il est mentionné pour la première fois dans le registre corporatif de Saint-Luc, au moment où il obtint le droit de pratiquer son art (1633-1634) ⁽²⁾. Selon une note de Jean-Érasme Quellin (1634-1715), Boeckhorst, versé dans la philosophie, se tourna vers la peinture à vingt-deux ans ⁽³⁾, soit vers 1627. On peut faire crédit à Quellin. Son père,

⁽¹⁾ Th. VAN LERIUS, *op. cit.*, t. I, p. 51. Du fait que le rédacteur du testament écrivit d'abord « trentet trois ans », puis remplaça ce chiffre par « trente-quatre », on peut conclure que Boeckhorst naquit en 1605 et non en 1610, comme on le croyait jadis. Cette erreur provenait du fait que l'artiste avait déclaré qu'il était âgé de cinquante ans en 1660 (L. GALESLOOT, *op. cit.*, p. 600). Ajoutons que la déposition de Boeckhorst, dont le texte vient d'être publié par E. Duverger, ferait augurer que le peintre naquit en 1607 : le 21 juillet 1653, le notaire J. le Rousseau le déclare âgé de quarante-six ans (*Een betwist*, *op. cit.*, p. 195). De ces témoignages différents, il semble qu'il faille plutôt retenir celui de 1639 : la mémoire de Boeckhorst, plus jeune, était sans doute alors plus fraîche !

⁽²⁾ Ph. ROMBOUTS-Th. VAN LERIUS, *op. cit.*, t. II, pp. 48, 56.

⁽³⁾ *Jan Boeckhorst alias Lange Jan, fuit vir philosophus, pingere inchoavit aetatis suae 22*. Cette note figure, en marge du texte que de Bie a consacré à Boeckhorst, dans un exemplaire de *Het Gulden Cabinet* conservé à la Bibliothèque universitaire de Bonn. Elle émane de Jean-Érasme Quellin. Le peintre

Érasme Quellin (1607-1678), peintre et philosophe, lui aussi, a certainement connu Boeckhorst : il possédait de ses œuvres et avait même copié une *Chasse de Diane* de ce confrère (1).

De Bie annonce que Boeckhorst fut l'élève de Jordaens. Ceci est communément accepté. De Bie aurait-il sans fondement avancé le nom de Jordaens, du vivant même de Boeckhorst, dont il parle, exceptionnellement, avec une louable sobriété ? Nous éliminerons, au contraire, le témoignage tardif de l'auteur anonyme du XVIII^e siècle qui rédigea la biographie de Van Dyck, dont le manuscrit est au Louvre (N^o 546, non folié). Cet auteur affirme que Boeckhorst bénéficia des leçons de Van Dyck à Anvers, et de Gaspard de Crayer à Bruxelles. Aucun document ne le confirme. D'autre part, une erreur de cet écrivain incite à la prudence : il attribue simultanément à Pierre Thys la qualité d'élève de Van Dyck. Or, Thys, né en 1624, n'a pu jouir de l'enseignement de ce maître, installé à Londres dès 1632.

On a proposé un quatrième formateur à Boeckhorst : Rubens. Philippe Rubens le nomme parmi les disciples qu'il prête à son oncle, dans la *Vita Petri Pauli Rubenii* (1676), qu'utilisa Roger de Piles pour présenter, à son tour, le grand artiste à la France (). Le mot « disciple » doit être accepté, ici, dans son sens le plus large, et non dans le sens étroit d'« élève ». On ne peut logiquement supposer que de Bie eût omis, le cas échéant, de faire valoir une telle filiation entre Boeckhorst et Rubens. Jean le Long fut, comme beaucoup, le disciple de Rubens en ce sens qu'il subit son ascendant et qu'il participa, comme bien d'autres également, à deux de ses vastes entreprises : à la décoration des rues d'Anvers, en 1635, et, deux ans plus tard, à celle de la Torre de la Parada. La première, conçue pour la visite de Ferdinand d'Autriche, fut

Gilles Smeyers, de Malines, l'a copiée en indiquant cette source. Il l'avait découverte dans un second exemplaire, maintenant disparu, de ce même livre (T. LEVIN, *op. cit.*, pp. 133, 136).

(1) Ces tableaux se trouvaient dans la maison mortuaire d'Érasme Quellin (Anvers, 1678). Outre la *Chasse de Diane*, il y avait une *Charité*, un *Mercur*, *Hercule et Vénus* ; de nombreux dessins et gravures, les uns entièrement originaux de Boeckhorst, les autres faits d'après l'antique, d'après Rubens ou d'après des modèles italiens (J. DENUCÉ, *De Antwerpsche « Konstkamers »*. *Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16^e en 17^e eeuwen*, Anvers, 1932, pp. 274, 277, 290, 291).

(2) Manuscrit de Philippe Rubens à la Bibliothèque Royale de Belgique (Ms n^o 5726). Texte latin : BARON DE REIFFENBERG, *Nouvelles recherches sur Pierre-Paul Rubens contenant une vie inédite de ce grand peintre par Philippe Rubens, son neveu*, in *Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, t. X, 1837, pp. 4-11. Traduction française : J. F. BOUSSARD, *Les Leçons de P. P. Rubens*, Bruxelles, 1838, pp. 7-12. Traduction anglaise : L. HIND, in *The Art Quarterly*, t. IX, 1946, pp. 37-44.

imaginée par Rubens et réalisée par tout ce que la ville comptait alors de talents, petits ou grands. Boeckhorst fit équipe avec Gérard Seghers et Jean Borchgraef, pour préparer un *Théâtre* en l'honneur de la défunte archiduchesse Isabelle (1). Après quoi, il partit pour l'Italie et en revint en 1637 : son testament de 1639 l'atteste (2). De retour à Anvers, il y travailla pour la Torre de la Parada. A la fin de 1636, Rubens avait assumé la mission d'orner de peintures ce pavillon de chasse de Philippe IV d'Espagne, nouvellement construit près de Madrid. Labeur écrasant qui exigea de longs mois. Rubens distribua une bonne partie de ses modèles à des artistes formés, qui exécutèrent les grandes toiles et eurent le droit de les signer (3). Boeckhorst fut de leur nombre. On l'avait oublié : aucun tableau, échappé au sac du pavillon, ne porte son nom au Prado. Mais nous avons relevé ce détail dans le catalogue du musée. En 1700, trois *Histoires d'Hercule* se trouvaient à la Torre de la Parada : une de Jean-Baptiste Borrekens et une de Théodore van Thulden (l'*Apothéose d'Hercule* du premier et, probablement, la *Découverte de la Pourpre* du second, actuellement au Prado). La troisième était de « Languean ». Chose bien excusable, le rédacteur du catalogue n'a point reconnu Jean le Long, Jean Boeckhorst, et a manifesté son étonnement en faisant suivre le sobriquet énoncé du mot *sic* (4).

Le testament du 10 septembre 1639 annonce que Boeckhorst repartirait pour l'Italie, le lundi 19 suivant, et qu'il se rendrait à Rome. On ignore tout de ce voyage. Le nom de l'artiste reparait à Anvers, le 24 novembre 1649,

(1) M. ROOSES, *L'Œuvre de Pierre-Paul Rubens*, Anvers, t. 11, 1890, pp. 308-310, n° 781 ; F. J. VAN DEN BRANDEN assure que Boeckhorst collabora au *Temple de Janus* (*Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883, p. 902) ; mais Rouses n'en parle pas dans sa relation, détaillée et ultérieure, de l'entreprise décorative de 1635.

(2) Texte in F. J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, p. 903. Le lecteur voudra bien s'y référer quand il sera question de ce testament. Celui-ci nous apprend que la mère de l'artiste était alors en vie et qu'une nommée Mensia Montoia demeurait avec lui, à Anvers. Boeckhorst la mentionnera encore dans ses testaments ultérieurs.

(3) LEO VAN PUYVELDE, *Rubens*, 2^e éd., Paris-Bruxelles, 1964, pp. 196, 235.

(4) *Museo del Prado. Catalogo de los Cuadros*, Madrid, 1952, p. 565, n° 2043 ; M. L. HAIRS, in *Le Siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1965, p. 13. Le tableau fut probablement détruit par les soudards qui pillèrent la Torre de la Parada, au début du XVIII^e siècle. Il ne peut s'agir de l'*Hercule entre le Vice et la Vertu*, attribué à l'école de Rubens au Musée des Offices (Toile, 145 × 194 cm), que G. Glück donnait à Jean Boeckhorst (*Rubens, Van Dyck und Ihr Kreis*, Vienne, 1933, pp. 184, 397). La direction des Offices nous a fait savoir que cette œuvre apparaît dans un inventaire de 1753, sous le nom d'un artiste mal identifié : « VanderNouk » ou « Mouk » (lettre du 13 février 1966). Nous reconnaissons ici Jean van den Hoecke (1611-1651).

à titre de témoin dans un procès dont les pièces figurent dans les archives du marchand d'art Mathieu Musson. Boeckhorst se déclare « peintre en cette ville d'Anvers ». L'affaire avait trait à une vaste escroquerie : la falsification de nombreuses quittances de tableaux, dont une de Boeckhorst, aux dépens du comte de Schwarzenberg, habitant Bruxelles ⁽¹⁾.

Dès 1651, l'imprimerie Plantin fait appel à notre artiste et l'emploie comme illustrateur jusqu'en 1665.

Le 31 octobre 1654, Boeckhorst rédige un deuxième testament qui montre de quelle large aisance il jouissait alors, tant à Anvers qu'au pays de Clèves et en Westphalie ⁽²⁾. Le 23 novembre 1660, il est appelé comme témoin, au cours du procès, bien connu, concernant l'originalité des *Bustes du Christ et des Apôtres*, vendus par P. Meulewels au chanoine Hillewerwe, sous le nom de Van Dyck. A son avis, ces œuvres étaient des copies retouchées par le maître ⁽³⁾. Le 7 juillet 1665, il agit encore en qualité de témoin, avec Jordaens, mais à l'occasion d'un mariage : celui d'un petit-fils de Henri van Balen l'Ancien ⁽⁴⁾.

Le 2 novembre 1666, Boeckhorst, malade, exprima, pour la troisième fois, ses dernières volontés, et choisit, comme exécuteurs testamentaires, les peintres Gaspard Thielens et Jean-Baptiste de Vos. A l'article de la mort, il modifiera quelque peu ces dispositions (20 avril 1668) ⁽⁵⁾. Il trépassera le lendemain,

⁽¹⁾ J. DENUCÉ, *Na Peter op. cit.*, pp. 81-82.

⁽²⁾ L'artiste distribue à ses frères et sœurs des biens qu'il avait au pays de Clèves et en Westphalie ; les tableaux, les dessins et les gravures qu'il possédait à Munster, seraient amenés à Anvers, joints à ceux qui lui appartenaient en cette ville et vendus à l'encan. L'intérêt du capital ainsi constitué, uni à d'autres rentes, serait versé à Mensia Montoia et à ses deux sœurs, auxquelles reviendraient aussi les meubles et le linge de Boeckhorst. Celui-ci nommait en qualité d'exécuteurs testamentaires l'aîné de ses frères, qui lui survivrait, et le marchand anversoise Sébastien Leerse, qui recevrait, à ce titre, un *Portrait de femme* de Van Dyck (Th. VAN LERIUS, *op. cit.*, t. I, pp. 59-61).

⁽³⁾ Texte in : L. GALESLOOT, *op. cit.*, pp. 581, 600. Cette déposition nous apprend que l'artiste habitait dans le Hopland (rue des Houblonnières), sur le territoire de la paroisse Saint-Jacques. Elle porte, comme celle de 1649, la signature de « Johan Boeckhorst », d'un tracé aigu et régulier.

⁽⁴⁾ Th. VAN LERIUS, *op. cit.*, t. II, pp. 348-349.

⁽⁵⁾ Les trois-quarts des biens de Boeckhorst iraient à ses neveux et fillculs, Jean et Magdeleine Boeckhorst ; le dernier quart reviendrait à ses frères et sœurs, tandis que la seule survivante des sœurs Montoia recevrait une rente viagère. L'artiste confia à son frère Guillaume la gestion de ses biens en Westphalie, puis à Anvers, après le décès de Pétronille Montoia (F. J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, pp. 905-906). — Gaspard Thielens devait laisser, en 1691, vingt-et-un tableaux de Boeckhorst (J. DENUCÉ, *De Antwerpsche op. cit.*, pp. 351-353. — Sur cet artiste voir : M. L. HAIRS, *Gaspard Thielens, peintre flamand du XVII^e siècle*, in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XXVIII,

en sa maison du Hopland (rue des Houblonnières) et sera inhumé dans l'église Saint-Jacques (1). Une lettre du marchand Guillaume Forchoudt à ses fils, installés à Vienne, relatera ce décès, le 4 mai suivant (2).

*
* *

Le problème que pose l'étude des œuvres de Jean Boeckhorst est ardu. Le chercheur ne dispose que d'éléments confus. Première complication et première source d'erreurs, six autres artistes ont porté, au xvii^e siècle, le nom de Jean Boeckhorst ou van Bronckhorst (3). Un tri sévère s'impose dans l'actuel catalogue du maître qui nous occupe. Beaucoup d'attributions ne résistent pas à l'examen critique, telles les prétendues collaborations entre Boeckhorst et Rubens, dont, le premier, Leo van Puyvelde ébranla le fragile édifice (4). Un solide point de départ est nécessaire pour circonscrire judicieusement l'œuvre d'un peintre. Or, les ouvrages de Jean Boeckhorst signés ou attestés sur document sont rares, et ce sont eux seuls qui peuvent constituer ce point de départ.

Trois tableaux de l'artiste sont dûment attestés : *Mercur*e s'éprenant de *Hersé*, le *Triomphe de l'Eucharistie*, non signés (respectivement à Vienne et à Gand) et le *Martyre de saint Jacques*, monogrammé (Gand). On peut y joindre un *Janus*, signé (collection privée belge) et le *Noli me tangere*, monogrammé,

1959, pp. 37-42 ; Id., *Les Peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, 2^e éd., Paris-Bruxelles, 1965, pp. 264-265, 420).

(1) Th. VAN LERIUS, *op. cit.*, t. I, p. 65. — Le 1^{er} juillet 1668, la collection d'œuvres d'art réunies par Boeckhorst fut dispersée à l'encan (F. J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, p. 906). Le paiement de sa dette mortuaire figure dans le registre de Saint-Luc, au cours de l'exercice de 1667-1668 (Ph. ROMBOUTS-Th. VAN LERIUS, *op. cit.*, t. II, p. 381).

(2) J. DENUCÉ, *Exportation*, *op. cit.*, p. 101. — Nous traduisons : « Ensuite, en cette semaine écoulée, le peintre d'art réputé Jean Boeckhorst, qu'on nommait le long Jean, a quitté ce monde ».

(3) Ces artistes sont : Jean Bouckhorst, peintre verrier et graveur de Harlem ; Johannes de Boeckhorst, de Clèves, parent, peut-être, du nôtre ; enfin, les Hollandais Jean van Bronckhorst, Johannes van Bronckhorst, Jean Gerritsz Bronckhorst ou van Bronckhorst et son fils Jean II. — Il n'est pas inutile de noter qu'à l'occasion d'un paiement fait par l'imprimerie Plantin, le 30 octobre 1651, Jean Boeckhorst est appelé erronément « Bronckhorst » : « Adi 30 Octob. aen Jan Bronckhorst alias Langhen Jan schilder voor de teekeninghen van de tytel Breviarium in folio fl. 26-8 » (Texte des *Archives plantiniennes*, Bundel 775, Werklieden 1638-1652, f^o 809, in H. BOUCHERY - F. VAN DEN WIJNGAERT, *P. P. Rubens en het Plantijnsche Huis*, Anvers, 1941, p. 66, note 1).

(4) Leo VAN PUYVELDE, *op. cit.*, 1^e éd., 1955, pp. 122, 124, 125, 190, note 86 de la p. 206 ; 2^e éd., pp. 147-149, 235, note 139 de la p. 252.



Pl. II. — Jean Boeckhorst, *Mercury s'éprenant de Hersé*.
(Cliché prêté par les Musées Royaux des Beaux-Arts).

de l'ancienne galerie viennoise Frédéric Schwarz. Douteuse semble, au contraire, l'existence d'un monogramme de Boeckhorst que Glück a cru lire sur deux versions d'une *Diane et ses Nymphes surprises par des Satyres* (Vienne et ancienne collection Carl Geldner, Bâle).

Aux témoignages de ces tableaux s'ajoute celui des gravures faites par Corneille Galle le Jeune sur modèles de Boeckhorst, pour le *Missale Romanum* (1653), le *Breviarium Romanum* (1655) et le *Missel carmélitain* (1665), édités chez Plantin. Un dessin signé, la *Dernière Cène*, était jadis en Suède, mais il a disparu ⁽¹⁾.

Mercury s'éprenant de Hersé (Toile, 118 × 178,5 cm) est décrit sous le nom de Jean Boeckhorst dans la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche (Vienne, 1659) ⁽²⁾. Il appartient maintenant au musée de cette ville.

⁽¹⁾ F. LUGT, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. École flamande*, Paris, 1949, t. II, p. 76 (n° 1386). Nous devons à l'obligeance du Dr. Lugt des détails sur ce dessin, qui appartenait à la collection Ehlers, de Gottingue. M. Lugt, qui l'a vu vers 1925, y a relevé la signature « langhe jan fecit » et l'a trouvé « mou et sans grand caractère, dans la manière d'Abraham van Diepenbeeck ». Il était peut-être fait en prévision d'une gravure. Il n'a pas figuré dans les deux ventes de la collection Ehlers (1930 et 1935). — D'autre part, M. Lugt attribue à Sébastien Ricci, plutôt qu'à Boeckhorst, un dessin de l'Albertine, *Abraham renvoyant Agar* : ce dessin correspond à un tableau de Ricci conservé à Turin.

⁽²⁾ A. BERGER, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhem von Oesterreich nach der Originalhandschrift im Fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv herausgegeben*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. I, Vienne, 1883, p. cxxii, n° 135. — Ce tableau fut exposé à Bruxelles en 1949 et en 1965 (Voir notre notice in : *Le Siècle de Rubens, op. cit.*, n° 12, p. 15).



Pl. III. — Jean Boeckhorst, *Le Triomphe de l'Eucharistie*. Toile cintrée.
Gand, Église Saint-Michel.

On peut croire qu'il a été peint entre 1647 et 1658, pendant le séjour de son premier propriétaire à Bruxelles. La composition, claire et calme, oppose le groupe des femmes à celui de Mercure et l'Amour qui volent à leur rencontre. Elle est axée sur une grande diagonale qui, descendant de la gauche, la divise en deux triangles, tandis qu'une médiane verticale la sépare en deux zones sensiblement égales, mais différemment équilibrées. Le vide relatif de l'une contraste avec l'autre, emplie de figures féminines. Celles-ci ont des formes longues, élégantes, qui rappellent les Grâces de l'*Éducation de Marie de Médicis* ; mais les bustes et les bras levés soutenant une corbeille n'ont pas cette harmonieuse plénitude que Rubens donne aux mêmes gestes dans la *Fuite de Loth* (Louvre). Détail frappant : la verticalité de ces figures, à peine infléchies. Les couleurs, peu brillantes, sont posées en couches opaques. Leurs gammes relèvent de Van Dyck : blanc grisâtre de la tunique de la blonde Hersé, bleu vif et jaune doré des draperies parant sa voisine. L'outre-mer franc du ciel et des collines s'harmonise avec ces teintes, comme avec les tons gris et ocrés des personnages secondaires. La facture est celle d'un bon praticien qui s'applique, sans insistance fâcheuse, à rendre les détails et, surtout, les lumières accrochées aux cassures soyeuses des étoffes. Le paysage est largement traité et les failles rocheuses indiquées à grands traits.

Entre 1662 et 1665, les comptes de l'église Saint-Michel de Gand mentionnent le nettoyage du *Triomphe de l'Eucharistie*, qu'ils attribuent à Jean le Long, sous ce titre : *L'Ancien et le Nouveau Testament* (1). Cette grande toile

(1) Texte in : *Sint-Michiëlskerk Gent, kerkrekeningen. Rekening 1662-1665*, f° 167, r°. Nous en devons la communication à l'obligeance du Dr. M. Gysseling. Ce texte a été reproduit, sans date, par Ph. A. KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Les Églises de Gand*, Gand, 1857-1858, t. II, p. 77, note 2. Il se traduit comme suit : « De même à Philippe Bernaert pour le nettoyage du tableau de l'Ancien et du Nouveau Testament de Jean le Long, et couvert d'une préparation par derrière, par ordonnance et quittance 11 livres de gros ». J.-B. Descamps a cru reconnaître dans ce tableau, Moïse, Aaron, saint Sébastien, saint Jean et le « pape », alors qu'il ne comporte que les quatre figures principales, un enfant et un angelot (*Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769, p. 229). KERVYN DE VOLKAERSBEKE (*op. cit.*, p. 76) a pertinemment analysé les personnages, mais il décelait dans la figure pontificale, celle de Melchisédech. Nous devons à feu le chanoine H. Lippens, curé émérite de Saint-Michel, l'identification du pape Urbain IV, auprès duquel se trouvent le pain et le vin des espèces eucharistiques. Boeckhorst a mis entre les bras de Moïse une corbeille contenant la manne, et posa devant Aaron un autel chargé des pains propitiatoires de l'Ancienne Loi ; il plaça dans la main d'Elie la galette cuite et, près de lui, la gourde d'eau que Yahvé lui envoya dans le désert ; le corbeau tenant un pain qui le survole rappelle que ces oiseaux le nourrissent au bord du torrent de Kérrit (*Premier Livre des Rois*, XVII, 2-6 ; XIX, 5-7). Ce corbeau n'est qu'une tache sombre dans le ciel, moins adroitement liée aux formes du prophète que l'aigle de



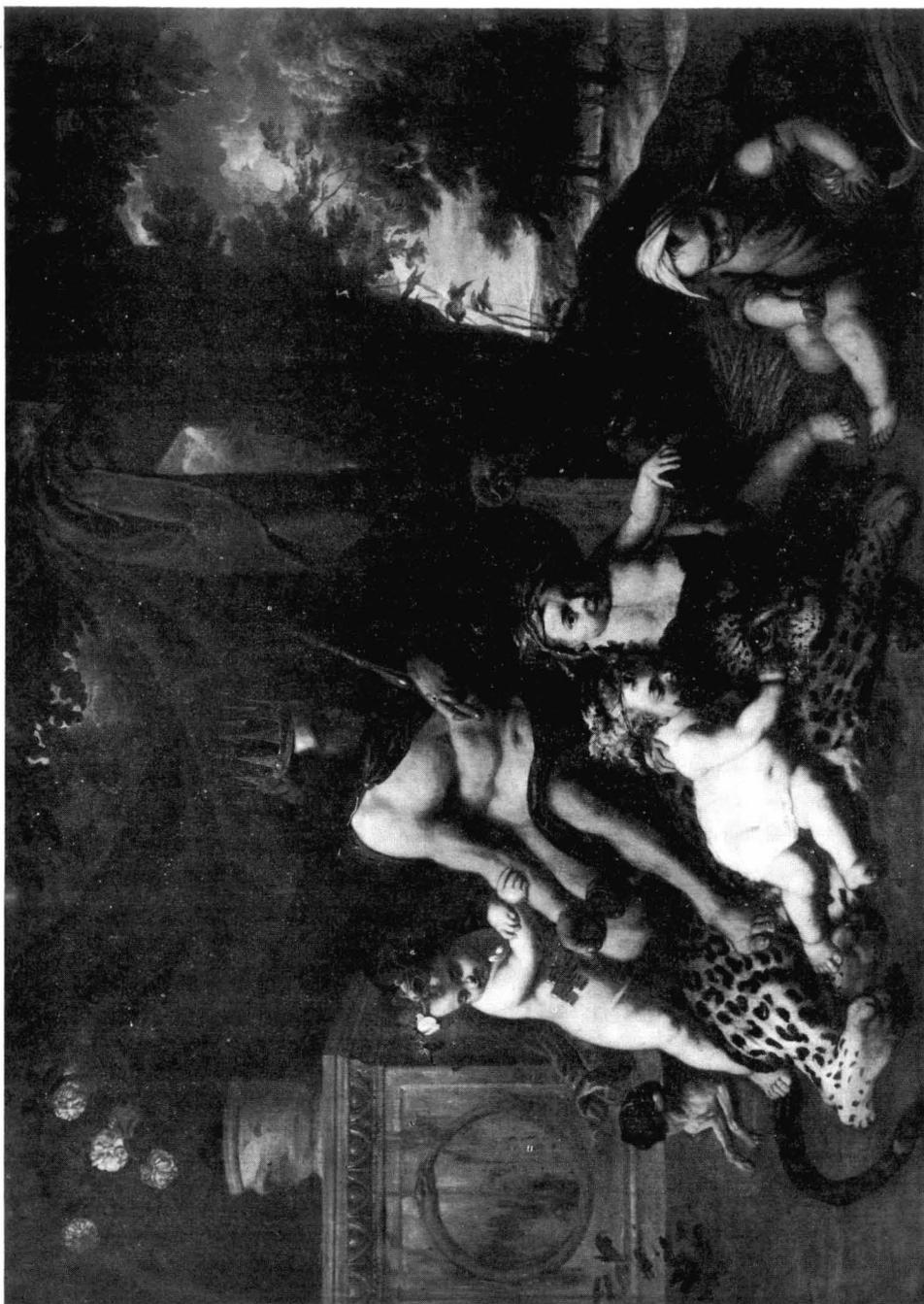
Pl. IV. — Jean Boeckhorst, *Le Martyre de Saint Jacques*.
Toile. Signé et daté : «JB Aj 1651 (ou 1659)».
Gand, Église Saint-Jacques.

cintrée, d'allure monumentale, fut exécutée plusieurs années auparavant, puisque son état exigeait alors ces travaux d'entretien. Elle décorait, à cette époque, la chapelle du Saint-Sacrement. On y voit quatre personnages adorant l'Eucharistie : Moïse, Aaron, Elie, choisis en tant que préfigures de celle-ci, et le pape Urbain IV, qui étendit à l'Église entière la célébration de la Fête-Dieu (1264). L'artiste a pris soin de les magnifier en les plaçant sur quelques marches. Leurs attitudes mouvementées rompent la symétrie de leur distribution et situent l'œuvre dans le courant baroque. Au premier plan, sont agenouillés en vis-à-vis, le pontife, escorté d'un page, et le prophète que survole un corbeau. Debout derrière eux, se dressent Moïse et son frère. Le coloris, harmonisé par des rappels de nuances, est vif et riche en contrastes. Le jaune pur de la gloire céleste tranche sur le bleu de l'éther ; les carnations cuivrées d'Elie s'opposent au bleu foncé de ses draperies, comme aux blancs et à l'or des habits d'Urbain IV ; le rouge du manteau de Moïse, au noir intense de sa barbe et de ses cheveux. Les formes sont fermement modelées ; la pâte est épaisse et lisse. La facture est solide, mais lourde. Il est vrai que cette toile a souffert et subi de fâcheuses restaurations. Mais on constate aisément que le travail général est exécuté dans l'esprit des artistes qui, vers 1650, imitent Van Dyck plutôt que Rubens. Ainsi, le nu d'Elie rappelle celui du Précurseur dans *Les deux saints Jean*, détruits à Berlin en 1945.

Moins précis que celui des archives de Saint-Michel est un texte qu'on peut, toutefois, mettre en rapport avec le *Martyre de saint Jacques* : ceci permet d'attribuer à Boeckhorst la signature « JB Aj 1651 (ou 1659) », découverte lors de la restauration de la toile, en 1961. Ce document, du 13 août 1659, figure parmi les comptes de l'église Saint-Jacques de Gand, dont ce grand tableau cintré orne le maître-autel. Il révèle qu'en cette année, une peinture, destinée à cet autel, fut payée à un sieur Jean Brouckaert, dans lequel on reconnaît sans peine Jean Boeckhorst ⁽¹⁾. Cette œuvre est bien l'actuel *Martyre*

Van Dyck planant au-dessus de saint Jean et composant avec lui une arabesque harmonieuse. — A noter qu'une étude pour la figure d'*Aaron* parut dans la Vente Schamp d'Averschoot (Bruxelles, 1840).

(1) « Uytgheven ende betaelinghe die den doender deser heef gedaen tegens den voernoenden ont-fanck soo volcht : Alvooren den 13 Augustus 1659, aen dheer Jacques Stoop per ordinantie van dheeren pastors, kerck ende H. Geest meisters over S. Jean Brouckaert voor een schilderije van den hoogen auter, per quittance L. 133 : 6 : 8 » (Dépense et paiement que l'auteur de ceci a faits au prénommé, à l'occasion de la réception prédite, comme suit : d'abord, le 13 août 1659, à M. Jacques Stoop d'après l'ordonnance de MM. les curés, église (*sic*) et maîtres du Saint-Esprit, en faveur de M. Jean Brouckaert, pour un tableau pour le grand autel, par quittance, livres 113,



Pl. V. — Jean Bockhorst, *Amis et les Saisons*.
Toile, 169 × 229 cm. Signé : « J. V. Bockhorst ».
Collection privée belge.

de saint Jacques : celui-ci porte une inscription relatant qu'il fut offert par de pieux mécènes, contemporains de Boeckhorst et bienfaiteurs de l'église (1). En outre, il est décrit, à cet endroit, sous le nom de notre artiste, par Descamps et Mensaert (2). Ce tableau relève directement de Van Dyck. La composition, le clair-obscur et le choix des couleurs sont, à de minimes détails près, ceux d'un petit *Martyre de saint Jacques*, que Leo van Puyvelde attribua à ce maître (Toile, 83 × 60 cm. Collection Karl Jacob, Miltenberg-sur-le-Main) : il y discerna les caractères de son style, au moment où il peignit le tableau, de même sujet, conservé à Valenciennes, et constata que Boeckhorst utilisa le modèle de son aîné, sans égaler ni la richesse du coloris, ni le prestige de l'atmosphère enveloppante propres à Van Dyck (3). La scène s'ordonne asymétriquement autour de la figure centrale du martyr, placée sur un tertre. A gauche, des soldats et le bourreau, dont le nu brunâtre est vaguement modelé ; à droite, une seconde victime, drapée de bleu cendré, qu'on mène au supplice ; dans le ciel, une gloire d'angelots, assez floue, et, tout au fond, un groupe de spectateurs, négligé. Boeckhorst a revêtu le saint de rouge, mais il en a étouffé l'accent. L'œil est attiré par le manteau vermillon d'un cavalier et la croupe blanche de sa monture, au premier plan. Entre les pattes du cheval, bondit un chien, fauve comme le sol, et gît un manteau violâtre. Le ciel, aux nuages gris, est de ce bleu vif que Boeckhorst aime répartir au firmament.

Le *Janus* (Toile, 169 × 229 cm), propriété d'un amateur belge, a le mérite d'être le seul tableau sur lequel nous ayons rencontré une signature entière : « J. V. Bockhorst ». La composition est simple et peu mouve-

6, 8) — *Kerkrekeningen, Archief Sint Jacob*, n° 224. (Nous devons la connaissance de ce texte à Leo van Puyvelde, qui l'avait reçu de M. Gyseling).

(1) Le tableau fut donné par Jean de Jonghe et Marie Van der Hagen, sa femme, et placé par Demoiselle Marie-Anne-Thérèse d'Hane, dont les armoiries ornent la toile (Texte in : Ph. KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *op. cit.*, t. II, p. 21 et in : *Graf- en-Gedenkschriften der Provincie Oost-Vlaanderen, St Jacobskerk te Gent*, Gand, 1868, p. 12. — Jean de Jonghe est cité, à titre de bienfaiteur, dans d'autres documents de l'église, communiqués à Leo van Puyvelde par M. Gyseling, notamment à la date du 2 mai 1656 (*Archief S. Jacob, Resolutieboek*, n° 10, f° 2 v°). — Nous remercions l'Abbé J. Welvaert, curé de Saint-Jacques, de l'obligeance avec laquelle il nous a transmis une transcription de la signature que porte la toile.

(2) J.-B. DESCAMPS, *La Vie des Peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, t. II, 1754, pp. 170-172 ; *Voyage, op. cit.*, p. 234 ; G. P. MENSAERT, *Le Peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763, II^e partie, p. 36.

(3) LEO VAN PUYVELDE, in *Le Siècle, op. cit.*, p. 57. — A cause de la forme cintrée de la toile de Gand, des détails ont été supprimés au sommet de la composition.



Pl. VI. — Jean Boeckhorst, *Noli me tangere*.
Toile, 138 × 106 cm. Monogrammé et daté « JB 1660 ».
Vienne, ancienne Galerie Frédéric Schwarz.

mentée. Le groupement du dieu, gros et trapu, de quatre enfants replets, qui symbolisent les saisons, et d'un léopard débonnaire est établi en pyramide. Allégorie décorative, trop éprouvée par fait de guerre pour que son témoignage soit valable. Agencement lourd, facture pesante, qui détonnent au catalogue de l'élégant auteur du *Mercur* s'éprenant de *Hersé* et du *Noli me tangere* que voici.

Ce *Christ ressuscité apparaissant à Marie-Madeleine* (Toile, 138 × 106 cm) appartenait, en 1907, à l'ancienne Galerie Frédéric Schwarz, de Vienne, et l'on ignore ce qu'il en est advenu. Il est signé d'un monogramme « JB » qu'on

s'accorde à reconnaître comme celui de Jean Boeckhorst, et daté, moins lisiblement (1660) ⁽¹⁾. Ce serait donc une œuvre tardive du maître, mort en 1668. La présentation rappelle les tableaux du Titien (Londres) et du Corrège (Madrid). L'attitude et le profil de la Madeleine prosternée sont proches de ceux du Titien. On sait que Boeckhorst alla deux fois en Italie et que les artistes vénitiens figuraient dans les collections flamandes. Mais les formes ont une ampleur rubénienne : on peut comparer le Christ à celui qu'implore *Sainte Thérèse délivrant du Purgatoire Bernardin de Mendoza* (Anvers). Pour suggérer l'erreur de Madeleine confondant le Seigneur avec un jardinier, Titien glissa discrètement une houe dans la main de Jésus ; Boeckhorst le coiffe d'un large chapeau rustique et lui met au poing une solide bêche. Le réalisme familial de ces détails heurte la conception idéaliste de la figure, qui se dégage, nue, d'un manteau traînant sur le sol. D'après Oldenbourg, cette toile, disparue, se distinguait par un coloris doux, brillant et perlé ⁽²⁾. Les cassures soyeuses des étoffes et les failles nettes des rochers sont traitées de la même manière dans le *Mercur* de Vienne. Ce *Noli me tangere* serait peut-être celui que les marchands Forchoudt signalaient en 1709, dans la capitale autrichienne : *I doeck Ons Heer in hoveniers gedaente aen Magdalena vertoont van Lange Jan* ⁽³⁾.

Nous ne pouvons nous étendre, ici, sur les trois versions de la *Diane et ses Nymphes surprises par des Satyres*, l'une au musée de Vienne (Toile, 51 × 85 cm), l'autre jadis en Bohême (Blaschow, ancienne collection G. von Mallmann) et la dernière (Cuivre, 51 × 85 cm), qui fut le bien de feu Carl Geldner, de Bâle ⁽⁴⁾. Sur la première et la troisième, Glück a cru discerner un mo-

⁽¹⁾ Th. VON FRIMMEL, *Ein Monogrammierte Werk von Boeckhorst, genant den Langhen Jan*, in *Blätter für Gemäldekunde*, t. I, 1907, p. 151. — Le Musée d'Histoire de l'Art de Vienne nous a informée que la Galerie Frédéric Schwarz a disparu depuis la première guerre mondiale et que le sort de ce *Noli me tangere* est inconnu.

⁽²⁾ R. OLDENBOURG, *Die Flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, 2^e éd., Berlin-Leipzig, 1922, p. 135.

⁽³⁾ Texte in : J. DENUCÉ, *Exportation*, *op. cit.*, p. 269.

⁽⁴⁾ Depuis 1959, le Musée d'Art de Bâle possède la collection de feu Max Geldner, héritier de Carl Geldner ; mais celui-ci s'est séparé de la *Diane*, on ignore en quelles circonstances : elle n'est pas citée dans un catalogue manuscrit rédigé avec grand soin par Max Geldner et légué au musée. Elle est, au contraire, décrite dans un précédent catalogue, publié sans date ni nom d'auteur, en édition privée, du vivant de Carl Geldner, et qui se trouve au même musée. Le tableau, intitulé *Scène de chasse*, y est attribué, sous le numéro 6, à Jean Boeckhorst et Jean Breughel de Velours. La présence du monogramme « JB » sur le bracelet d'une nymphe est mentionnée comme la signature de Boeckhorst. Nous devons au Dr. P. Boerlin, du musée de Bâle, la connaissance de ces détails. — Nos recherches auprès des héritiers de Max Geldner sont demeurées vaines. — On sait



Pl. VII. — Jean Boeckhorst (attribué à), *Diane et ses nymphes surprises par des Satyres*.
Toile, 51 × 85 cm.
Vienne, Musée d'Histoire de l'Art, inv. n° 1707.

nogramme de Jean Boeckhorst ⁽¹⁾. Vérification faite, il est douteux que cet artiste ait opposé ses initiales sur l'exemplaire conservé à Vienne, le seul que nous ayons retrouvé ⁽²⁾. A noter, cependant, que certaines analogies existent entre les visages de deux femmes et des figures peintes par Boeckhorst, telle une suivante de la prêtresse dans le *Mercur*e de Vienne. Plus qu'aux personnages, la composition donne de l'importance au décor, exécuté dans le style

aussi que cette œuvre fut exposée à Bruxelles en 1910 (Cat. n° 14 bis. — Cf. G. GLÜCK, *Les Peintres d'animaux, de fruits et de fleurs*, in *Trésor de l'Art belge au XVII^e siècle. Mémorial de l'Exposition d'Art ancien à Bruxelles en 1910*, Paris-Bruxelles, 1912, pp. 222-223).

⁽¹⁾ *Id.*, *op. cit.*, pp. 222-223 ; *Id.*, *Rubens, Van Dyck, op. cit.*, pp. 354-356, 417.

⁽²⁾ Le Dr. G. Heintz nous a informée, en 1960, qu'il ne considère pas comme une signature le monogramme relevé par Glück sur le bracelet d'une nymphe. Le catalogue du musée (éd. 1907) présentait la *Diane* sous le nom de Jean Boeckhorst, avec la réserve que ceci était une erreur. Actuellement, l'attribution figure toujours dans l'inventaire ; mais les catalogues de 1928, 1938 et 1958 ne mentionnent plus le tableau.

de Jean Breughel de Velours, mais cette vaste clairière, peuplée de chiens, ne peut lui être personnellement attribuée (1).

*
* *

En 1648, l'imprimerie Plantin recourut au talent d'Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) pour renouveler l'illustration de ses deux grands ouvrages liturgiques *in-folio*, le *Breviarium Romanum* et le *Missale Romanum*. Cet artiste en assumait presque toute la besogne (2). Cependant aussi, les comptes de la firme témoignent qu'entre 1651 et 1664, Boeckhorst dessina une *Page de titre* et deux planches pour le Bréviaire édité en 1655, réédité en 1697 ; neuf *Encadrements de page* pour le Missel, dont sept ornement déjà l'édition de 1653, et le tout celle de 1661, tandis qu'on les utilisa jusqu'au XIX^e siècle ; enfin, un *Saint Simon Stock* et un *Encadrement de page* pour un Missel carmélitain sorti de presse en 1665 (3). A Corneille Galle le Jeune incombait, nous l'avons dit, le soin de transposer ces modèles sur le cuivre.

Magistrales sont les gravures du Bréviaire de 1655. Boeckhorst conçut la belle *Page de titre* où l'Église, coiffée de la tiare pontificale, présente le nouveau livre à deux femmes agenouillées à ses pieds, qui symbolisent, l'une la Piété, l'autre le Zèle. La souplesse des formes mouvantes anime la symétrie

(1) Glück attribua judicieusement le paysage et les chiens à l'entourage immédiat de Breughel de Velours. On y voit, en effet, le lévrier noir et blanc qui se trouve dans une délicate *Étude d'animaux* de cet artiste, léguée à l'Autriche par G. Benda, de Vienne, en 1932 (G. Glück, *Les Peintres, op. cit.*, pp. 222-223 ; *Rubens, Van Dyck, op. cit.*, pp. 354-356, 417). A noter que Breughel de Velours, décédé en 1625, n'a pu collaborer avec Boeckhorst, qui, selon Jean-Érasme Quellin, commença à peindre à l'âge de vingt-deux ans, soit vers 1627. Faut-il songer, avec Glück, à Jean Breughel le Jeune ? L'attribution peut se défendre. Pourtant, jamais le nom de Boeckhorst ni son sobriquet n'apparaissent dans le journal — fragmentaire — où le fils de Jean de Velours a consigné ses activités (Cf. J. DENUCE, *Brieven en Documenten betreffend Jan Breugel I en II*, Anvers-La Haye, 1934, pp. 139-160).

(2) Textes in : H. F. BOUCHERY - F. VAN DEN WIJNGAERT, *op. cit.*, p. 64, note 2.

(3) Textes in : *Id.*, *op. cit.*, p. 65, note 2 ; p. 66, note 1. — Le 30 octobre 1651, l'imprimerie Plantin paya un dessin à Boeckhorst pour la page de titre du *Breviarium Romanum* in-folio, et, le 24 février 1656, deux nouveaux dessins destinés au même livre. Le premier, F. van den Wijngaert attribua le *Roi David* et la *Résurrection* à notre artiste (*op. cit.*, p. 65). — Le 18 juillet 1652, Boeckhorst toucha le prix de quatre encadrements de page exécutés pour le *Missale Romanum* in-folio, et de cinq autres, le 23 janvier 1653. Ces vignettes furent réimprimées dans les éditions in-folio de 1663 (excepté celle du Canon de la Messe), de 1672, 1737 et 1853. Des copies en furent faites pour celle, in-folio, de 1773 (Ces renseignements sur l'utilisation des encadrements proviennent du catalogue manuscrit de F. VAN DEN WIJNGAERT, *De Oude Tekeningen van het museum Plantin-Moretus*, n°60, que M. L. Voet a eu l'obligeance de nous communiquer).



Pl. VIII. — Jean Boeckhorst, *Page de titre. Breviarium Romanum.*
 In-folio, Plantin, éd. 1655. Gravé par Corneille Galle le Jeune.
 Anvers, Musée Plantin-Moretus.

de cette composition traditionnelle. L'ampleur calculée de la chape de l'Église montre que l'artiste a saisi le sens de la grandeur baroque. Dans les draperies se manifeste une recherche de mouvement qu'accentue la multiplicité des jeux de la lumière sur les cassures des étoffes. Ce détail révèle le goût décoratif de Boeckhorst. Les visages sont délicatement traités, sans recherche de grâce, les chevelures simplement coiffées. On les distingue aisément des figures poupines, encadrées de bouclettes, qu'on voit souvent dans les gravures du



Pl. IX. — Jean Boeckhorst, *Le Roi David*.

Breviarium Romanum in-folio, Plantin, éd. 1655. Gravé par Corneille Galle le Jeune.
Anvers, Musée Plantin-Moretus.

même livre, d'une conception plus statique, et attribuables, sur la foi des documents, à van Diepenbeeck.

Les deux autres planches que dessina Boeckhorst pour le Bréviaire sont un *Roi David* et une *Résurrection*. Le premier (frontispice du psautier) est une composition en diagonale que vivifient le lyrisme baroque et quelque chose de l'ampleur des formes propre à Rubens et à Van Dyck. Selon le *Deuxième Livre de Samuel* (XXIV, 10-25), Boeckhorst y oppose le roi pénitent, que le



Pl. X. — Jean Boeckhorst, *La Résurrection*.
Breviarium Romanum, in-folio, Plantin, éd. 1655. Gravé par Corneille Galle le Jeune.
Anvers, Musée Plantin-Moretus.

prophète Gad exhorte au repentir, et l'ange exterminateur qui frappa Israël, comme en témoignent quelques cadavres, au galbe étiré, gisant au loin sur le sol. Le même sujet, que la présence de l'Éternel rend plus dramatique encore, reparaitra dans une toile apparentée à cette composition, le *Repentir de David*, qu'on attribue à bon droit à Boeckhorst (église Saint-Michel de Gand).

La Résurrection diffère de celle, assez pesante et statique, de van Diepen-



Pl. XI.—Jean Boeckhorst, Encadrement de page : *La Toussaint*.
Missale Romanum in-folio, Plantin, éd. 1653. Gravé par Corneille Galle le Jeune.
 Anvers, Musée Plantin-Moretus.

beek, telle qu'on la voit dans les Missels romains de 1650 et 1653. L'image de Boeckhorst se distingue par son mouvement vif, la fluidité de ses formes et l'allongement des figures. Ainsi notre artiste met un accent personnel dans une ordonnance-type de l'école rubénienne. On retrouvera cet accent, tout pareil, dans un *Triptyque de la Résurrection* que, de longue date, on lui donne au Béguinage d'Anvers, où il décorait naguère le tombeau de la sœur de François Snyders, morte en 1659.

Les pages du *Missale Romanum* sont entourées d'un cadre où la figure humaine s'allie à l'ornement. En comparant l'édition de 1650 à celle de 1653, on peut aisément reconnaître les encadrements dessinés par Boeckhorst. Le Missel de 1650 contient un *Arbre de Jessé* que van Diepenbeeck composa dans le même but et des encadrements de Théodore Galle, repris aux éditions

antérieures de cet ouvrage. Leur filiation avec les manuscrits enluminés et les anciens livres imprimés se manifeste dans une composition régulière et serrée, qui mêle aux ornements touffus des médaillons peuplés de personnages petits et nombreux. En 1653, les cadres de Galle ont disparu et sept des neuf vignettes payées à Boeckhorst les remplacent ; la huitième et la neuvième enrichiront l'édition de 1661. La conception de ces nouveaux encadrements est plus libre et moins purement décorative. Limité par l'étrécissement de la bordure, par la disposition symétrique des personnages et des ornements, Boeckhorst crée des scènes plus serrées, distribue des figures isolées, de proportions assez importantes, qui se détachent sur un fond uni. Le tout dégage une impression à la fois baroque et réaliste, d'assez grande allure. Ainsi, la première page du chapitre *In Nativitate Domini*, en regard de l'*Adoration des Bergers* de van Diepenbeeck, montre deux groupes de trois pasteurs répartis à gauche et à droite de la bordure pour écouter l'ange, qui, du sommet de cette page, leur annonce la naissance du Messie. En-dessous, les formes d'un Enfant Jésus assurent l'équilibre de la page, et le reste des bords latéraux est garni par deux médaillons encadrés dans un cartouche.

Détailler les sujets et le décor des huit autres encadrements imaginés par Boeckhorst serait fastidieux. Tous sont ordonnés avec régularité, de façon plus ou moins large. Les personnages ont les traits souvent ingrats et les cheveux soigneusement tirés. Parfois, les formes, peu coquettes, sont frêles ; ainsi des anges qui marquent le début du chapitre *In die Ascensionis Domini*. D'autres sont allongées, telles les deux images de la Vierge du chapitre *In Assumptionis B. Mariae Virginis*, ou les élus de celui *In Festo Omnium Sanctorum*, que l'artiste a su licier habilement les uns aux autres dans leur montée au ciel. D'autres formes, enfin, témoignent d'une observation strictement réaliste. Tels sont notamment les pasteurs du chapitre *In Nativitate Domini*, ou bien encore les enfants moissonneurs, dont l'un porte un vaste chapeau de paille, qu'on voit en regard de la *Dernière Cène* de van Diepenbeeck, au commencement du chapitre de la Fête-Dieu, *In Solemnitatis Corporis Christi*. Le décor ornemental de toutes ces bordures varie du cartouche encadrant toute la page aux frontons et aux divers éléments architectoniques ou sculpturaux régulièrement distribués alentour. Par la nouveauté de leur conception opposée à celle de ses devanciers, les encadrements de Boeckhorst se situent en plein courant baroque.

En conclusion, l'examen de ces gravures d'après les dessins de Jean Boeckhorst nous en apprend presque autant, sinon davantage, que celui des rares peintures authentifiées. Il nous révèle un artiste capable de répondre, par une

sensibilité toujours en éveil et par un talent réel, au mode baroque implanté dans le Nord par Rubens et Van Dyck. Il en a saisi, par instants tout au moins, le lyrisme, l'ampleur formelle et le sens du mouvement, que reflètent ses jeux de lumière, ses draperies mouvantes et, aussi, la tension de ses figures expressives. Nous avons noté le caractère ingrat de certains visages. On retrouvera cette disgrâce dans maints tableaux attribuables au maître, telles, par exemple, *La Foi*, *L'Espérance* et *La Charité* de la Fondation Terninck (Anvers).

Boeckhorst a l'imagination créatrice et le sens décoratif suffisamment développés pour suivre, sans trop marquer l'effort, l'impulsion de ce courant baroque. Il montre dans les quelques planches du Bréviaire et les encadrements du Missel, une réceptivité à l'impression passagère et comme une inquiétude latente. Il oscille sans peine de l'ampleur à l'allongement ou même à la gracilité des figures. Il reste insensible, non point à l'élégance, mais aux affectations de la coquetterie, au maniérisme, qui séduiront, les premières un van Thulden, le second un Thomas Willeboirts. Il évolue de la composition fermement assise, harmonieuse, de la *Page de titre* du Bréviaire, à la fluidité de la *Résurrection*, à la monumentalité, aux heureuses diagonales, du *Roi David*. Avec une pareille facilité, il passe, dans ses tableaux, de la stabilité du *Triomphe du Saint-Sacrement* à la hautaine élégance du *Mercuré s'éprenant de Hersé*, au juste équilibre de l'arabesque du *Noli me tangere*. L'étude des gravures et des tableaux que nous avons faite annonce un peintre éminemment versatile. La différence est considérable entre la couleur forte, la facture un peu lourde, du *Triomphe du Saint-Sacrement*, et celles, allégées, clarifiées, malgré la consistance de la pâte, du *Mercuré s'éprenant de Hersé*, et, surtout, du *Noli me tangere* sur l'éclaircissement tonal duquel insistait Oldenbourg. Éclaircissement qui caractérisera, notamment, la *Conversion de saint Hubert* (Toile cintrée, 365 × 287 cm ; datée 1666), qu'on lui attribue à bon droit, à l'église Saint-Michel de Gand.

Constater un tel écart entre la conception, la palette et le faire des œuvres dûment authentifiées que nous venons de passer en revue, nous met en mains, malgré leur très petit nombre, le fil d'Ariane susceptible de nous guider un tant soit peu dans le dédale des tableaux attribués à Jean Boeckhorst. Dans ce dédale, nous pénétrons une autre fois. Nous verrons aussi ce qu'on peut raisonnablement présumer des activités du maître, en examinant les vieux inventaires, les comptes de marchands d'art et certains autres témoignages contemporains de l'artiste.

MARIE-LOUISE HAIRS

HISTOIRE D'UNE STATUE CHARLES DE LORRAINE À BRUXELLES

Dans un coin du jardin précédant les bâtiments qui abritèrent les services et les collections de la Bibliothèque royale, se trouve, reléguée à même le sol, la statue d'un personnage dont aucun nom ne révèle l'identité. En raison de travaux d'aménagement on a descendu le « Bon Prince » de son piédestal, d'où naguère il semblait accueillir les chercheurs et les visiteurs. Rares sont les passants qui auront pu s'émouvoir de cette « disgrâce » passagère, l'accès de la place étant d'ailleurs réservé.

Charles de Lorraine ne mérite-t-il pas qu'on se souvienne de sa présence dans notre pays ? On le fera ici en retraçant succinctement l'histoire de la statue, ou plus exactement des deux statues qui lui furent élevées à Bruxelles, la première de son vivant, la seconde sous le règne de Léopold I^{er}.

En mars 1769, on célébra le vingt-cinquième anniversaire de l'accession de Charles de Lorraine au gouvernement général des Pays-Bas.

« Toutes les villes, écrit la veuve De Bast, imprimeur de la Cour, se sont distinguées par des fêtes brillantes où rien n'a été épargné, et la joie pénétrant jusqu'au fond des villages a établi son trône sous l'humble toit du paysan comme sous les lambris dorés du plus riche citoyen ».

La célébration du jubilé inspira nombre de poésies, d'inscriptions et de chansons, signées de tous les rimeurs du temps, et qui parurent à l'époque en feuilles volantes. La veuve De Bast les a réunies en un recueil. L'événement donna lieu également à la frappe et à la distribution de médailles.

De notre amour le symbole durable
Est par les mains de l'art gravé sur des poinçons.
Le balancier gémit : une image adorable
Aux maîtres des humains va donner des leçons.

A Bruxelles, la fête officielle eut lieu le lundi 27 mars. Dès la veille, jour de Pâques, la Société caroline de musique avait donné, dans son local, richement décoré, un grand concert avec chœurs et chants. Au sortir du Concert bourgeois, la comtesse de Cobenzl eut l'honneur d'offrir, dans sa maison de Koekelberg, la première fête au prince jubilaire. Il y eut feu d'artifice et,

Communication faite à l'Académie royale d'Archéologie, le 24 septembre 1965.

durant le dîner, on entendit une curieuse chanson dans laquelle était évoqué à tout propos le nombre douze « qui paroît attaché à S.A.R. » Charles de Lorraine, en effet, était né le douzième jour du douzième mois de la douzième année du siècle (12-XII-1712) ; il était le douzième enfant du duc Léopold I^{er} et de Charlotte d'Orléans ; Hercule, à qui on le compare, rendit ce nombre fameux par ses travaux ; les Sibylles étaient douze, etc...

Le 27 mars fut le jour du Magistrat de Bruxelles. Le matin, « les hommages furent rendus, les présents offerts ». Le soir, à 6 heures, le gouverneur général se rendit à la salle du spectacle, puis dîna chez le comte de Cobenzl. L'Hôtel de ville, la Maison du Roi, l'hôtel du ministre plénipotentiaire, les hôtels d'Arenberg, de Ligne et d'Ursel, l'hôtel des Monnaies, l'hôtel de la Comédie, ainsi que plusieurs maisons particulières, étaient somptueusement illuminés. Toutes ces lumières « offroient à l'œil charmé autant de différentes représentations du Palais du Soleil ».

Les membres du Concert bourgeois avaient fait frapper des médailles d'or, d'argent et de cuivre à l'effigie du prince. A l'issue de leur Concert, ils distribuèrent aux dames des médailles en argent. Le Magistrat, de son côté, fit battre des médailles dans les trois métaux, portant au revers un Génie qui grave, sur un écusson attaché à une pyramide, les mots *Imperii annus XXV* ; dans le contour on lit *Publicae felicitatis seculum novum*.

Signalons en outre une estampe emblématique de M^{me} de Strodick, d'après un dessin du peintre Douxfils. La « déesse du Brabant », assise sur le lion belge, tient dans la main droite un cœur dans lequel est gravée l'image de Charles de Lorraine, couronnée par un Génie ; le lion soutient un écu aux armes de la province de Brabant ; au dessus du cœur se voit une croix de Lorraine. Au bas de l'estampe un quatrain, daté du 26 mars 1769 :

Le respect, et l'amour, et la reconnaissance,
Ont gravé sur l'airain CHARLES le Bienfaiteur :
Le tems peut l'effacer, il en a la puissance,
Mais ses traits, malgré lui, resteront dans mon cœur.

*
* *

Venons-en à la statue, qui est le sujet de la présente notice.

Le 9 mars 1769, à l'occasion du jubilé de Charles de Lorraine, les États de Brabant votèrent au gouverneur général un don gratuit et... une statue, à ériger en bronze sur une des places de Bruxelles. Ils en confièrent l'exécution à Pierre-Antoine Verschaffelt. Ce dernier, né à Gand en 1710, s'était, après

des études à Paris et à Rome, fixé à Mannheim, où il était devenu sculpteur de l'électeur palatin. La soumission de 50.000 florins présentée par l'artiste fut acceptée par les États, le 30 juin, et confirmée par eux le 11 octobre. La soumission portait : que Verschaffelt livrerait la statue à Bruxelles, absolument achevée et sans défaut, dans le terme de quatre ans, ou plus tôt, s'il était possible ; qu'elle serait conforme au modèle qui avait été soumis aux commissaires et approuvé par eux (un modèle en bois avait été dressé, le 15 juin, sur la Grand'Place) ; que la statue aurait onze pieds de France, non compris dans cette hauteur la plinthe qui aurait sept à huit pouces, et le piédestal deux tiers de la statue, sans les marches ou degrés ; que les degrés seraient en pierres bleues, le piédestal en marbre blanc veiné d'Italie, et les ornements en bronze ; que les États payeraient au sculpteur 50.000 florins, moyennant quoi il prenait à sa charge tous les frais que pourrait entraîner l'exécution de cet ouvrage (1).

La statue, dont l'achèvement allait demander plusieurs années, pourra encore être inaugurée du vivant du prince et en sa présence. Le 30 décembre 1774, elle fut amenée de Mannheim à Anvers à bord de la barque de Jean Dansaert, batelier de la ville de Bruxelles. Elle fut saluée, sur l'ordre du baron de Proli, amiral de l'Escaut, par le canon de la frégate de S.M., affrétée pour la circonstance.

Le 5 janvier 1775, veille des Rois, à 10 heures du matin, escortée de toute la musique des régiments en garnison dans la ville, la barque abordait au quai du Canal à Bruxelles.

Op dry Koningen avond
bragt Schipper Dansaert
het Beeld van Prins Karel
met vreugd in deës Vaert,
waer het wird geleft
tusschen Musikael Geschal,
wilt wel letten, ook Trompetten
en Timbal.

(1) Deux projets de statues, l'une équestre, l'autre pédestre, de Charles de Lorraine ont été faits par Laurent Delvaux. Celui-ci refusa, « à cause de son grand âge sans doute », d'entreprendre l'exécution du monument commémoratif ; il consentit cependant à modeler une maquette (M. DEVIGNE, *Laurent Delvaux et ses élèves*, Bruxelles, 1928, Académie royale, Classe des Beaux-Arts, Mémoires couronnés, 2^e série, tome II, p. 11, 12). D'autres artistes se présentèrent pour exécuter le monument. Quant à Verschaffelt, « il se borna à répéter textuellement la statue de Louis XV sculptée par Saly et inaugurée à Valenciennes en 1752 » (*Ibid.*, p. 58, note 16).

La foule s'était portée à sa rencontre. D'une fenêtre de Pierre de Doncker, peintre de S.A.R., l'archiduc Maximilien, neveu de Charles de Lorraine, applaudit au débarquement. L'après-midi, vers 3 heures, la statue fut posée sur un char somptueusement orné. Cent et six « capons » du rivage (*vaartkaponen*, débardeurs), qui s'étaient présentés pour cet office, traînèrent le char jusqu'à la place de Lorraine, où la statue devait être élevée. On avait revêtu tous ces hommes d'un uniforme neuf aux couleurs du prince, « habits rouges, parements jaunes, bonnets blancs ornés de rubans jaunes et bas blancs » ; leur chef portait aussi un habit rouge, mais avec des galons d'or, et une veste de tissu brodé. Les dragons et les cuirassiers entouraient le char, que précédaient les timbales et les trompettes de la musique. Charles et Maximilien étaient au balcon de l'hôtel de Rubempré-Mérode quand le cortège défila.

L'inauguration de la statue eut lieu le 17 janvier. A 10 h. 30, une messe solennelle fut chantée en la collégiale des SS. Michel et Gudule. A 13 heures, le prince se rendit à l'hôtel de Rubempré-Mérode, situé vis-à-vis de la place de Lorraine. La statue ayant été découverte par l'artiste, au milieu de l'enthousiasme de la foule, le gouverneur descendit sur la place pour y examiner de près le bronze.

Prince, j'aperçois ton Image
Rayonnante de toutes parts ;
La majesté de ton visage
Fixe sur elle nos regards :
Le bronze s'anime et s'enflamme,
Dans tes yeux on voit briller l'âme
Et du grand homme et du héros ;
Les arts utiles à la terre,
Minerve et le dieu de la guerre
Ont mis à tes pieds leurs drapeaux.

Cette place de Lorraine avait reçu une ornementation toute spéciale. « Quatre arcades formaient les quatre coins de la place d'où coulaient deux fontaines de vin, les unes de blanc, les autres de rouge. Au long des arcades s'étendait de chaque côté une boiserie très-bien peinte, de la hauteur de cinq pieds, et surmontée de près de cent vases avec leurs grands lampions. Plus de douze mille petits lampions éclairaient ces arcades, sur lesquelles il y avait diverses sortes d'instruments, qui n'ont cessé de donner des sérénades pendant une grande partie de la nuit ».

Un dîner fut servi chez le prince de Starhemberg, ministre plénipotentiaire. A 5 h., on donna, au spectacle, deux pièces nouvelles, dont l'auteur se nommait Combes : la *Fête du Cœur* :

A celui dont l'aspect nous enchante,
Il ne faut que l'hommage des cœurs.
Pour bouquet le respect lui présente
Plus de vœux que l'été n'a de fleurs.

et la *Fête millénaire*. Toute l'ouverture du théâtre est remplie de nuages, sur lesquels le Temps et la Renommée paraissent. « La statue de Charles », dit le Temps, « sera pour tous les princes qui viendront après lui une leçon publique de bienfaisance et d'humanité ». Les nuages se séparent et dans une légère vapeur on voit la place de Lorraine et le chiffre du prince avec ces mots :

Charles le Bon, après mille ans,
Règne dans le cœur des Flamands.

A l'issue du spectacle, Charles fit le tour des principales rues. Les façades des couvents, des hôtels princiers et de nombreuses maisons étaient illuminées et portaient des emblèmes, des chronogrammes et des inscriptions. L'abbaye de Coudenberg donnait à Charles de Lorraine tous les titres : *stator, princeps optimus, pater patriae, religionis cultor, litterarum moecenas, scientiarum promotor, artium fautor, Belgarum amor, cunctorum delictum*.

Chez l'orfèvre Fonson on lisait :

Charles, en ce jour heureux,
Est mis au rang des Dieux.

Chez un cordonnier, près du Palais :

Prince chéri de Dieu.

Chez Fournier, marchand de modes :

Prince, si l'on m'eût consulté,
Pour t'élever une statue,
En bronze on ne l'eût point fondue,
Mais d'or massif elle eût été.
C'est bien ainsi qu'elle était due
A ta justice, à ta bonté.

« Dans toute la ville », dit un récit du temps, « il sembloit que le soleil, qui de ce jour d'hiver en avait fait, comme par miracle, un d'été, il sembloit que le soleil ne se fut retiré que pour faire place à la plus brillante de toutes les nuits ».

C'est que le temps, lui aussi, s'était mis de la partie ! Des couplets chantés à la *Fête du Cœur* en ont célébré la clémence. Tel celui que composa le prince de Ligne :

Le ciel jaloux du bonheur de la terre,
N'a pu pourtant gêner les élémens.
De la saison ils forcent la barrière,
Quel plus beau jour, quel plus beau tems !

Tel encore celui de M. de la Place :

Quand nous voyons au sein de l'hiver même
Pour le fêter renaître le printems,
Jugez, Messieurs, jugez si le ciel aime
Celui qui rend les cœurs contens.

A 8 h. 30 un souper de 1400 couverts, suivi de bal, fut servi à l'Hôtel de ville. On dansa également dans la salle du spectacle.

Les réjouissances ne se bornèrent pas au jour de l'inauguration. Le 18 janvier, il y eut bal gratis en la salle de la Comédie. Le 20, on donna comédie gratis. S.A.R. assistait au spectacle ; tous les manœuvres du rivage furent placés au parquet et chacun d'eux reçut deux tasses de punch. Déjà, le 9 janvier, le prince de Ligne avait offert un dîner splendide aux débardeurs qui avaient traîné la statue. Le 24, les membres du Concert bourgeois donnèrent dans leur salle, rue de Bavière, un grand concert.

L'amour des peuples seul consacre la mémoire
De ceux dont les vertus les rendirent heureux.
A ce titre chéri, que tout chante la gloire
D'un Héros, qui des cœurs réunit tous les vœux !

Enfin, le 2 février, les bourgeois de Bruxelles donnèrent une fête à la Maison du Roi en présence de toute la haute noblesse et des députés des États.

Grand Prince ! si jamais de fidèles bourgeois,
Ravis depuis trente ans de vivre sous vos loix,
Ont, à leur gré, joui de ce bonheur suprême,
C'est, en cet heureux jour, c'est dans cet instant même,
Où descendant pour nous du sein de la grandeur,
Vous prouvez qu'un Héros peut penser par le cœur.

L'événement qui prit une si grande place dans la vie bruxelloise en cette année 1775 fut le thème obligé du jeton d'étrences à offrir, selon la coutume, au gouverneur général au début de 1776. Il faut déplorer que la gravure de ce jeton ait dû être confiée à l'artiste médiocre qu'était J. B. Harrewijn (Fig. 1). L'érection de la statue fut aussi le sujet de médaille donné, en août 1776, au concours pour le titre de graveur général de la Monnaie. L'œuvre primée fut celle de Th. Van Berckel ; elle est de loin supérieure au jeton d'Harrewijn (Fig. 2).



Fig. 1. — Jeton d'étrennes de 1776, par J. B. Harrewijn.
Bibliothèque royale, Cabinet des Médailles.

Que penser de la statue inaugurée, en 1775, au milieu de l'enthousiasme général ? Rappelons tout d'abord que Charles de Lorraine était représenté en général romain, avec le manteau consulaire ; il avait le bras droit étendu, et tenait, dans la main, le bâton de commandement ; une inscription en latin se lisait sur deux des faces du monument (Annexe 1).

A en croire les récits du moment, la statue fut très admirée. Un *Dialogue entre Mars et l'Immortalité* fait écho à cette admiration :

Mars.
Voilà donc sa Statue !
L'Immortalité.
Admirons-en les traits...



Fig. 2. — Médaille du concours de 1776, par Th. Van Berckel.
Bibliothèque royale, Cabinet des Médailles.

Mars.
Que cette chère image offre à mes yeux d'attraits !
L'Immortalité.

Oui, cet Airain respire... Il s'anime... Il s'agite...
A tant de vérités mon âme est interdite ?
On n'a jamais de l'art mieux montré le pouvoir...
Sous les doigts de Minerve est-il plus de pouvoir ?

Mars.
Cent chefs-d'œuvre épars brillant dans cet ouvrage...
Charles est comme existant dans sa divine Image.
Cet air majestueux qui le rend cher à tous,
Invite vers ce bronze à fléchir les genoux.

L'Immortalité.
Cet Auguste maintien, ce regard doux et tendre
Sont si bien exprimés qu'il me semble l'entendre !

Mars.
Tous ces traits sont tracés par la main de l'amour.

Littérature de circonstance, sans doute... D'aucuns reprochaient à la statue de manquer d'expression et de noblesse ; le prince était peu ressemblant, son attitude était gauche, etc. L'œuvre de Verschaffelt fit l'objet d'une critique détaillée de la part d'un artiste contemporain. Ce dernier, dont l'identité ne nous est pas connue, releva maints défauts : position incorrecte de la tête, petitesse du corps, disproportion des membres, manque de consistance de la cuirasse, lourdeur de la draperie... (Annexe 2). Le moins qu'on pût dire de l'ouvrage, c'est « qu'il ne rappeloit que bien foiblement les traits du prince chéri qu'il étoit destiné à transmettre à la postérité ». Critique fondée si l'on juge de la statue par les représentations qu'en ont données des graveurs de l'époque, A. Cardon (Fig. 3) et A. M. de la Rue. Cependant la gravure de H. Sintzenich lui donne une tout autre allure ⁽¹⁾ (Fig. 4).

*
* *

Ne nous attardons pas à l'examen d'une œuvre qui n'est plus. C'était bien, semble-t-il, sur une base solide qu'elle avait été posée. Dans un discours aux représentants des États de Brabant lors de l'inauguration, l'orateur avait dit : « Toutes les vertus se rassemblent pour en affermir la base ; elles paroissent élever, soutenir et garder la statue du Héros qu'elles ont formé ».

(1) M^{lle} M. Devigne (*loc. cit.*, p. 58, note 17) rapporte que « la statue de Verschaffelt fit mauvais effet et n'eut guère de succès ».

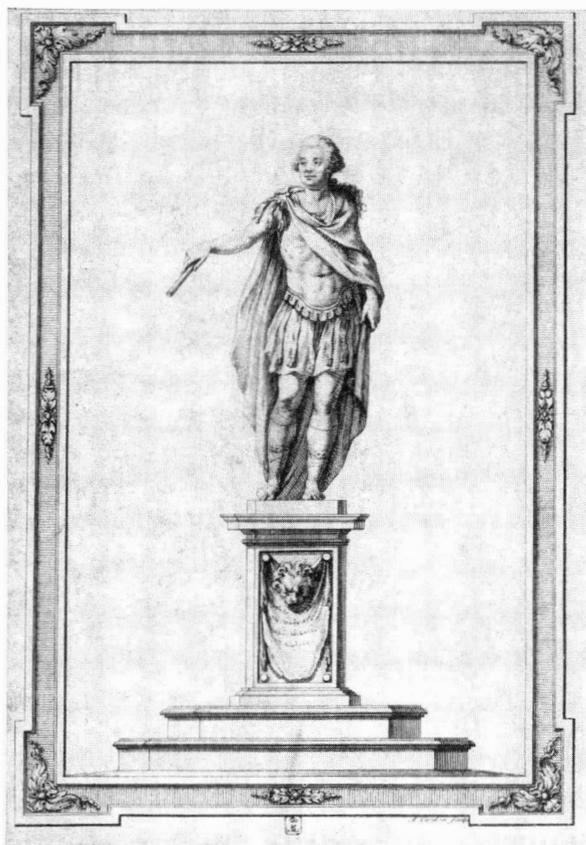


Fig. 3. — La statue de Charles de Lorraine. Gravure par A. Cardon.
Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes.

Le Temps et la fureur des hommes respecteraient-ils ce monument ?
La *Fête Millénaire*, donnée à la Comédie de Bruxelles le 17 janvier 1775, met
en scène le Temps et la Renommée :

La Renommée.

Avant de te quitter, je veux être rassurée sur l'avenir. Quel sera le sort
de ce monument ? C'est de toi que je dois l'apprendre. Éternel ennemi de
tout ce qui respire, destructeur impitoyable de l'homme et de ses ouvrages,



Fig. 4. — La statue de Charles de Lorraine. Gravure par H. Sintzenich.
Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes.

lorsque tout finit autour de toi, tu vieillis seul dans la nature. Crois-tu donc qu'un hommage passager suffise pour ce Peuple reconnoissant ? En consacrant sur le Bronze les traits chéris d'un Père, les enfans ont prétendu éterniser leur amour. Oseras-tu tromper leur attente ? Les voilà ces enfans qui te confient ce dépôt précieux. Ils te conjurent de le respecter, et de le transmettre jusqu'aux derniers âges, tel que tu l'as reçu.

Le Temps.

Je le prends sous ma garde : il sera sacré pour moi. S'il étoit en mon pouvoir de changer l'ordre irrévocable des destins, un si bon Prince seroit immortel. Celui qui n'a vécu que pour faire du bien aux hommes, ne feroit jamais couler leurs larmes. Mais tout ce que je puis, c'est de conserver son Image sur la terre : je te le promets, je le jure à ce Peuple assemblé. Tu m'accuses de tout détruire, cependant tu le sais, après tant de siècles écoulés, la Statue de Marc-Aurèle subsiste encore sur les débris de Rome : que cet exemple te rassure ; les monumens de la bassesse et de la tyrannie périssent, mon bras redoutable les frappe tôt ou tard, et ils disparaissent comme la poussière ; quelquefois même je n'ai pas la peine de les détruire ; une génération vile ou foible les élève ; la génération suivante en rougit et les renverse. Mais un monument fondé sur la vertu, consacré par la reconnaissance, cimenté par l'amour, n'a rien à craindre de moi. Je l'affermirai au contraire contre le torrent des siècles, et la gloire du Prince, aussi durable que sa Statue, ne pourra que croître, en s'éloignant dans l'avenir, parce qu'elle a pris sa source dans le cœur du Peuple.

La Renommée.

Combien cette perspective éloignée répand d'intérêt sur cette fête ! Ce n'est donc plus ici la fête d'un jour ? Elle commence seulement aujourd'hui pour se perpétuer dans l'avenir ?

La statue de Charles de Lorraine, que le Temps eût respectée, ne put résister à la fureur démagogique. Le 13 janvier 1793, elle est renversée par les sans-culottes au cri de « Vive la République » ! Un de leurs émissaires s'était écrié que, pour faire payer au prince la « contribution patriotique », il fallait « convertir en monnaie sa statue ». On vit paraître alors un « Entretien entre le prince Charles et les sans-culottes, qui viennent renverser sa statue » (27 pages in-8° ; Bibl. royale, II 96936 A) ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ « Ce méfait excita une douleur universelle » (A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, t. II, 1845, p. 430). On lit dans la *Gazette politique et littéraire du Luxembourg*, n° 22, 18 février 1793, p. 174 : « Bruxelles (4 février). La statue du prince Charles fut achetée par un Hollandais pour dix mille florins. Elle n'est pas encore emportée » (Communiqué par M. Jean Jadot).

Le prince Charles.

Que prétendent ces sans-culottes ; que veut dire cette corde et cette échelle ? C'est sans doute encore quelques espaliers de la Grève ; mais ils viennent droit à moi... ! A ça marauds, croyez-vous, que c'est ici un gibet ?

Les sans-culottes.

Tout doux, Monsieur l'Aristocrate, ménagez un peu vos termes, sachez que votre règne est passé ; c'est pour vous, ne vous déplaît, cette corde et cette échelle.

Une vignette sur bois figurait la statue entourée de sans-culottes, l'un portant une corde, d'autres une échelle.

La statue, enlevée de son piédestal, fut transportée à la Chancellerie près de Ste-Gudule ; elle y demeura, couchée sur le sol, jusqu'à la rentrée des Autrichiens, en mars. Alors le peuple de Bruxelles la releva. Les « capons » du rivage, renouvelant leur geste de 1775, la traînèrent de nouveau jusqu'à la place de Lorraine et l'y rétablirent sur un socle en bois peint. Après la deuxième invasion française, qui suivit la bataille de Fleurus, en juillet 1794, la statue fut derechef abattue ; les révolutionnaires la transportèrent à Maubeuge pour y être convertie en... gros sous ⁽¹⁾.

Ainsi disparut à jamais un monument élevé par l'affectueuse gratitude du peuple belge.

Charles, de tes vertus et de ta bienfaisance
Lis au fond de nos cœurs le tendre sentiment ;
L'amour et la reconnaissance
Te consacrent ce monument.

Un mot de l'emplacement choisi pour la statue. Le projet initial de la dresser sur la Grand'Place fut vite abandonné. Le comte de Cobenzl osa proposer d'abattre l'église St-Nicolas et les édifices avoisinants et de former là une place au milieu de laquelle la statue serait posée ! Le prince de Starhemberg suggéra d'aménager la Place de Lorraine là où se trouvait la Place des

(1) Transportée à Maubeuge, la statue fut jetée au creuset en 1803 (L. VERNIERS, *Bruxelles, Esquisse historique*, Bruxelles, 1941, p. 219 et note 3). Un arbre de la Liberté remplaça l'effigie de Charles de Lorraine ; il fut arraché et brûlé en 1814.

La statue équestre de Charles de Lorraine en cuivre doré, œuvre de l'orfèvre Simon, que les Brasseurs de Bruxelles avait fait placer au sommet de leur maison à la Grand'Place, en 1752, fut, elle aussi, enlevée par les Français, en 1794, pour en utiliser le cuivre. Elle sera remplacée, en 1854, par une statue, due au sculpteur Jos. Jaquet.

Bailles, pour lors encore encombrée des débris provenant de l'incendie de 1731. Cette proposition fut adoptée avec l'approbation de Marie-Thérèse. C'est ainsi que la Place de Lorraine fut aménagée pour servir de cadre à la statue de Charles de Lorraine (Fig. 5). Cette place deviendra, par la suite, la Place Royale.

*
* *

Le souvenir du prince aimable et généreux qui, de 1744 à 1780, gouverna nos provinces, devait survivre à la destruction de sa statue. Jusqu'en 1835 le peuple ne cessa de demander le rétablissement d'un monument à Charles de Lorraine. Un arrêté royal du 30 mai 1835 prescrivit : « la statue élevée à Bruxelles, par la reconnaissance publique, au duc Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, sera rétablie ». Une souscription était ouverte dans tout le royaume à l'effet de couvrir les frais de ce monument.

Il entra dans les préoccupations du gouvernement de stimuler dans tous les domaines l'esprit national. Une galerie d'ancêtres, à constituer dans la pierre ou dans le bronze, aiderait à réaliser ce but. Godefroid de Bouillon fut retenu en tout premier lieu. Les Chambres et le Conseil communal de Bruxelles votèrent crédits et subsides pour une statue du héros des Croisades. Le sculpteur Eugène Simonis fut chargé de l'exécuter en bronze. Le projet initial était d'ériger cette statue à la place Royale.

Dans l'entretemps, Louis Jéhotte venait de réaliser la statue de Charles de Lorraine, dont le gouvernement l'avait chargé en 1843. Enfin, en 1848, après plusieurs transferts et relégations, la nouvelle statue fut dressée, non pas au milieu de la place de Lorraine, devenue place Royale, mais sur l'emplacement de la cour de l'ancien palais gouvernemental. D'aucuns revendiquaient pour Charles de Lorraine cette place Royale, choisie pour Godefroid de Bouillon. Le vainqueur de cette « compétition », si l'on ose dire, allait être le premier roi chrétien de Jérusalem ; sa statue fut solennellement inaugurée en 1848 sur cette place, que certains avaient déclarée « trop étroite pour une statue équestre, autour de laquelle il faut de l'air et des dégagements ».

Quant à Charles de Lorraine, la Commission du monument avait décidé que le statuaire Jéhotte « serait tenu de reproduire, sauf de très légères modifications, l'ancienne statue coulée d'après le modèle de Verschaffelt ». Mais la mode avait changé. Aussi n'est-ce plus en « pseudo-général romain », mais en personnage de la Cour de Marie-Thérèse, que le gouverneur des Pays-Bas se montre à nos regards. Un peu raide cependant, il n'a pas le sourire aimable que la tradition se plaît à lui donner.

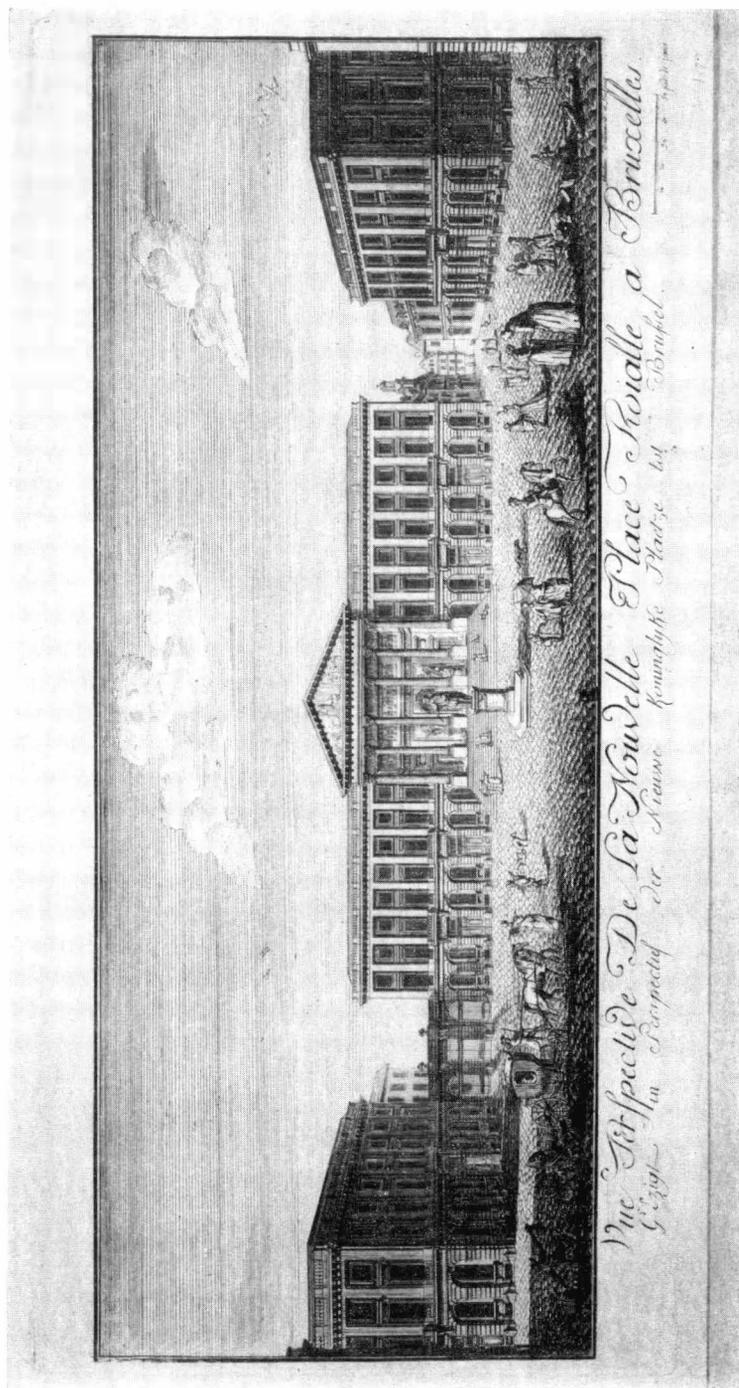


Fig. 5. — La Place de Lorraine avec la statue de Verschaefelt. Gravure par Martin.
Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes.

Au centre du jardin de la Bibliothèque royale, Charles de Lorraine, en son vivant protecteur des lettres et des arts, de l'industrie et du commerce, accueillait du haut de son piédestal les amis des livres. L'absence de toute inscription entourait la statue de quelque mystère. Et maint passant, qui la regardait, ignorait la touchante et tragique histoire de celle qui l'avait précédée.

Puisse Charles de Lorraine retrouver, sans trop tarder, l'emplacement qu'il occupa depuis 1848, tout près de son propre palais. Un nom, gravé sur le socle du monument, servirait le souvenir de celui qui fut dénommé le « Bon Prince ».

MARCEL HOC

ADDENDA

Je remercie vivement M. Jean Jadot de m'avoir donné connaissance d'une statuette de Charles de Lorraine en faïence blanche de Tournai (hauteur : 28,7 cm), faisant partie de sa collection, et d'en autoriser la reproduction.

Un exemplaire en biscuit (hauteur : 30,5 cm) se trouve au Musée communal de Bruxelles. Cf. SOIL DE MORIAMÉ et L. DELPLACE-DE FORMANOIR, *La manufacture impériale et royale de porcelaine de Tournai*, Tournai-Paris, 1937, p. 313, fig. 576.

Les notes ci-dessus sont extraites des documents et des recueils publiés à l'époque, notamment : *Recueil des différentes pièces de poésie, etc., qui ont paru à l'époque jubilaire de l'expiration des vingt-cinq premières années de l'heureux gouvernement de Son Altesse Royale le Duc Charles-Alexandre de Lorraine, aux Pays-Bas. Avec un détail abrégé des fêtes et réjouissances faites à Bruxelles à cette occasion.* Bruxelles, Veuve De Bast, 1769 (Bibl. royale, II 53343-27).

Recueil des pièces tant en vers, qu'en prose, qui ont parues à l'occasion de l'inauguration de la statue de Son Altesse Royale Monseigneur le duc Charles de Lorraine et de Bar, etc. Avec une description de toutes les fêtes qui se sont données à ce sujet, et à laquelle on a ajouté un Précis historique de la vie de ce Prince. Bruxelles, chez J. L. de Boubers, 1775 (B.R., VH. 27021).

Voir : GACHARD, *Jubilé du prince Charles de Lorraine 1769-1775* (*Revue de Bruxelles*, 33^e année, avril 1840, pp. 49-99) ; L. HYMANS, *Bruxelles à travers les âges*, t. I, pp. 266-275 ; J. SCHOUTEDEN-WERY, *Charles de Lorraine et son temps*, Bruxelles, 1943, pp. 356-362 ; M. HOC, *Les médailles et jetons du jubilé de vingt-cinq années de gouvernement de Charles de Lorraine* (*Revue belge de Numismatique*, t. XCII, 1946, pp. 89-94, pl. II) ; *Les jetons d'étrennes de Charles de Lorraine*, 2^e série (*Ibid.*, 1948, pp. 109-112). Relevons aussi quelques articles de journaux quotidiens : *La Nation belge*, 9 août 1948 (R. JAUMOT) ; *La Lanterne*, 18 septembre 1953 (H. KERELS) ; *Le Soir*, 8 octobre 1965 (C. BRONNE).

Dans le hall de la Banque de Bruxelles est exposée une terre cuite (hauteur : 90 cm), évoquant le bronze de Verschaffelt. Cette statuette figure sur un dépliant offert par la Banque (fig. 7).

Quant aux modèles exécutés par Delvaux, ils sont reproduits : la statue équestre (terre cuite non signée) dans l'ouvrage de G. WILLAME, *Laurent Delvaux*, Bruxelles-Paris, 1914, en regard de la page 76, n° 217 ; la statue pédestre (terre cuite signée *L.D.*, 38 cm) dans le mémoire d'O. ROELANDTS, *Beeldhouwer Pieter-Antoon Verschaffelt* (Académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts, mémoires in-8°, IV, 4, 1939, p. 67 ; citée par G. Willame, p. 76, n° 218).

M. H.

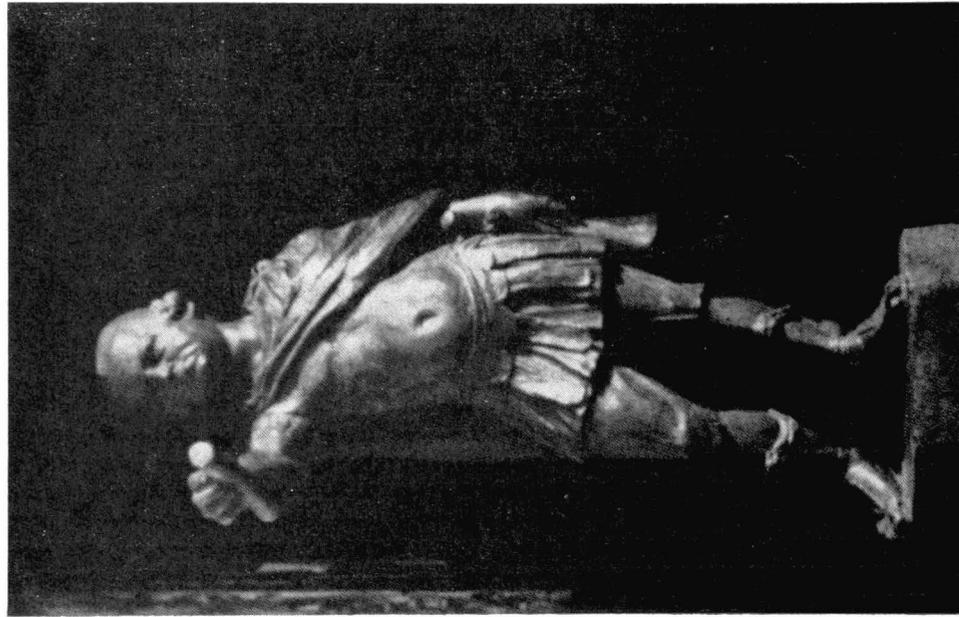


Fig. 6. — Charles de Lorraine, faïence blanche.
(Collection de M. Jean Jadot).

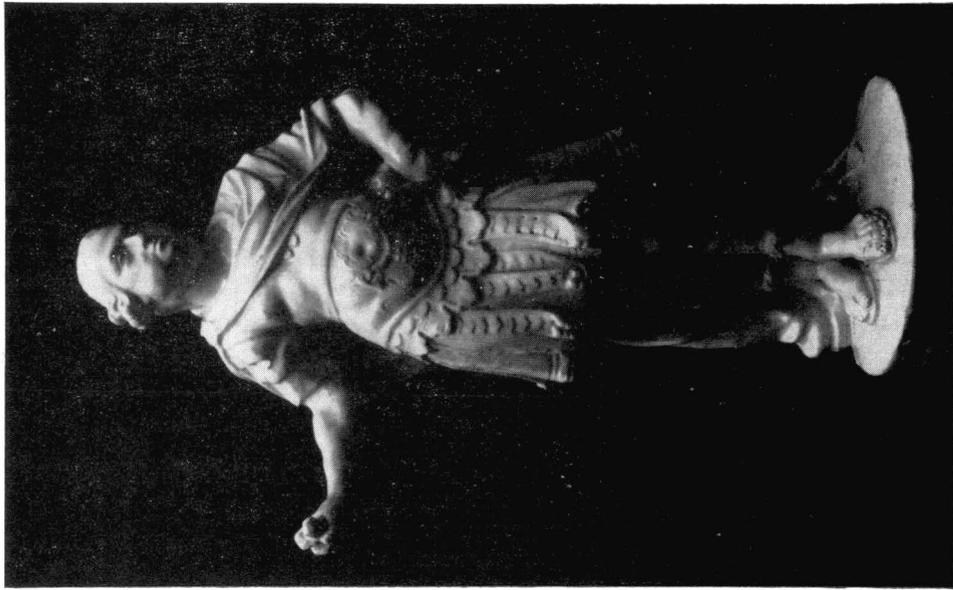


Fig. 7. — Charles de Lorraine, terre cuite.
(Collection de la Banque de Bruxelles).

ANNEXES

I

A) INSCRIPTIONS SUGGÉRÉES POUR LA STATUE

1

CAROLO ALEXANDRO
LOTHARINGIAE ET BARRI
SUPREMO
EQUITUM TEUTONICORUM MAGISTRO
PRO MARIA THERESIA AUG.
BELGII PRAEFECTO
OPTIMO PRINCIPI
PATRIAE DELICIO.

2

QUOD PER LUSTRA QUINQUE
SACRIS EXCULTIS LEGIBUS
AEQUIS SANCITIS
AGRIS ERECTIS EXCITATIS ARTIBUS
COMMERCIO PROPAGATO
PERPETUA RERUM COPIA PROCURATA
PUBLICAM FELICITATEM ASSERUERIT
ORDINES BRAB. GRATI POSUERE.
ANNO M. DCC. LXIX.

B) INSCRIPTIONS DE LA STATUE «TELLES QU'ELLES ONT ÉTÉ ENFIN ARRÊTÉES» (1)

Carolo. Alexandro.
Lotharingiae. et. Barri. Duci.
Supremo. Equitum. Teuton. Magistro.
Pro. Maria. Teresia. Aug.
Belgii. Praefecto.
Optimo Principi.
Patriae. Delicio.

(1) Dans une « Note à S. E. sur le projet d'inscriptions de la statue » (Bibliothèque royale, Mss 5810 B, f. 312, 313), l'auteur dit qu'on a eu tort de condamner l'expression *sacris tutatis*. « *Tutare et tuere* sont employés comme verbes actifs, par de bons écrivains (Plaute, Cicéron) et justement dans les choses se rapportant à la Religion. Mais on peut adopter *sacris defensis* ». L'auteur de cette note (non signée) remarque qu'on a mis 1769, alors que c'est en 1775 qu'on a érigé la statue ; il fait observer que 1775 ne s'accorde pas avec *lustra quinque*, et qu'on pourrait mettre les deux dates

Ord. Brab. decrevere M. DCC. LXIX
Posuere M. DCC. LXXXV

Quod. Per. Lustra. quinque.
Tutatis. Sacris.
Legibus. aquis. Sancitis.
Amplificata. agrorum. cultura.
Excitatis. Artibus. Commercio. propagato.
Perpetua. rerum. Copia. procurata.
Publicam. felicitatem. Stabiliverit.
Ordines. Brabantiae. grati. Decevere.
M. DCC. LXIX.

Bibliothèque royale, VH 27021.

II

RÉFLEXIONS SUR LA STATUE DE SON ALTESSE ROYALE

Dès qu'un auteur fait représenter une pièce de théâtre, ou imprimer un livre, et dès qu'un artiste expose un ouvrage à la vue du public, tous ceux qui voyent représenter la pièce, qui lisent le livre, ou qui regardent l'ouvrage de l'artiste, acquièrent le droit d'en juger bien ou mal.

L'auteur des réflexions suivantes usera de ce droit à l'égard de la statue, que l'amour des peuples du Brabant vient d'ériger à S.A.R.

Une étude longue et réfléchie des plus beaux monumens de l'art, anciens et modernes, et une pratique de 25 ans d'un art voisin de la sculpture, sont les titres qui lui donnent la confiance de hasarder son jugement.

Si M. Verschaffelt le trouve trop sévère, qu'il se souvienne que l'enthousiasme ridicule de ses protecteurs et de ceux qui se rendent leurs échos, a rendu cette sévérité nécessaire. Il faut éclairer le public sur les fautes des hommes qui ont de la célébrité, parce que l'admiration que l'on a pour eux canonise ces fautes, tend à la longue à corrompre le goût, et amène la décadence de l'art.

La tête n'a point de crâne, c'est à dire, pas assez de derrière ; la chevelure est contre le costume romain. Puisque l'on veut à toute force draper nos Héros, comme les anciens héros de la Grèce ou de Rome, il faut au moins se conformer entièrement au costume. Que diroit-on d'un peintre qui représenteroit un homme de la Cour de Marie-Thérèse ou de Louis XVI dans son habillement ordinaire, mais coiffé d'un turban ? Voilà pourtant ce que bien des gens excusent dans M. Verschaffelt.

L'attitude de la tête qui est baissée exigeoit selon la nature, et selon les règles de l'art, que le menton fut parallèle à la clavicule, et même plus bas. Le col devoit s'allonger par derrière, et se raccourcir par devant ; mais au contraire il est aussi long par devant, et aussi court par derrière, que si la tête étoit droite, de sorte que la tête ne paroît point appartenir au col, dont les muscles sont d'ailleurs trop prononcés et trop roides.

Les épaules choquent l'œil, en ce qu'elles sont trop étroites, et d'un carré qui fait caricature ; défaut qui auroit mis obstacle aux grâces dont le col et la tête étoient susceptibles.

Le bras droit est forcé ; l'attitude est celle d'un homme qui tire un coup de pistolet. Ce bras devoit être plus souple, plus coulant, plus effacé du corps, tant pour éviter le raccourci désagréable qu'il offre aux yeux quand on est en face de la statue, que pour

développer et dessiner l'épaule avec grâce. Le bras gauche, qui est trop court, devrait être plus détaché. S'il étoit possible actuellement de le séparer de la statue, on s'apercevrait qu'il entre dans le corps : qu'on mesure son épaisseur et celle de la draperie qui l'entoure, et l'on en sera convaincu.

Il est vrai que la statue d'Auguste au Capitole a un bras à peu près dans la même attitude. Mais la draperie qui le couvre est faite avec tant d'art, qu'on ne perd rien des contours du corps et du bras, et que loin d'entrer dans le nud comme dans celle-ci, elle ne sert au contraire qu'à le faire mieux sortir. De plus, la main, au lieu d'être collée comme le bras, est portée en dehors et isolée. La poignée du sabre qu'elle tient augmentant encore la masse, contraste parfaitement avec le creux de la hanche du côté opposé, et rompt agréablement cette ligne droite qui déplaît si fort dans l'ouvrage de M. Verschaffelt.

Le corps est en général trop fluet, tant par rapport au Prince qu'on a voulu représenter, que par rapport à la proportion de la figure.

La cuirasse devrait être plus exprimée ; d'ailleurs on n'aperçoit ni cloux ni agraffes par où l'on pourroit l'attacher.

La partie de la draperie qui est sur le devant et les côtés de la statue, est fort bien traitée, mais celle qui retombe sur le derrière est roide, pesante, et dépourvue d'élégance.

La figure est aussi trop isolée, et n'a rien qui fasse groupe, ce qui rend l'ordonnance pauvre et sans grâce.

Le plinthe sur lequel la statue est posée est si étroit, que quand même les jambes seroient en place, la figure ne pourroit se soutenir.

La jambe droite a le genou en dedans ; le pied ne se prête point au mouvement du genou et paroît démis. Tous les doigts de ce pied portent également sur le plinthe, comme cela devrait être, si la jambe étoit droite et soutenoit la figure, au lieu que dans la position où elle est, le pouce seul devrait toucher cette plinthe. D'ailleurs cette attitude de la jambe ne convient qu'à une femme.

La jambe gauche est plus étroite que la droite, et la cuisse gauche est aussi plus mince que l'autre.

Cette cuisse, loin de se dessiner avec le corps en allant chercher la hanche, s'en éloigne tellement, qu'elle semble sortir précisément du milieu du corps. Ce dernier défaut est le plus essentiel de cette statue ; il est extrêmement choquant, et il est inconcevable qu'il ait pu échapper à un artiste, à qui d'ailleurs on reconnoit des talens.

On doit avouer au reste, que la physionomie manque totalement de ressemblance, et les protecteurs même de M. Verschaffelt et leurs complaisans, sont forcés de convenir, que son ouvrage ne rappelle que bien faiblement les traits du Prince chéri, qu'il étoit destiné à transmettre à la Postérité.

On ne parle point du piédestal. Malgré tout ce que l'auteur a dit et écrit pour le défendre, il est au dessous de la critique, et choque les yeux les moins exercés à voir et à juger les ouvrages de l'art.

Bibliothèque royale, VH 27021, *in fine*, en manuscrit.

L'ICONOGRAPHIE SATIRIQUE NAPOLÉONNIENNE

EN 1812-1813

En 1812-1813, la campagne de Russie prit aux yeux de l'estampe une importance que n'avaient pas connue les événements d'Espagne⁽¹⁾ et provoqua une coalition des principaux caricaturistes européens. Venu d'Angleterre, le principe de la lutte graphique contre Napoléon s'imposa en 1812 aux Russes, aux Allemands et aux Hollandais, avec plus ou moins de verve et d'à-propos. En dépit de l'importation graphique étrangère, la vision caricaturale de l'empereur garda dans chaque pays un style propre dont l'homogénéité détermina la force de frappe de l'imagerie satirique sur l'opinion publique.

Novice à la charge en 1812, la Russie avait vu ses tentatives antérieures se solder par des échecs⁽²⁾. Assez curieusement, il semblerait que Pierre le Grand soit l'initiateur de la caricature russe. Il aurait fait graver un pamphlet graphique contre Ivan Michailovitch Golovine⁽³⁾ qui « passa 4 ans à Venise, sans y rien apprendre ». Il fut représenté chevauchant un tonneau, une pipe à la main⁽⁴⁾. Trois autres bois de cette époque : « Les chats enterrant le rat »,

⁽¹⁾ J. GRAND-CARTERET, *Napoléon en images*, Paris, 1895, p. 129.

⁽²⁾ Nous accorderons une importance particulière à l'imagerie satirique russe de 1812 à 1814 qui a fait l'objet de notre mémoire de licence (présenté à l'Université libre de Bruxelles en octobre 1965). Ce sujet est en effet peu connu et aucune étude minutieuse ne lui a encore été consacrée, si l'on excepte les ouvrages de V. A. VERESTCHAGINE, *La caricature russe. Tome II. La guerre patriotique*. Saint Pétersbourg, 1912, E et A. D. ROVINSKI, *Les estampes populaires russes*, 5 vols. de texte et atlas en 4 vols., SPE., 1881, (R.)

Les études « occidentales » sur la question font également défaut à part un chapitre dans A. M. BROADLEY, *Napoleon in caricature 1795-1821*, London, J. Lane, 1911, 2 vols., et quelques lignes dans M. D. GEORGE, *English political caricature, a study of opinion and propaganda, 1793-1832*, Oxford, Clarendon Press, 1959 ; J. GRAND-CARTERET, *L'imagerie russe* dans *Vieux papiers, vieilles images*, Paris, A. Levasseur, 1886, pp. 174 à 178 ; P. L. DUCHARTRE, *L'imagerie populaire russe et les livrets gravés, 1629-1885*, Paris, Gründ, 1961 ; L. REAU, *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Paris, Laurens, 1922 et E. VAN HEURCQ, *Histoire de l'imagerie populaire flamande et ses rapports avec les imageries étrangères*, Bruxelles, Van Oest, 1910.

⁽³⁾ Ivan GOLOVINE, (1672-1737), Amiral russe, constructeur de bateaux dont il apprit les rudiments à Amsterdam, Saardam et Venise en compagnie de Pierre le Grand ; *Grande Encyclopédie Soviétique* dans la rédaction de V. A. WEDENSKI, 1952, t. XI, p. 610, (R.).

⁽⁴⁾ ROVINSKI, *Dictionnaire détaillé des portraits gravés russes*, SPE., Typographie impériale de l'Académie des Sciences, 1872, p. 519, n° 166-167, (R.).

« Baba Yaga et le crocodile » et « Le taureau qui ne voulut pas le rester » ⁽¹⁾, pourraient avoir une portée politique, violemment contestée d'ailleurs.

Cet essai n'eut d'écho qu'au début du XIX^e s. Venetsianov, un des caricaturistes de la campagne de Russie ⁽²⁾, fit paraître le *journal des caricatures de l'an 1800*, aussitôt interdit par la censure gouvernementale ⁽³⁾. Celle-ci reprocha officiellement à l'auteur de négliger sa profession de géomètre forestier. Toutefois, les caricatures publiées présentaient un caractère purement social.

L'échec du journal satirique de Venetsianov coïncida avec l'ordre donné à la censure d'empêcher toute caricature concernant Napoléon ⁽⁴⁾ ; la Russie n'en avait d'ailleurs jamais fait paraître, se contentant de dédier une littérature apocalyptique à celui qui, depuis Austerlitz, exerçait sur elle une véritable fascination. Paré de pouvoirs surnaturels, il semblait incarner aux yeux des Russes l'Antéchrist lui-même ⁽⁵⁾. C'est par le canal des sentiments religieux qu'on excitait le peuple, propageant dans les campagnes la haine qu'il fallait porter non à un ennemi, mais à une véritable Bête d'Apocalypse ⁽⁶⁾.

De 1812 à 1814, parurent près de deux cents estampes satiriques sous forme de bois, eaux-fortes ou aquatintes. Cette floraison caricaturale, aussi tumultueuse que les sentiments qui l'animaient, fut signée de trois noms : Terebenev ⁽⁷⁾, Venetsianov et Ivanov ⁽⁸⁾. Alliant une mise en page reprise

⁽¹⁾ ROVINSKI, *op. cit.*, n° 37, 38, 39.

⁽²⁾ A. G. VENETSIANOV, (1780-1847) appelé « père du genre russe » en raison de ses innovations dans la peinture de genre. A laissé 24 dessins non signés se rapportant à la campagne de Russie. Voir M. ALPATOV, *Alexei Gavrilovitch Venetsianov*, Moscou, 1954, (R.).

⁽³⁾ 3 numéros parurent d'après ROVINSKI, *op. cit.*, p. 535.

⁽⁴⁾ ROVINSKI, *op. cit.*, p. 544.

⁽⁵⁾ DOUBROVINE, *La société russe dans les Antiquités russes*, 1901, octobre, t. XXXII, p. 490 ; « A toutes les classes de la population, il apparaissait comme un monstre et le peuple n'avait pas oublié que quelques années auparavant, les sermons d'église l'avaient qualifié d'Antéchrist », (R.).

VOENSKI, *Précis historique et articles se rapportant à 1812*, SPE, éd. du Sel'skij, Vestnik, 1912, 364 p., a catalogué les pamphlets russes se rapportant à Napoléon, (R.)

⁽⁶⁾ DE SEGUR, *Histoire de Napoléon et de la Grande Armée pendant l'année 1812*, Bruxelles, Arnold Lacrosse, 1824, t. I, p. 225.

Lettre de Barclay de Tolly au prince Bagration du 26 juillet 1812 dans les Antiquités russes, 1883, décembre, t. XL, p. 651 ; Barclay fait part à Bagration d'une lettre qu'il a reçue du professeur Wilhelm Hetzel, lui démontrant l'identification de Napoléon avec la Bête de l'Apocalypse.

⁽⁷⁾ I. I. TEREBEDEV, (1780-1815), Principal caricaturiste russe de 1812. Sculpteur de profession (médaille d'or remportée en 1800 à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg) et affilié à différents cercles de tendance libérale dont « l'Assemblée libérale des amis de la littérature et des beaux-arts » ; voir A. KAGANOVITCH, *I. I. Terebenev*, Moscou, « Iskoustvo », 1956, (R.).

⁽⁸⁾ A. I. IVANOV, (1779-1848), Inspecteur des classes de dessin de l'Académie des Arts de Moscou

adroitement à l'imagerie populaire russe à un cadre riche en couleurs, d'inspiration anglaise, ils donnèrent à la nouvelle caricature un visage autonome et pittoresque.

Hésitante au début d'une campagne qui ne fournissait pas à l'image l'élément satirique nécessaire à son essor, l'imagerie se cantonna dans des sujets mineurs. La colonie française de Moscou s'attira de faibles charges. La tension monta avec la progression des événements. La chute de Moscou, les batailles, les quartiers d'hiver de la Grande Armée, la guérilla russe formée de miliciens, paysans, partisans et cosaques furent autant de thèmes pour les caricaturistes. Il s'agissait cependant de déployer un décor pour accueillir le vrai centre d'intérêt de l'estampe satirique russe, l'objet de son acharnement, de son exaspération et de ses haines : Napoléon lui-même.

Napoléon suscita la verve des caricaturistes, d'abord timidement, avec une sécheresse maladroite qui rendait difficile la complicité avec le spectateur. La tournure favorable des événements aida, semble-t-il, la caricature russe à trouver le bon ton. Elle enveloppa ses attaques acerbes ou simplement grossières d'un éclat de rire, et, amplifiant sa critique, poursuivit impitoyablement, à coups de crayons rageurs, l'adversaire, de Moscou à Paris. Oubliant délibérément les Français et leur mauvaise fortune, elle consacra le tiers de sa production à attaquer Napoléon de front et révéla son véritable enjeu : celui de le réduire à l'emploi de grimacier.

La personnalité graphique de l'empereur dépassa en violence les recherches iconographiques des autres nations. Napoléon fut cependant à peine caricaturé par les imagiers russes. Ils créèrent une épopée satirique en se servant surtout du contexte anecdotique de l'estampe.

Dès la sortie de Napoléon de Moscou, le 18 septembre, le jeu commença, quoique la retraite ne se dessinât pas encore ouvertement. L'empereur, piqué de voir Murat attaqué à Winkowo, un faubourg de Moscou, malgré les pourparlers de paix, s'était porté à son secours. Voulait-il ainsi camoufler une retraite qu'il jugeait inévitable ? C'est probable, d'autant plus qu'en répandant le bruit d'un retour à Moscou, il donna conjointement l'ordre au général comte de la Riboisière, commandant de l'artillerie, de faire sauter le Kremlin (1).

et illustrateur des fables de Krylov. Sa quote-part à la production satirique de 1812 est de 6 caricatures signées ; voir A. SAVINOV, *A. I. Ivanov*, Moscou, 1951, (R.).

(1) J. A. comte de LABMOISIÈRE, (1759-1812), entra au service comme lieutenant en 1781 et participa

Déjà, la caricature, campant Napoléon à la sortie de Moscou, flanqué de Ney chevauchant une truie et Murat en croupe sur une vache ⁽¹⁾ avait signé son arrêt de mort et prévu ses revers. Elle ne céda en rien à l'opinion de Koutouzov, déclarant la Russie sauvée à l'annonce du départ de l'armée française de Moscou. Le projet de retraite accusa d'abord aux yeux des caricaturistes certains traits de caractère de Napoléon, énoncés en véritable programme : « Paillard comme un chat, peureux comme un lièvre » ⁽²⁾. La caricature illustre ainsi fidèlement les pamphlets de Rostoptchine, gouverneur de Moscou : « Il se mit à courir d'un coin de l'Europe à l'autre, comme un chat échaudé et jusqu'à présent il est toujours enragé. Triomphe Empire russe. L'ennemi du genre humain recule devant toi, il ne peut lutter contre ta force invincible. Ne ménage point la bête enragée : à toi l'honneur, à lui la honte » ⁽³⁾.

Le thème de la fuite fut utilisé dans ses moindres ressources, donnant libre cours à l'imagination des pamphlets graphiques. Tantôt « Napoléon mord la neige de rage en apprenant que les cosaques se rapprochent » ⁽⁴⁾, « se casse

à toutes les guerres napoléoniennes. Lors de la campagne de Russie, fut nommé inspecteur général de l'artillerie, *Biographie Générale*, Didot, t. 29, col. 601-602.

NAPOLEON I, *Correspondance*, Paris, Imprimerie impériale, 1858-1869, vol. XXIX, n° 19.287, p. 320.

⁽¹⁾ « Départ de Napoléon de Moscou en compagnie de Ney et de Murat », gravure à l'eau-forte, anonyme, citée par Rovinski, *op. cit.*, t. IV, n° 439 A.

La majorité des estampes russes considérées (environ le tiers de la production se rapportant à la campagne de Russie) ont été répertoriées par ROVINSKI, *op. cit.*, et VERESTCHAGINE, *op. cit.* D'autres travaux, cités ci-dessous, apportent des renseignements complémentaires. A. KAGANOVIC, *I. I. Terebenev*, Moscou, « Iskousstvo », 1956 ; I. P. LIPRANDI, *Essai de catalogue des écrits se rapportant à la guerre patriotique de 1812, suivi d'un catalogue des caricatures de 1812*, Moscou, 1876 ; L. VARSCHAVSKI, *I. I. Terebenev*, Moscou, « Iskousstvo », 1950 ; Z. T. ZONOVA et E. N. ATSARKINA, *Le dessin satirique russe de la première moitié du XIX^e s.*, Ministère de la Culture d'URSS, Galerie Tretyakovski, Moscou, 1954. Catalogue, (R.). Les estampes sont principalement conservées au Musée Pouchkine des Arts Figuratifs de Moscou ainsi qu'à la Bibliothèque Publique Gouvernementale Saltykov - Tchitchedrinc de Léningrad. N'étant pas datées, elles sont présentées par l'auteur suivant un classement personnel.

⁽²⁾ « Paillard comme un chat, peureux comme un lièvre », gravure à l'eau-forte, anonyme, citée et reproduite par ROVINSKI, *op. cit.*, t. IV, n° 504 A (h. 24 ; l. 29, 5).

⁽³⁾ ROSTOPTCHINE, *Œuvres inédites du comte Rostoptchine, publiées par la comtesse Lydia Rostoptchine avec une étude sur le comte Rostoptchine, Gouverneur de Moscou, par Jean de Bonnefon*, Paris, E. Dentu, 1894, pp. 51 et 53.

⁽⁴⁾ « Bonaparte mord la neige de rage en apprenant que les cosaques se rapprochent », image populaire, gravée au pointillé ; a paru dans le n° 6 des *Nouvelles de Moscou* avec un accompagnement de vers. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 435.



une jambe » ⁽¹⁾, « subit des protestations de chaleureuse hospitalité de la part des paysans russes » ⁽²⁾, tantôt « il resout tous ses problèmes de retraite en équipant un âne volant » ⁽³⁾ ou « un ballon » ⁽⁴⁾, et se fait appeler « Le voyageur français de 1812 » recroquevillé de froid dans un traîneau tiré par une truie ⁽⁵⁾.

La caricature s'adonna entièrement au besoin de dénigrer Napoléon, dénotant même une réelle connaissance des événements. Ainsi, « La retirade

⁽¹⁾ « Avis, que le Lord s'est cassé la jambe... », gravure à l'eau-forte, non reproduite, citée par VERESTCHAGINE, *La caricature russe. Tome II. La guerre patriotique*, Saint-Petersbourg, 1912, cat. n° 217.

⁽²⁾ « Pourquoi fuis-tu, petit père, voici du pain et du sel pour ta grâce. Cela ne te plait-il point ? », gravure à la manière noire, non signée, attribuée à Venetsianov. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 442.

⁽³⁾ « Poste spéciale française pour Paris », gravure à l'eau-forte, copie d'un original étranger d'après VERESTCHAGINE, *op. cit.*, cat. n° 250. Cité également par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 441.

⁽⁴⁾ « Retirade en parfait ordre », gravure à l'eau-forte, anonyme, citée par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 441.

⁽⁵⁾ « Le voyageur français de 1812 », gravure à l'eau-forte par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 385 (tirage aquarellé).

en ordre parfait » (1) transportant Napoléon dans des ballons, ne ferait-elle pas allusion à cette tentative de ballon incendiaire fomentée par Alexander I^{er} et Rostoptchine ? (2) : « Il y a quelque temps qu'un mécanicien très habile (Liepich) m'a été adressé avec une invention qui peut avoir les suites les plus graves » écrivait Alexandre à Rostoptchine, de Wilno, le 24 mai 1812 (3). « On a fait tout au monde en France pour parvenir à faire la découverte qui paraît avoir réussi à cet homme. Il est toutefois permis de faire tous les essais qu'il propose pour s'en convaincre, et l'objet vaut certainement la peine ». « J'ai vu Liepich » lui répondit Rostoptchine, le 11 juin 1812 à Moscou, « c'est un homme bien habile et bien entendu dans la mécanique. Il détruit mes doutes sur ses ressorts qui font mouvoir les ailes de la machine vraiment infernale, et qui ferait par la suite encore plus de mal au genre humain que Napoléon lui-même, si la construction du ballon était moins onéreuse » (4). « La première destination de cet aérostat ailé avait été de planer sur l'armée française, d'y choisir son chef et de l'écraser par une pluie de fer et de feu : on en fit plusieurs essais qui échouèrent, les ressorts des ailes s'étant toujours brisés » (5).

Cette affaire suscita de multiples commentaires avant de s'intégrer au patrimoine de la légende.

D'autres éléments accrurent bientôt l'attention que la caricature portait à la retraite. D'abord, le désir de la voiler manifesté par Napoléon qui se refusait à tromper les espoirs de son armée assoiffée de quartiers d'hiver. La Grande Armée poursuivait sa marche vers les régions fertiles du sud quand, défaite à Malo-Yaroslavetz par Koutouzov, elle dut reprendre la route dévastée de l'aller (6). N'eut été le génie stratégique de Napoléon, la poursuite lancinante de Koutouzov et l'encercllement de l'armée française par trois détachements russes à la Bérézina (les 26 et 27 septembre) l'auraient acculé

(1) Cf. n° 21.

(2) VERESTCHAGINE, *op. cit.*, cat. n° 145.

(3) *Correspondance de l'empereur Alexandre Pavlovitch et du comte Th. V. Rostoptchine (1812-1814) dans les Antiquités russes*, 1902, p. 173, (R.).

(4) *Ibidem*, p. 176.

(5) SEGUR, *op. cit.*, t. II, p. 10 ; ROSTOPTCHINE, *op. cit.*, p. 188 ; E. TARLE, *La campagne de Russie de 1812*, Moscou, 1938, p. 592, (R.).

(6) CAULAINCOURT, *Mémoires du général de Caulaincourt, duc de Vicence*, Paris, Plon, 1933 ; repris en 1963 par la collection 10/18, 1 vol., p. 10. MALO-JAROSLAVETZ fut représenté par la caricature russe qui campa un Napoléon vomissant ; « Adieu, frère, salue les tiens et n'oublie pas les nôtres », gravure à l'eau-forte, attribuée à Venetsianov, d'après VERESTCHAGINE. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 437.

à la capitulation. Cependant, aucune nouvelle ne parvenait en France et Napoléon attendit le 3 décembre pour y envoyer le 29^e bulletin, annonçant la retraite.

Aussitôt, la caricature railla son long silence et « Les bulles de savon » ⁽¹⁾ ne manquèrent pas d'interpréter les résolutions napoléoniennes à leur manière. Survint la conspiration du général Malet (le 23 octobre) qui s'empara du pouvoir à la faveur d'une trompeuse nouvelle de la mort de Napoléon. Ceci renforça la décision de l'empereur de regagner Paris. Il quitta l'armée à Smorgoni, en compagnie de Caulaincourt ⁽²⁾, ayant mis ses généraux au courant de sa détermination deux heures avant son départ. Le commandement de la Grande Armée fut confié à Murat ⁽³⁾ qui devait s'arrêter à Wilna et y attendre des renforts pour la campagne de 1813.

L'empereur refusait donc d'accepter les conséquences désastreuses de la campagne de Russie.

La caricature ne laissa pas échapper l'occasion de représenter un Napoléon déserteur de la grande armée, dans les équipages les plus divers : « en traîneau » ⁽⁴⁾, « dans un panier à Loubki » ⁽⁵⁾, « en calèche » ⁽⁶⁾, ou encore, « dans un tonneau » ⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ « Les bulles de savon », gravure à l'eau-forte par Terebenev, citée par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 401.

⁽²⁾ A. A. L. CAULAINCOURT, duc de Vicence (1772-1827), entra au service à l'âge de 15 ans et, ayant acquis divers grades, fut envoyé à de nombreuses reprises, en tant qu'ambassadeur à la cour de Russie. Il sollicita son rappel en 1811 dans le but d'arrêter les préparatifs de la campagne de Russie ; *Biographie Générale*, Didot, t. IX, col. 247-250.

⁽³⁾ G. LEFEBVRE, *Napoléon*, 3^e éd., Paris, 1947, p. 519, dans *Peuples et Civilisations, Histoire générale publiée sous la direction de Louis Halphen et Philippe Sagnac*, t. XIV.

⁽⁴⁾ « Fuite de Napoléon le Grand », gravure à l'eau-forte, anonyme, citée et reproduite par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 437 A (h. 21 ; l. 28)

« Ne va pas t'installer dans le traîneau d'autrui », gravure à l'eau-forte, signée par I. I. (Ivan IVANOV). Certains tirages portent : édit. le 3 février 1813. Cité notamment par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 447 et reproduit par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, p. 91 (h. 19 ; l. 29).

« Une retraite raisonnable me donnera la paix », gravure à l'eau-forte, attribuée à Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 440.

⁽⁵⁾ « Le vainqueur de la terre quitte la Russie dans un panier à Loubki », image populaire anonyme ; a paru dans le *Fils de la Patrie*, n° 4, 1813, p. 193, cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 439.

⁽⁶⁾ « Napoléon voyageant en calèche », gravure à l'eau-forte, anonyme, citée par ROVINSKI, *op. cit.*, t. IV, n° 438 A.

⁽⁷⁾ « Le voyage chevaleresque de Napoléon de Varsovie, avec Caulaincourt et Duroc », gravure à l'eau-forte, attribuée à Terebenev par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, cat. 196. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, 438 (h. 20 ; l. 38).



De même, elle ne limita pas la compagnie de l'empereur au seul Caulaincourt, lui adjoignant Davoust et Ney ⁽¹⁾, deux valets de pied ⁽²⁾, ou encore Duroc ; le tout enrobé d'adjectifs pompeux, de qualifications flatteuses, de fréquentes allusions à la gloire qui semblait trahir Napoléon. Celui-ci apparut extraordinairement lucide à Caulaincourt, son compagnon de voyage de Smorgoni à Paris. Il devisait spirituellement et, faisant confiance à l'avenir, esquissait le bilan de son œuvre. « Nos désastres » disait-il « feront une grande sensation en France, mais mon arrivée en contrebalancera les fâcheux effets » ⁽³⁾.

Toutefois, la caricature ne désarma pas. Il était trop tentant de raper-tisser et d'arracher son auréole de gloire à un homme auquel elle avait prêté des dons surnaturels. Elle continua la lutte, à vrai dire d'une manière maladroite, usant d'un symbolisme balourd et acharné qui ne parviendrait plus aujourd'hui à nous arracher un sourire. « Le pasteur et le loup » ⁽⁴⁾, « Le

⁽¹⁾ Voir caricature citée note 32, 1.

⁽²⁾ Voir caricature citée note 32, 3.

⁽³⁾ CAULAINCOURT, *op. cit.*, p. 25.

⁽⁴⁾ « Le pasteur et le loup », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*,

bain russe » (1), « L'opération utile » (2), « La danse russe » (3), « Le chemin du retour ou les résultats de la purge russe » (4), « Le repas offert à Napoléon en Russie » (5) et « Tous les jours ne sont pas fête pour le chat » (6) trouvent l'excuse de ne pas s'éloigner outre mesure des libelles de Rostoptchine, jugé par ailleurs homme cultivé.

La campagne de Russie semblait terminée ; Koutouzov, qui avait chassé l'ennemi hors des frontières, en jugeait ainsi. Cependant, Alexandre, ne voulant pas négliger le plan européen, décida de « poursuivre la guerre jusqu'à la chute définitive de l'empire napoléonien » (7).

La joyeuse entrée de Napoléon dut paraître un sujet de choix au caricaturiste. Caulaincourt relate à ce propos une anecdote qui n'eût pas manqué de ravir Terebenev : « Le postillon, toujours un grand galop, passa, sans qu'on le lui eut dit, sous l'Arc de Triomphe (Le passage sous l'Arc de Triomphe était réservé à la voiture de l'Empereur) et sans que les vedettes eussent le temps de l'en empêcher. C'est de bon augure me dit l'Empereur » (8). L'image le représente accompagné du maréchal Ney, de deux chats sibériens, d'un grenadier « de feu la garde française, gelé à Smolensk, mais très bien conservé » et de « sa jument portant le couvre-chef et les pantoufles de Charles

n° 383. Fait partie des collections du Musée Pouchkine de Moscou (Gr. 6756) qui conserve également le dessin de Terebenev.

(1) « Napoléon dans le bain russe », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 380 (h. 22,5 ; l. 30,2).

(2) « Opération utile », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 379.

(3) « Danse russe », gravure à l'eau-forte, attribuée à Terebenev par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 381.

Un autre tirage portant le même titre et signé par Terebenev, présente une version simplifiée. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 382. Fait partie des collections du Musée Pouchkine de Moscou (Gr. 6769-6909 - 1.78). Un autre exemplaire se trouve dans la Print Room du British Museum.

(4) « Le chemin du retour ou les résultats de la purge russe », gravure à l'eau-forte, attribuée à Terebenev par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 384, qui la reproduit également (h. 19 ; l. 26). Fait partie des collections du Musée Gouvernemental de la Révolution à Moscou. Un autre tirage est conservé au Musée Gouvernemental d'Histoire de Moscou (n° 44.499).

(5) « Repas offert à Napoléon en Russie », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 378 (h. 24 ; l. 28).

(6) « Tous les jours ne sont pas fêtes pour le chat », gravure à l'eau-forte par Venetsianov. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 445.

(7) P. MILIOUKOV, Ch. SEIGNOBOS et L. EISENMANN, *Histoire de Russie*, Paris, 1932, t. II, p. 710.

(8) « Entrée de Napoléon à Paris », image populaire, anonyme. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, t. IV, 506 B. ; CAULAINCOURT, *op. cit.*, p. 152.



XII, perdus à Poltava». Or, pour tous les mémorialistes, à commencer par Ségur, le roi de Suède Charles XII, qui s'était laissé entraîner en Russie, était la hantise de Napoléon ⁽¹⁾. Il répétait à qui voulait l'entendre qu'il ne commettrait pas la même erreur que ce souverain. Cet épisode de Charles XII est donc une évocation bien cuisante dans ce cortège de Joyeuses Entrées où foisonnent des jouets de bois représentant des cosaques ⁽²⁾.

⁽¹⁾ SÉGUR, *op. cit.*, t. I, p. 230.

⁽²⁾ « Entrée triomphale de Napoléon à Paris », gravure à l'eau-forte, attribuée à Venetsianov. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 506.

« Entrée triomphale de Napoléon, à Paris, portant des figurines de bois », gravure à l'eau-forte, anonyme, citée par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 507.

La personnalité forgée à Napoléon par la caricature russe s'adapta aux circonstances et suivit même fidèlement, pourrait-on dire, tous les points du programme conçu par l'empereur : « Je serai aux Tuileries avant qu'on sache mes désastres et qu'on ait osé vouloir me trahir. Mes cohortes forment une armée de plus de cent mille hommes, de soldats bien formés et commandés par des officiers aguerris. J'ai de l'argent, des armes, de quoi former de bons cadres ; j'aurai des conscrits et cinq cent mille hommes sous les armes, sur les bords du Rhin, avant trois mois. La cavalerie sera la plus longue à réunir et à former, mais j'ai ce qui donne tous ces choses, de l'argent dans les caves des Tuileries » (1). Et la caricature de montrer Napoléon et ses collaborateurs endormant la France à l'aide de quantité de jouets et de racontars, cachant aussi un spectacle de bataille au moyen d'un paravent fait de morceaux du « Moniteur... » (2).

Dès le lendemain de son arrivée, Napoléon avait en fait repris la situation en mains ; « Carnaval » (3) persifla l'image, campant dès lors Napoléon d'une manière définitive en homme petit, bedonnant, vitupérant...

La gloire napoléonienne, compromise lors de la campagne de 1812, continua d'alimenter l'imagination de Terebenev. Il esquaissa nerveusement un Napoléon s'alarant du « nez » rapporté de Russie (4), de sa mise en quarantaine (5) et de sa justification devant le peuple (6).

Le petit roi de Rome ne fut pas oublié ; il assiste déjà avec ravissement à la Joyeuse Entrée de Napoléon à Paris (7). Suivant les fantaisies de l'image, l'empereur s'occupa ensuite de lui préparer une couronne, « sentant la ruine de la sienne » (8), et lui apprit à courir, déclarant qu'« à la dynastie de Napo-

(1) CAULAINCOURT, *op. cit.*, p. 100.

(2) « Napoléon et ses collaborateurs endorment la France à l'aide de quantités de jouets et de racontars, essayant de lui cacher sa véritable situation... », gravure signée par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 407 (h. 23 ; l. 33). Fait partie des collections du Musée Pouchkine de Moscou (Gr. 305-337, l. 12).

(3) « Le carnaval ou les jeux parisiens de la mi-carême », gravure à l'eau-forte par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 408 (h. 31 ; l. 12,5).

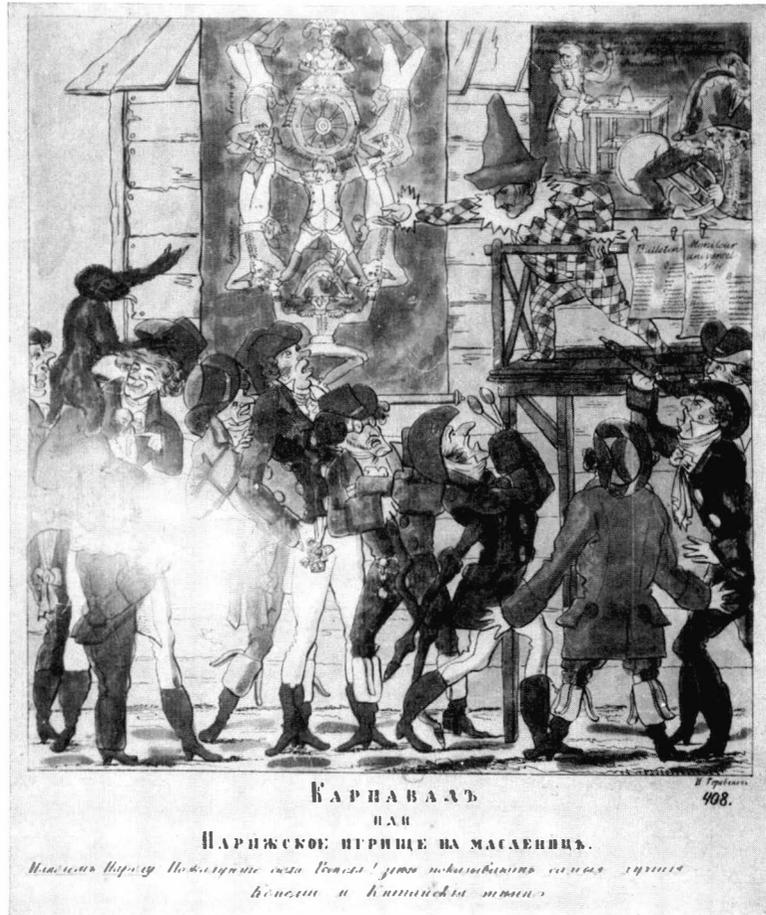
(4) « Nez rapporté de Russie à Paris », gravure à l'eau-forte par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 397 (h. 19,5 ; l. 27).

(5) « Quarantaine pour Napoléon à son retour de Russie », gravure à l'eau-forte par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 398 (h. 13 ; l. 18).

(6) « Justification de Napoléon devant le peuple à son retour à Paris de Russie », gravure à l'eau-forte, attribuée à Terebenev par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, cat. 143, qui la reproduit.

(7) Voir *op. cit.*, n° 47.

(8) « N... déjà au sénat avec ses trophées, reçoit les échantillons de la contribution... », gravure à l'eau-forte, attribuée à Venetsianov par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, cat. 128.



l'éon, il est plus nécessaire de savoir bien courir que de bien gouverner » (1).

L'estampe satirique russe avait donc attendu le retour de Napoléon à Paris pour formuler ses reproches d'un manque de stratégie militaire et gou-

(1) « Napoléon entouré de ses maréchaux et Princes apprend à son fils à courir », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 406.



vernementale. Elle devançait en cela les caricatures européennes où des griefs semblables n'apparurent qu'en 1815.

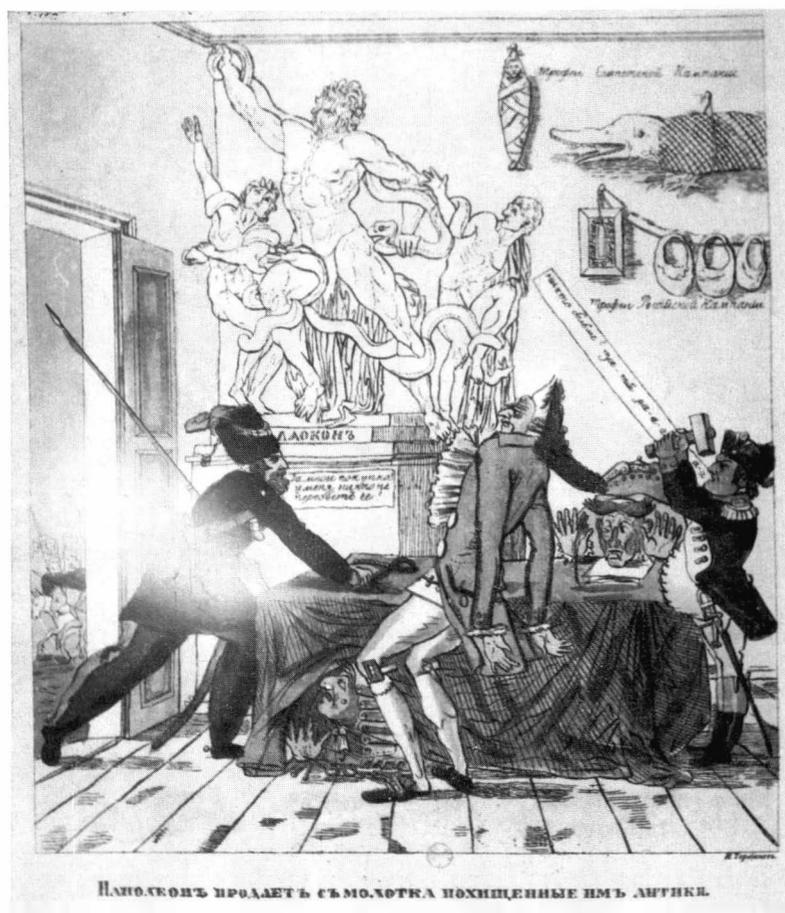
Tous les points de l'actualité de 1813 furent passés en revue, et la préparation d'une nouvelle campagne ainsi que la levée des conscrits soulevèrent des quolibets féroces (1). Un monde séparait les malades tirés par une corde

(1) « Napoléon s'occupe des projets d'armement de sa future campagne contre les Russes », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité notamment par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 400 ; reproduit par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, p. 39 (h. 12,5 ; l. 18).

« Recrues volontaires et enthousiastes déléguées par le peuple français », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 404 (h. 21 ; l. 30).

« Conscrits de la grande nation française », gravure à l'eau-forte, anonyme. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, 508 (h. 16,5 ; l. 46).

« Napoléon forme une nouvelle armée à l'aide d'estropiés et d'infirmes », gravure à l'eau-forte, signée par I. I. (Ivan Ivanov). Cité notamment par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 511. Reproduit par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, p. 87.



de Terebenev des « Conscrits parisiens » peints par Boilly en 1807, défilant en petite file enthousiaste devant la porte Saint-Denis. D'ailleurs, « depuis le consulat » déclare Robiquet, « il faut parler de résignation en ce qui concerne les conscriptions et même d'incidents violents » ; Ségur évaluera le nombre des déserteurs à plus d'un millier par jour ; Thiers affirmera que 150.000 hommes avaient déjà quitté leurs corps un mois après la traversée du Niémen et Albert

Sorel conclura qu'il faut désormais « presque une armée pour en recruter une autre » (1).

Quant à la question de l'argent conservé « dans les caves des Tuileries », Terebenev y fait également allusion dans une vente aux enchères d'œuvres d'art que Napoléon s'était appropriées (2). Y figurent le Laocoon, les trophées des campagnes de Russie et d'Égypte. Il eut été pourtant malaisé à Napoléon et à l'armée française de rapporter, fut-ce un infime partie des trésors de Russie ; « de Gjask à Mikalewska, village entre Dorogobouje et Smolensk..., » relate Ségur, « il fallut jeter dans le lac de Semlevo, les dépouilles de Moscou : des canons, des armures gothiques, ornements du Kremlin, et la croix du grand Yvan y furent noyés : trophées, gloire, tous ces biens auxquels nous avions tout sacrifié, devenaient à charge » (3).

Pour clore le retour de Napoléon à Paris et parfaire la trame des pressentiments qu'elle avait tissés autour de lui, l'imagerie russe mit en scène une tentative d'assassinat de Napoléon au théâtre de Paris. Elle raillait l'énorme intérêt voué par l'empereur au théâtre, genre qui, le premier, accusa la baisse de l'immense popularité de Napoléon : « On avait joué aux Variétés une pièce intitulée *La manie des campagnes*, et dans une autre on avait osé applaudir ce couplet dédié à un Don Juan vieillissant... ou à un soldat fatigué.

Vous étiez ce que vous n'êtes plus,
Vous n'étiez plus ce que vous êtes,
Et vous aviez pour faire des conquêtes,
Et vous aviez ce que vous n'avez plus » (4).

Les événements de 1813 soulevèrent de rares échos dans la caricature. Ils lui donnèrent surtout l'occasion d'exploiter les thèmes auxquels elle était sensible. « Les mensonges du moniteur » (5), « L'invincibilité des cosaques » (6), « Les hallucinations de Napoléon étouffé par Blucher » (7) semblè-

(1) ROBIQUET, *La vie quotidienne au temps de Napoléon*, Paris, Hachette, 1943, pp. 225-226-227.

(2) « Napoléon vend aux enchères les antiques qu'il s'est appropriés », gravure à l'eau-forte, signée par Ivan Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 405 (h. 30 ; l. 25,5).

(3) SÉGUR, *op. cit.*, t. II, p. 131.

(4) ROBIQUET, *op. cit.*, p. 274.

(5) « Armée d'observation française, rassemblée sur l'Elbe, haranguée par le chef suprême », gravure à l'eau-forte par Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 410.

(6) « Guignol ou cosaques russes prisonniers, passant par Francfort sous escorte française », gravure à l'eau-forte par Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 409. Reproduit par KAGANOVITCH, *I. I. Terebenev*, Moscou, « Iskousstvo », 1956, p. 109, (R.).

(7) « Cauchemar nocturne », gravure à l'eau-forte. Cité notamment par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 452.

rent la satisfaire. Mais l'approche des armées alliées de Paris excita sa verve. La caricature russe illustra alors un thème inespéré au début de la campagne de 1812 : la chute de Napoléon et la libération de l'Europe par la Russie.

La série s'ouvrit sur une note artistique : « L'évacuation des chefs-d'œuvre du musée de Paris » ⁽¹⁾ montrant une statue de Napoléon dans un champ, un lièvre à ses pieds, ainsi que les bustes d'Attila, Néron et Cromwell. Suivirent des estampes satiriques peu diversifiées : « La délivrance de l'Europe » ⁽²⁾, « Le naufrage de Napoléon » ⁽³⁾, « La destruction de la monarchie universelle » ⁽⁴⁾, « La chute de la puissance napoléonienne » ⁽⁵⁾, « La balance de la vérité » ⁽⁶⁾, « Une équation suivant le système de Galilée » ⁽⁷⁾, « L'effronterie de Napoléon à dominer le monde entier » ⁽⁸⁾, « La gloire de Napoléon » ⁽⁹⁾, « La marche triomphale de Napoléon vers le temple de la gloire » ⁽¹⁰⁾, « Le cerf-volant » ⁽¹¹⁾, « Bonaparte et l'écho » ⁽¹²⁾ ; ces caricatures ignorent souvent le rôle des puissances étrangères, bien qu'elles soient contemporaines de la production caricaturale européenne de 1814-1815, beaucoup plus cosmo-

⁽¹⁾ « Évacuation des chefs-d'œuvre du musée de Paris, à l'approche des armées alliées », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 412.

⁽²⁾ « Délivrance de l'Europe. Apollon, Mars, Hercule et Neptune », gravure au burin et à l'aquatinte. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 416. Reproduit par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, p. 139 (h. 14 ; l. 18).

⁽³⁾ « Napoléon subit un naufrage », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 414. Reproduit par KAGANOVITCH, *op. cit.*, p. 121 (h. 31,5 ; l. 40).

⁽⁴⁾ « Destruction de la monarchie universelle », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 415 (h. 19 ; l. 27). Fait partie des collections du Musée Pouchkine de Moscou (Gr. 305-307, l. 2) qui conserve également le dessin de Terebenev, légèrement différent de la gravure.

⁽⁵⁾ « Chute de la puissance Napoléonienne », gravure à l'eau-forte, anonyme. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 519 (h. 19 ; l. 29).

⁽⁶⁾ « La balance de la justice », gravure à l'eau-forte, anonyme. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 519.

⁽⁷⁾ « La grande armée française ou une équation suivant le système de Galilée, concernant la tête laide, résolue par un cosaque russe », gravure à l'eau-forte, attribuée à Venetsianov. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 512.

⁽⁸⁾ « L'effronterie de Napoléon à dominer le monde entier », gravure à l'eau-forte anonyme. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 513.

⁽⁹⁾ « La gloire de Napoléon », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité notamment par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 413.

⁽¹⁰⁾ « Marche triomphale de Napoléon vers le temple de la gloire », image populaire anonyme. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 515 (h. 17,5 ; l. 26,5).

⁽¹¹⁾ « Napoléon lâche un cerf-volant », gravure à l'eau-forte, signée par Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 403.

⁽¹²⁾ « Bonaparte et l'écho », image populaire anonyme. Cité par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, cat. 12.

polite. Les estampes traitant les thèmes de la libération nationale russe de 1814, loin de verser dans le ridicule comme les allégories précédentes, s'imprègnent de joie naïve et de ferveur sacrée et convient suavement l'amateur à participer à leur jeu.

En fin de compte, Plavilchtchikov rassembla le 30 décembre 1814 à Saint Pétersbourg, trente-quatre caricatures in-16° de Terebenev, sous la forme d'un alphabet qu'il dédia aux enfants « En souvenir de 1812 » (1). La fameuse tête symbolique de Napoléon, composée d'éléments humains et d'animaux, y fut ajoutée (2). Peu de temps après, un décret d'Alexandre I^{er} interdisait la parution de toute caricature ayant trait à la campagne de Russie.

Ainsi s'acheva la flambée de la caricature russe de 1812, qui nous offrit en finale des allégories peu diversifiées, candides toutefois dans leur raillerie. Elles réussissent à ménager notre complicité et humanisent davantage à nos yeux la figure de Napoléon.

Tandis que la Russie développait une iconographie antinapoléonienne, le reste de l'Europe se soumettait quasi entièrement à la passion de dénigrer graphiquement Napoléon Bonaparte.

L'initiative de cette lutte générale revient incontestablement à l'Angleterre, patrie de la caricature. Le 24 août 1812, paraît la première feuille satirique sur l'invasion de la Russie (3), montrant l'étouffement de Napoléon par l'Angleterre et la Russie... (4). Rôdée à la caricature, l'Angleterre la

(1) « Cadeau aux enfants en souvenir de 1812 », 34 gravures à l'eau-forte par Terebenev. Éditées par Plavilchtchikov avec le visa du censeur I. Tinkowski, apposé le 30 décembre 1814, à Saint Pétersbourg. Cité et reproduit par ROVINSKI, *op. cit.*, 524.1 à 525.5 (h. 7,5 ; l. 10,3).

(2) « Les portraits de la mère et du fils : Laetitia, Rannioni et N. Bonaparte à lunettes ; il reçut ces dernières à Maloïaroslavets ». Le prix pour les 2 : 4 kop. (et c'est bien suffisant). Moscou, 1812. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 523 A (t. IV).

(3) M. D. GEORGE, *English political caricature 1793-1832*, Oxford, Clarendon Press, t. I, 1959, p. 13. En 1780, on regardait déjà la caricature politique comme une arme et un art anglais. « Archenholtz » note dans le *Tableau de l'Angleterre*, Bruxelles, 1788, pp. 149-150, « il faut compter au nombre des privilèges de cette nation, la liberté de faire des gravures satiriques qui tournent en ridicule les ennemis du jour. Le Français les chausonne, le Hollandais plus pesant frappe des médailles ; l'Anglais a choisi la gravure, comme moyen le plus qualifié pour donner de la publicité à la satire ».

(4) « The bear, the bull dog and the monkey », gravure à l'eau-forte par W. Heath. Publiée le 24 août 1812 par W. HOLLAND, Cokspur Street, n° 11. Cité par le cat. du B.M., p. 123.

Nos renseignements concernant les caricatures anglaises seront fort succincts, celles-ci ayant fait l'objet de catalogues dont nous donnons un choix ci-après : I. ASHTON, *English caricature and satire on Napoleon I*, Londres, 1884, 2 vols. ; A. M. BROADLEY'S, *Napoleon in caricature 1795-1821*, New York, Londres, John Lane, 1911 ; A. COHN, *George Cruikshank, a Catalogue Raisonné of the work*

choisit comme arme principale pour combattre Napoléon dès son avènement. En 1797, « Le corse sanguinaire », « Le petit singe savant », « Le champignon vénéneux », « Perturbateur de la paix européenne », apparaît déjà au bout de la plume d'un Cruikshank ⁽¹⁾.

La mise au point de son personnage est courte. Quelle délectation pour les crayons anglais s'appliquant à déformer ce profil césarien, au sujet duquel l'empereur lui-même prescrit des règles strictes aux artistes ⁽²⁾ ! Campé sous toutes les formes de l'allégorie animale, il devient finalement le maigre, l'osseux Boney, vitupérant et rageur...

Jusqu'en 1815, la caricature anglaise opposera au paisible John Bull ⁽³⁾, anglais moyen, dissimulant sa ruse sous un aspect balourd, « un petit bonhomme aux joues maigres avec des yeux très enfoncés, investigateurs, quand ils ne sont pas dominés par la colère, un menton pointu en galoche, des cheveux aplatis, raides, tombant sur les oreilles, un buste énorme et des jambes courtes », « une vraie carcasse humaine... armée d'un grand sabre », coiffée « d'un immense chapeau à plumes, flottant dans une houppelande d'hôpi-

executed... 1806-1877, 1924 ; COLLECTION DE VINCK, *Un siècle d'Histoire de France par l'Estampe 1770-1871. Inventaire analytique par Marcel Roux, Tome IV, Napoléon et son temps*, Paris, Maurice le Garrec, 1919, 1 vol. ; *Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'Histoire de France, léguée en 1863 à la Nationale par Michel Hennin, rédigée par M. Georges Du Plessis*, Paris, H. Champion, 1882 ; G. EVERITT'S, *English Caricaturists and Graphic Humorists of the nineteenth Century. How they illustrated and interpreted their times*, Première édition, Londres, Swan Sonnenschein, 1886, 2^e édition, 1893 ; M. D. GEORGE, *Catalogue of Political and Personal Satires preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Londres, the Trustees of the British Museum, 1942-1947, 2 vols. ; M. D. GEORGE, *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum. Political and Personal Satires*, Londres, British Museum, 1949, tome IX ; MILAN, Comune di Milano, Istituti di Storia e d'Arte : *Le Stampe storiche*. P. Arrigoni e Achille Bertarelli, *Catalogo Descrittivo*, 1937 ; G. W. REID, *A Descriptive Catalogue of the Works of G. Cruikshank... 1871*. La totalité des caricatures citées est conservée au British Museum et d'autres tirages se trouvent au Cabinet des Estampes de Paris (collection de VINCK ou « Caricatures étrangères contre Napoléon 1^{er} », tome I, II et III).

(1) GEORGE, *op. cit.*, t. II, p. 29 ; G. CRUIKSHANK, (1792-1878), Caricaturiste et illustrateur anglais. Ses caricatures paraissaient soit sur feuilles volantes, soit dans les journaux de l'époque : *The Satirist*, *Town Talk*, *The Scourge* (1811-1816). Semble avoir copié quelques caricatures russes de 1813. Voir R. MAC LEAN, *G. Cruikshank : his life and work as a book illustrator*, London, 1948.

(2) BROADLEY, *Napoleon in caricature* (1795-1821), New York - Londres, John Lane, 1911, vol. II, p. 173 : « En 1802, il introduisit dans le traité d'Amiens une clause, d'après laquelle personne ne ridiculiserait sa personne, et le contrevenant, taxé de crime ou de faux, serait passible d'extradition ».

(3) GEORGE, *op. cit.*, t. I, p. 177 : « John Bull, symbole de l'Angleterre à partir de 1750, puis, détenteur de l'opinion publique ».



tal » ⁽¹⁾ ; « et toujours des mouvements désordonnés, des gestes épileptiques, des poses de matamore, une continuelle agitation » ⁽²⁾. Tels sont les traits sous lesquels l'estampe satirique anglaise popularise l'empereur.

En 1812, l'arme politique que constitue la caricature, est parfaitement au point en Angleterre. Et, au moment où Terebenev répand ses images selon un processus assez obscur, l'Angleterre sort les siennes à grand fracas, comme autant de bataillons serrés qui s'élancent à l'assaut de son ennemi. Les réseaux de distribution de l'image, bien organisés, fonctionnent parfaitement. La vogue des caricaturistes est énorme ; qu'il s'agisse de Elmes, Heath, Rowlandson, Gillray ou de Cruikshank, leurs dessins, commercialisés par

⁽¹⁾ GRAND-CARTERET, *Napoléon en images*, Paris, 1895, p. 31.

⁽²⁾ DAYOT, *Napoléon raconté par l'image... peintres*, Paris, Flammarion, 1895, p. 178.



des éditeurs ⁽¹⁾, sont toujours accueillis avec beaucoup de faveur par le public... Le peuple y trouve un reflet de son état d'esprit, la cristallisation de son mécontentement ⁽²⁾.

De décembre 1812 à juin 1813, la campagne de Russie tient les Anglais en haleine et accapare les crayons qui se détournent alors complètement de la politique intérieure ⁽³⁾ pour traiter le froid, la famine..., la retraite de l'armée

⁽¹⁾ Les éditeurs furent : Rodolphe Ackermann (101 Strand) pour Rowlandson ; S. Knight (Sweetings Alley, Royal Exchange) pour G. Cruikshank ; Thomas Tegg (Cheapside) pour Woodward, Elmes et d'autres ; G. et H. Humphreys (St James Street) pour Gillray, puis G. Cruikshank ; W. Holland-Isidortham (96 Strand) pour Rowlandson et autres.

⁽²⁾ Si les caricatures sont, à l'origine, une arme de propagande aux mains des partis politiques, elles ne tardent pas à se concilier l'opinion publique dont elles deviennent finalement le porte-parole. Voir à ce propos les deux ouvrages de GEORGE, *op. cit.*

⁽³⁾ GEORGE, *op. cit.*, t. II, pp. 136 et 144.



française ⁽¹⁾. La caricature anglaise ne tâtonne pas, trouve sa forme définitive. Sûre d'elle, elle joue sur les grands thèmes, banaux certes, mais traités

(1) « Jack Frost attacking boney in Russia », gravure à l'eau-forte, dessinée par « E » (Elmes). Publiée en décembre 1812, vraisemblablement par Thomas Tegg, n° 111, Cheapside, Londres. Cité par le cat. du B.M., p. 181.

« General Frost shaving litue boney », gravure à l'eau-forte, dessinée par « E » (Elmes). Publiée

avec une vivacité extraordinaire, mordante, et qui assimilait dans l'esprit de Grand-Carteret, les caricatures, à autant de boulets rouges... (1).

Centrant son attention sur Napoléon, de plus en plus minuscule, vacillant sous son immense chapeau et arborant une épée dont la gaine seule suffirait à le dissimuler, l'image anglaise l'oppose aux cosaques dans un duel perpétuel. L'enjeu est la fille de Platov, promise en mariage à qui capturera Napoléon (2). Mais l'empereur parvient toujours à s'esquiver, en s'envolant notamment, tel un minuscule arlequin, d'une fenêtre à Oschmiana (3). Son retour à Paris (4), où il est ramené en piteux état par le diable ou par son mame-louk (5), donne au caricaturiste l'occasion de peindre toute la famille impériale et de montrer ainsi la variété de la palette satirique anglaise.

La Russie voit dans Napoléon le général, l'empereur, mais non l'homme. L'Angleterre, refusant de miser uniquement sur la « faiblesse stratégique » de l'empereur, qu'elle campe par ailleurs en déserteur, corde au cou (6), s'attache plus particulièrement à sa vie sociale, ses mœurs, et respecte ainsi une tradition inaugurée par Gillray.

En fin de compte, ce qui frappe surtout dans la caricature anglaise, c'est la solidarité des imagiers et la passion fiévreuse avec laquelle ils bâtissent leur

le 1^{er} décembre 1812, par Thomas Tegg, n° 111, Cheapside, Londres. Cité par le cat. du B.M., n° 11.917.

« Polish diet with french desert », gravure à l'eau-forte, dessinée par « E » (Elmes). Publiée le 8 décembre 1812 par Thomas Tegg, n° 111, Cheapside, Londres. Cité par le cat. du B.M., p. 146.

(1) GRAND-CARTERET, *Napoléon en images*, Paris, 1895, p. 27.

(2) « A tit-bit for a cossack or the Platoff prize for the head of Buonaparte », gravure à l'eau-forte par « E » (Elmes). Publiée le 12 janvier 1813 par Thomas Tegg, n° 111, Cheapside, Londres. Cité par le cat. du B.M., p. 197.

(3) « The narrow escape, or boney's leap 'à la grimaldi' », gravure à l'eau-forte par Cruikshank. Publiée en janvier 1813 par Walker and Knight, Sweetings Alley, Royal Exchange. Cité par le cat. du B.M., p. 200.

(4) « Little boney sneaking into Paris with a white feathe in his tail », gravure à l'eau-forte par Wm Es (Elmes). Publiée le 12 janvier 1813 par Thomas Tegg, n° 111, Cheapside, Londres. Cité par le cat. du B.M., p. 197.

(5) « Boney tir'd of war's alarms flies for safety to his darling's arms », gravure à l'eau-forte par Cruikshank. Publiée en janvier 1813 par Walker and Knight, Sweetings Alley, Royal Exchange. Cité par le cat. du B.M., n° 12012.

« The hero's return », gravure à l'eau-forte par Cruikshank, d'après le tableau de David. Publié par H. Humphrey (St James Street), le 22 février 1813.

(6) « Anticipation for Boney or a court martial on the cowardly deserter from the grand army », gravure à l'eau-forte par G. Cruikshank. Publié le 6 mars 1813 par Walker and Knight, Sweetings Alley, Royal Exchange. Cité par le cat. du B.M., p. 220.

épopée satirique. On ne peut douter qu'ils n'éprouvent quelque dépit lors de la disparition de leur modèle à Sainte-Hélène. Le propre témoignage de Cruikshank, consacrant en 1841 une notice nécrologique à l'empereur dans son journal *Omnibus*, en fait foi : « Je l'ai suivi à travers la neige et le feu, par des inondations, et à travers toutes sortes de calamités, en l'insultant, en le dégradant partout et toujours, et en le vouant à des morts les plus humiliantes. Et pendant ce temps, il arrivait aux pyramides, il traversait les Alpes et il jetait par terre une quantité de couronnes de souverains d'Europe : ma gratitude pour cet agitateur est profonde, très profonde même » (1).

Le problème des relations anglaises avec la Russie est assez complexe. Plusieurs compositions de Cruikshank s'accompagnent en effet de la mention « copied from a russian print ». Broadley et Holland Rose, grands amateurs de la caricature russe, concluent spontanément « qu'une grande partie des créations de Terebenev et d'autres, trouvèrent le chemin de l'Angleterre, où elles furent copiées et adaptées par G. Cruikshank » (2)... Mrs. George constate également le fait, quoiqu'elle trouve les originaux russes marqués d'un style occidental (3). Et, sans doute, la présence sur une caricature russe représentant les « Quartiers d'hiver » (4), d'un Napoléon coiffé d'un chapeau à plumes anglais, recommandant de « cacher aux Anglais » la débandade de l'armée française, sème quelque doute quant à l'immatriculation russe de l'original.

En définitive, que l'influence s'exerce dans l'un ou dans l'autre sens, la présence sur les caricatures anglaises de « copied from a russian print », prouve l'importance accordée à la production russe. Et, sous la plume des historiens de l'art anglais eux-mêmes, le va-et-vient des caricatures entre Londres et Moscou scelle la communauté graphique de ces deux pays (5), qui, dès lors, se partagent l'influence sur les autres nations atteintes de l'envie de caricaturer.

La France, recevant un grand nombre d'images anglaises « francisées », est en 1812, dans l'impossibilité de toucher au « Corse aux cheveux plats » et de lui forger une personnalité satirique (6). Des sujets moins violents, pres-

(1) GRAND-CARTERET, *op. cit.*, pp. 43 et suiv.

(2) BROADLEY, *op. cit.*, p. 171.

(3) GEORGE, *op. cit.*, t. II, p. 141.

(4) « Les quartiers d'hiver de Napoléon », gravure à l'eau-forte, attribuée à Terebenev. Cité par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 448. Reproduit par VERESTCHAGINE, *op. cit.*, p. 119.

(5) GEORGE, *op. cit.*, t. II, p. 150.

(6) GRAND-CARTERET, *op. cit.*, p. 46, cite une annonce du Times de 1814, « demandant de courageux citoyens pour faire parvenir en France les caricatures de N. BONAPARTE se disant empereur ».

que de l'étude de mœurs et de la satire de modes, fleurissent alors sous les crayons de Debucourt, Duplessis-Berteaux, et Carle-Vernet ⁽¹⁾, tandis qu'une imagerie populaire, concentrée à Paris, illustre les hauts faits de la campagne de Russie et la glorieuse entrée de Napoléon à Moscou.

Quant à l'Italie, la Suisse, la Suède et l'Espagne, leur production caricaturale prendra de l'ampleur surtout lors de la campagne d'Allemagne.

Il reste deux nations exemplaires : les Pays-Bas et l'Allemagne, dont la contribution au dossier satirique napoléonien révèle leur engagement différent dans les événements du jour.

Foyer de la caricature politique au xvii^e siècle, les Pays-Bas offrent en 1812 un dossier anti-napoléonien n'accusant pas une aventure passionnément vécue par un ou plusieurs auteurs solidaires de l'opinion publique ⁽²⁾.

Les trois artistes Smies ⁽³⁾, Fock ⁽⁴⁾ et Esser ⁽⁵⁾ qui illustrent la campagne de Russie avec application et une certaine culture, mettent en scène un Napoléon non caricaturé, sous des traits assez bonhommes.

Ainsi, Smies, le « Rowlandson hollandais », célèbre surtout par ses scènes de genre, représente le retour de Napoléon de Russie, sous forme d'une scène villageoise ⁽⁶⁾. Esser, un marchand de la Spuistraat à Amsterdam, imprime

(1) G. VEYRAT, *La caricature à travers les siècles*, Paris, Ch. Mendel, 1895, p. 44.

(2) Remarque rencontrée chez les historiens de l'art hollandais eux-mêmes, Veth et Greve, discréditant fort cette production de 1812. C. VETH, *Geschiedenis van de Nederlandsche caricatuur en van de scherts in de Nederlandsche beeldende kunst*, Leiden, A. W. Slijthoff, 1921, p. 178, ajoute que « la caricature hollandaise est destinée à un public spécial et que sa langue, basée sur l'allégorie classique, n'est pas une langue du peuple ».

(3) J. SMIES, (1764-1833), dessinateur, peintre, illustrateur de livres et caricaturiste hollandais influencé par Rowlandson. Son activité caricaturale date de 1804 ; THIEME et BECKER, t. XXI, p. 162.

(4) H. FOCK, (1766-1822), peintre et graveur d'Amsterdam, surtout connu pour ses scènes de genre et ses paysages ; THIEME et BECKER, t. XII, p. 132.

(5) W. ESSER, marchand d'estampes hollandais, établi au n° 31 de la Spuistraat à la Haye. Copie les caricatures de l'Allemand Voltz. Traité de pédant par les historiens de l'art hollandais qui lui reprochent une trop grande minutie ; BROADLEY, *op. cit.*, t. 2, p. 190.

(6) « Napoleon's terugkeer uit Rusland », gravure à l'eau-forte par Smies. Cité par VETH, p. 187. Fait partie des collections du Cabinet d'Estampes d'Amsterdam.

Index des inventaires de caricatures néerlandaises : H. E. GREVE, *Hollandsche spotprenten in de negentiende eeuw*, Elsevier, 1907, XXXIII, pp. 156-172 ; C. VETH, *Geschiedenis van de Nederlandsche caricatuur en van de scherts in de Nederlandsche beeldende Kunst*, Leyden, A. W. Slijthoff, 1921 ; Fr. MULLER, *Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche zinneprenten en historische kaarten*, Amsterdam, Fr. Muller, 1863-1882, 4 tomes (De Nederlandsche Geschiedenis in platen) ; A. VAN STOLK, *Katalogus der Historie — spot- en zinneprenten betrekkelijk de Geschiedenis van Nederland verzameld door A. Van Stolk, gerangschikt en beschreven door G. Van Rijn*, Amsterdam, Fr. Muller, 1895-1933, 10 tomes.

à Napoléon une rigidité sculpturale que lui reprochent amèrement les historiens de l'art hollandais ⁽¹⁾. Quant à l'œuvre de Fock ⁽²⁾, elle offre cette particularité propre à la grande caricature, d'amuser, avec le « dessus de l'œuvre » un public qui ne chercherait pas un « dessous », très percutant en l'occurrence. L'auteur, que Cornelis Veth présente comme un petit professeur de dessin, dirigeant sous le couvert d'événements politiques une simple critique contre un personnage local, esquisse en fait dans ses pamphlets toute la silhouette de la campagne de Russie, les déboires de Napoléon autant que la réaction à l'annonce de ceux-ci. Il ne s'épanche pas en vaines imprécations contre l'empereur, mais en fait un personnage secondaire, jouet de sa destinée et des événements, souvent perdu au milieu d'une composition. Fock se plaît également à forger des allégories et des symboles, les semant dans ces feuilles satiriques qui forment ainsi un ensemble graphique parfaitement agencé. Mais il semble que, à cause d'un tirage infime, il soit resté inaccessible à la majeure partie de la population.

Manquant d'unité et chargé d'influences étrangères, l'éventail satirique hollandais ne présente pas un Napoléon bien défini ; ceci le place en marge d'une caricature érigée en arme politique comme ce fut le cas en Angleterre et en Russie.

L'exemple complexe de l'Allemagne vient s'insérer entre la franche prise de position de l'Angleterre et de la Russie, et celle, mitigée, de la Hollande. Un artiste retiendra spécialement notre attention en raison de la richesse et de la variété de son œuvre.

Au XVIII^e siècle, demeurée épuisée par les guerres de religion, l'Allemagne n'accuse aucune activité caricaturale. Après les défaites répétées d'Iena, d'Auerstadt, Eylau, Friedland ⁽³⁾, un premier élan se manifeste, affaibli cependant par l'admiration que Napoléon soulève auprès de la foule allemande, à Berlin en 1807 notamment.

(1) « Om 't menschdom te wreken, zal ik hem zoo doorsteken », dessin aquarellé publié par Esser, Spuistraat n° 31, te 's Hage, en 1813. Cité par VAN STOLK, n° 6161.

« Deze bok heb ik geschoten te Moscow », publié par Esser ; cité par VAN STOLK, n° 6151.

Ces deux caricatures se trouvent au Cabinet des Estampes de Paris (Caricatures étrangères contre Napoléon I^{er}, tome IV. Tf 457).

VETH, *op. cit.*, p. 89 ; C. VETH, *De politieke prent in Nederland*, Leiden A. W. Stijhoff, 1920, p. 66 ;

H. E. GREVE, *Hollandsche Spotprenten in de negentiende eeuw*, Elsevier, 1907, XXXIII, p. 168.

(2) Série de 6 gravures à l'eau-forte, conçues et gravées par H. FOCK : « Frans lot, getrokke in de mosse kouwse loterey. Anno 1812 en volgende ! ! », citées par MULLER, n° 5.818, VAN STOLK, n° 6175, VETH, p. 65, GREVE, p. 169. Les 5 premières font partie des collections du Cabinet des Estampes de Bruxelles (clichés n° E. 884.A à E.887.A.).

(3) GRAND-CARTERET, *Les mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*, Paris, Westhauser, 1885, p. 67.



Johann Gottfried Schadow ⁽¹⁾ et Gottfried Geissler ⁽²⁾ produisent des

(¹) J. G. SCHADOW, (1764-1850), sculpteur berlinois assez célèbre. Consacre une production graphique importante à la campagne d'Allemagne. En 1815, devient directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. Voir H. MACKOWSKY, *Schadows Napoleon Karikaturen* dans *Zeitschrift für Bildende Kunst Neue Folge*, 26, 1915, 53/68.

(²) G. GEISSLER, (1770-1844), dessinateur de Leipzig. Illustre des livres pour enfants et, dès 1806, exécute des feuilles et des séries sur la guerre à l'époque française. Voir SCHULZE, *Die deutsche Napoleon-Karikatur*, 1916.



esquisses satiriques jusqu'en 1815, mais s'effacent devant la personnalité d'un Johann Voltz ⁽¹⁾ qui inaugure véritablement la caricature politique. Ses origines se situent en Bavière, cette sorte d'Allemagne française, instituée par Napoléon et qui répand une imagerie populaire favorable aux Français. Dès 1809, travaillant avec Friedrich Campe ⁽²⁾, éditeur d'estampes à Nuremberg, Voltz grave des batailles, des fêtes, des congrès...

⁽¹⁾ J. M. VOLTZ (VOLZ), (1784-1858), termine l'académie d'Augsburg. Laisse environ 4000 feuilles dont un grand nombre est consacré à l'époque napoléonienne et à la guerre de libération. Voir K. HAGEN, *Der Maler J. M. Voltz*, Stuttgart, 1863.

⁽²⁾ F. CAMPE (1777-1778) libraire allemand qui s'établit à Nuremberg en 1802. Grand admirateur de Napoléon, il changea rapidement d'opinion et édita, dès 1809, les caricatures de Voltz ; *Der Grosse Brockhaus*, t. 2, p. 513.



La guerre de Russie amène dans son œuvre un changement radical. « Favorables au commencement à la Grande Armée, dont elles représentent les victoires avec un crayon digne de faire concurrence au rédacteur des bulletins officiels », ses estampes « commencent à se modifier lors de la retraite ; et, après la bataille de Borisow, on ne voit plus que les terribles cosaques qui, à cinq quelquefois, mettent en déroute toute une armée française » (1).

Dès lors, le style de l'artiste prend cette pointe d'indépendance à travers laquelle on sent passer les protestations de l'opinion publique, et atteint un niveau européen. « Das trauriges Bild der franzoesischen Retirade von Moskau » (2) et « Freiwilliger Rueckzug der grossen franzoesischen Ar-

(1) GRAND-CARTERET, *op. cit.*, p. 82.

(2) « Trauriges Bild der franzoesischen Retirade von Moskau », gravure anonyme à l'eau-forte (peut-être par Voltz) publiée le 3 décembre 1812 à Nuremberg chez Friedrich Campe. Cité par l'inventaire de la collection HENNIN (n° 13.414) du Cabinet des Estampes de Paris.

mee » (1), éditées chez Campe, témoignent d'une habileté, d'une précision de ciseleur, et connaissent plusieurs versions. « Der grosse Todten Graeber » (2) et « Der Universalmonarch » (3) marquent davantage l'esprit particulier à Voltz et à la caricature allemande. Fort différente de la caricature anglaise, elle relève plutôt de la vignette, de l'estampe satirique, soucieuse, par exemple, de ne pas modifier les traits de Napoléon tels qu'ils étaient répandus par les portraits officiels. Sa critique s'exerce à l'aide d'une grandiloquence ironique, d'une surcharge de qualifications flatteuses (4).

Voltz semble avoir bénéficié d'une faveur particulière à l'étranger, puisque son « Heureux chasseur » (der Glückliche Jäger) (5) est surtout connu par des copies hollandaises et Rovinski en cite même un exemplaire agrémenté de tirades russes (6). Or, par un étrange contraste, il semble que la plupart des caricatures allemandes (celles de Schadow notamment) affectaient une origine anglaise « pour trouver plus d'acquéreurs » (7).

Voltz termine son œuvre par un vrai coup de maître, en forgeant un portrait symbolique de Napoléon qu'il dédie « aux Allemands pour leurs étreintes » (8). Ce buste « sur lequel viennent s'incruster, en autant de fils partant de la Légion d'honneur, toile d'araignée vivante, les campagnes et les

(1) « Freiwilliger Rueckzug der grossen franzoesischen Armee », gravure à l'eau-forte anonyme (peut-être par Voltz). Cité par l'inventaire de la collection HENNIN (n° 13.413) du Cabinet des Estampes de Paris.

(2) « Der grosse Todten Graeber », gravure à l'eau-forte par Voltz. Cité par GRAND-CARTERET, *Les mœurs et la caricature en Allemagne...*, p. 76.

(3) « Der Universalmonarch », gravure à l'eau-forte publiée par BOYDELL en 1813. Cité par BROADLEY, *op. cit.*, cat. E. 124. Fait actuellement partie de la collection Curzon de la bibliothèque Bodléenne à Oxford.

(4) GRAND-CARTERET, *Napoléon en images*, 1895, p. 41.

(5) « Dieses Bock habe ich geschossen », gravure à l'eau-forte par Voltz. Cité par la collection DE VINCK (n° 8.800) du Cabinet des Estampes de Paris.

(6) La précédente augmentée d'un cosaque, sans titre avec une légende en allemand et en russe. Gravure à l'eau-forte, citée par ROVINSKI, *op. cit.*, n° 442.

(7) GRAND-CARTERET, *Les mœurs et la caricature en Allemagne...*, p. 85.

(8) « Triumph des Jahres 1813 — den Deutschen zum Neuenjahr », gravure à l'eau-forte par Voltz. Cité et reproduit par la majorité des publications figurant aux différents index. Nombreuses copies et adaptations étrangères ; 6 ou 7 anglaises, 5 françaises, 8 italiennes, plusieurs hollandaises, 2 suédoises, 1 espagnole d'origine anglaise et 1 portugaise qui est une mauvaise version de l'espagnole... Voir GEORGE, *op. cit.*, p. 148.

DAYOT, *op. cit.*, pp. 321-322 ; GEORGE, *op. cit.*, p. 7, étudie l'origine du « corpse head » de Napoléon. Ce portrait fut repris par BELLOGUET pour une tête de Napoléon III.

crimes» de Napoléon, est exécuté d'après le portrait de Dähling ⁽¹⁾ ; il s'accompagne d'un pamphlet rassemblant les griefs envers l'empereur. Véritable trouvaille dans le domaine iconographique, cette caricature inaugure en quelque sorte le portrait-charge, quoiqu'on ne puisse encore user de ce terme, « le personnage n'étant pas isolé d'un contexte anecdotique, étranger à sa physionomie » ⁽²⁾.

Ce pamphlet graphique, aussitôt repris et adapté par l'Angleterre, la Suède, la Russie, la France... symbolise ce vaste jeu international de la caricature, mené dès la campagne de Russie par l'Europe. Symbole, disons-nous, mais aussi conclusion, car avec la grande flambée satirique de 1815, raillant un adversaire déchu, naît un nouvel esprit ; la lutte cède le pas à un dénigrement systématique et perd son intérêt.

M. PELTZER

N.B. Les illustrations de cet article sont tirées de gravures conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, qui en a autorisé la reproduction. Qu'elle en soit remerciée.

⁽¹⁾ DAHLING (1773-1850), artiste d'Hanovre, professeur dès 1815 à l'Académie de Berlin. Surtout connu pour le portrait qu'il exécuta de Napoléon lors de sa Joyeuse Entrée à Berlin en 1806 ; BROADLEY, *op. cit.*, t. II, pp. 242-243.

⁽²⁾ Ph. ROBERTS-JONES, *De Daumier à Lautrec*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960, p. 91.

COMPTES RENDUS

Omaggio al Guercino. Mostra di dipinti restaurati e dei disegni della collezione Denis Mahon di Londra, a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna. — Cento, Pinacoteca Comunale, giugno-settembre 1967 (Bologne, 1967).

Guercin est-il, comme l'on disait naguère de Poussin, le plus difficile et le plus méconnu des peintres du xvii^e siècle? Aucun historien d'art n'accepterait plus cette formule, mais telle demeure l'opinion générale d'un public même cultivé. Qui n'a vu dans un musée d'Europe une grande toile religieuse du peintre émilien? et combien rares sont ceux qui ont pu accéder à son chef-d'œuvre, les fresques de la voûte du casino de l'Aurore de la Villa Ludovisi à Rome.

Guercin, au troisième centenaire de sa mort, est un artiste qui mérite mieux que la place qui lui octroie d'habitude l'histoire de l'art. Cette réhabilitation est l'objet de l'exposition de la biennale d'art ancien de Bologne en 1968. Dans la ville natale du peintre, Cento, à mi-chemin entre Ferrare et Bologne, on a voulu donner une première indication de ce que sera la grande exposition bolonaise de l'année prochaine.

Une section de tableaux restaurés récemment révèle Guercin dans ses véritables valeurs chromatiques, dans ses contrastes puissants de clairs et d'obscurs. Quelque vingt tableaux illustrent l'activité émilienne de Guercin, présentant des œuvres généralement mal connues. Ils constituent une première révélation de Guercin peintre.

Le grand spécialiste de Guercin, M. Denis Mahon, qui lui consacra en grande partie son étude capitale *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947 a bien voulu compléter cette exposition de Cento en prêtant sa collection de dessins de Guercin. Guercin dessinateur reste un des phénomènes graphiques des plus étourdissants. La sûreté et la vivacité de son contour, le prodige de ses lignes infinies qui créent une forme sont certainement ce par quoi l'artiste survit le mieux.

La présentation de l'exposition a été réalisée avec goût et intelligence. Les sources d'éclairage sont uniformes, ce qui n'est pas toujours le cas en Italie. De nombreux éléments de comparaison sont exposés en relation aux dessins. Le catalogue, fort soigné, comporte la reproduction de toutes les œuvres exposées. Les fiches des dessins sont de M. Denis Mahon, avec la sûreté de jugement habituelle de ce critique.

En dehors de l'exposition sont également rassemblées quelques détrempe, provenant de la région de Cento. Ces œuvres de jeunesse feront prochainement l'objet d'une publication de M. Renato Roli. Elle révèle un sens étonnant du paysage et des scènes de la vie champêtre. Ainsi se dessinent les premiers linéaments d'un Guercin ayant retrouvé sa place éminente dans l'histoire de notre culture picturale. Dessinateur génial, peintre de grands ensembles décoratifs aux couleurs chaudes et saturées, à la composition puissante, comme l'*Aurore Ludovisi*, peintre d'œuvres religieuses auxquelles, malheureusement, sa gloire actuelle tend à se confondre.

Didier BODART

J. VAN LENNEP, *Art et alchimie*. Publié avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique. Éditions Meddens. Paris-Bruxelles, Déc. 1966, 292 pp., 215 illustrations.

Etre publié avec le concours de la Fondation Universitaire est une référence en soi. L'ouvrage qui porte en sous-titre : *Étude de l'Iconographie hermétique et de ses influences*, justifie ce soutien, d'autant que, depuis quelques années, à cause probablement de toutes les démythifications auxquelles se livrent et la politique et la littérature avec nombre de penseurs (nous songeons à l'influence d'un Sartre sur l'amour) on voit réapparaître, non seulement des sectes secrètes, mais l'intérêt du public se porter vers le mystère et toutes les ramifications qu'il comporte ; le Catharisme, l'Alchimie, les Rose-Croix, etc. Répondant à cet esprit de curiosité, un autre chercheur belge, J. Tondriaux, qui périt en janvier 1966 alors qu'il revenait des Indes, avait donné, à côté d'études plus abstraites, un ouvrage de vulgarisation : *L'Occultisme, panorama critique et historique, dictionnaire des personnages, des mots clefs et des symboles*, paru en 1964 et immédiatement introuvable malgré son important tirage.

L'ouvrage de M. Van Lennep qui s'adresse à un autre public, d'un autre niveau, en rencontre **souvent** certains chapitres. Par exemple celui intitulé : *de l'hermétisme à l'alchimie*, présenté par J. Tondriaux sous une forme plus accessible. Dans l'étude de l'ARS MAGNA, M. Van Lennep apporte un ordre et une méthode qu'il faut souligner avec reconnaissance, l'Ars Magna s'étant entouré volontairement d'une obscurité et d'un désordre assez rebutants. Préfacé par M. Serge Hutin avec un enthousiasme que l'on comprend chez un collaborateur de revues ésotériques comme *La Tour Saint Jacques* ou *Fantasmagories*, celui-ci y affirme que : « les grands peintres tels que Jérôme Bosch, Albert Dürer, ou les maniéristes de l'école de Fontainebleau, furent des initiés au courant de la tradition hermétique vécue ».

Si on ne le discute, ni pour Bosch ni pour Dürer, nous n'en connaissons pas d'exemple et nous n'en avons d'ailleurs pas trouvé de justification dans le livre de M. Van Lennep, quant à l'école de Fontainebleau.

S'il suffisait d'autre part de conclure (pour prendre un cas) à la présence du *Ludus puerorum*, lorsque des putti, c'est-à-dire de très jeunes enfants, se suivent, s'enlacent ou se tiennent, soit devant des jeux d'enfants, on devrait examiner sous cet angle les œuvres d'un Corneille van Dalem, à nos yeux, humaniste certain. Si ces jeux signifient des opérations alchimiques faciles, on les trouve dans les très rares œuvres de ce peintre et plus particulièrement dans le *Paysage avec nomades* (A. Finch) qui vient d'être révélé cette année. Les titres donnés aux tableaux de ce maître ne sont certainement pas adéquats, et leurs sens général dépasse certainement le classement « paysage ».

M. Van Lennep passera en revue tous les arts : le premier chapitre de *l'Art et l'Alchimie* nous donne ce qu'il appelle « les clefs du musée d'Hermès », pour passer ensuite à l'étude des Ms. alchimistes et de leur chef d'œuvre : le *Splendor Solis* qui « pourrait figurer parmi les œuvres importantes de l'art du xv^e siècle », ce qui n'est pas exagéré ; il y joint le Ms de *La Toysond'Or* et considère les deux comme « l'un des sommets de l'Alchimie », pour ne citer que deux monuments. Il aborde ensuite les gravures alchimiques qui emportent logiquement la plus grande part du livre. On peut relever pour la joie des musicologues (pp. 97, 98) quelques réflexions sur les recherches des anciens alchi-

mistes sur les relations entre la musique et la chimie. Les poètes n'ont pas eu besoin de science pour nous dire que : « les sons, les couleurs se répondent... » et pour savoir que tout est dans tout.

Le quatrième chapitre traite des monnaies alchimiques et des médailles de transmutation et par conséquent, de la fausse monnaie. On regrettera que la cour et la figure de Rodolphe II passent si rapidement. Prague, Arcimboldo appellent d'autres noms, mais un des mérites de M. Van Lennep est précisément d'ouvrir quelques portes et des horizons vers lesquels on éprouve l'envie de s'engager davantage comme dans le chapitre intitulé : *A l'Ombre des Églises*. D'autres auteurs y ont relevé la présence de la Franc-Maçonnerie, mais et on l'a dit souvent : « l'Architecture est la grande écriture du genre humain ».

Par une suite naturelle, l'auteur étudie Nicolas Flamel et les demeures alchimiques, pour arriver enfin à l'alchimie dans la peinture. Là, nous restons sur notre faim, peut-être est-ce parce que l'auteur nous avait déjà donné un substantiel article : *L'Alchimie et Pierre Bruegel l'Ancien*, dans le Bulletin des Musées Royaux en 1965. A ce sujet, il n'est peut-être pas inutile d'ajouter à la remarquable bibliographie rassemblée et utilisée par l'auteur, l'article de J. GRAULS, *Ter verklaring van Bosch en Breugel* ; celui de L. LEBEER, *De Blauwe Huyck* et celui de D. ROGGEN, *J. Bosch Litteratuur en folklore*, tous trois parus dans les *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*.

Il faut souligner que le sujet était un monde ; chaque lecteur aura envie de poursuivre sa quête dans la discipline qui l'intéresse plus spécialement. On saura gré à M. Van Lennep de ce grand travail de déblaiement et de mise au point, comme de la bibliographie considérable qu'il a rassemblée, comme de la rigueur qu'il a apportée à éclairer le fouillis alchimique si volontairement inextricable.

SIMONE BERGMANS

FR.-CL. LEGRAND, *Les Peintres flamands de genre au XVII^e siècle*, Paris-Bruxelles, éd. Meddens, 1963, 282 pp., 96 planches.

Un nouveau volume vient de paraître dans la Collection *Les Peintres flamands du XVII^e siècle*, éditée jusqu'ici par Elsevier et dirigée par M. Leo van Puyvelde avec une maîtrise incontestable et incontestée.

Les Peintres flamands de genre qui ouvrent la 2^e série, ont été confiés à M^{me} Fr. Cl. Legrand, conservateur aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ils font suite aux Peintres flamands de fleurs de M. L. Hairs, aux Peintres flamands de *Natures mortes*, d'Edith Greindl, aux *Cabinets d'amateurs*, de S. Speth et sont, en fait, la thèse de doctorat que l'auteur défendit à l'Université de Paris en 1959.

Souignons tout de suite que l'auteur n'a pas eu la part belle, d'une part elle n'a pu traiter ni Brouwer ni Teniers, auxquels on réserve d'autres volumes, d'autre part elle a dû traiter ce qui avait été rejeté dans les ouvrages précédents. En bref, son sujet était politiquement un pays de marches aux frontières imprécises et par conséquent vulnérable et exposé à des spoliations ou à des infiltrations inéluctables. Sa part restait néanmoins importante, mais difficile à cerner, car le genre se retrouve dans tous les autres domaines de la peinture. Afin de contenir ce sujet inépuisable, M^{me} Legrand s'est basée dans son choix sur des œuvres dans lesquelles « la fantaisie teintée d'humour ou de frivolité » domine, ce qui fait que certains tableaux qui appartiennent à des genres bien

déterminés comme l'histoire ou la mythologie, s'y retrouvent. Peut-être eût-il fallu parler plutôt de peinture de mœurs et l'auteur tenait son sujet véritable lorsqu'elle intitulait une subdivision de son dernier chapitre : « Le genre, miroir des mœurs et de l'esprit du temps ».

Son travail de dépouillement a été énorme et l'on aurait mauvaise grâce à demander le pourquoi de certaines omissions ; soixante-quinze artistes ont été étudiés mais l'auteur a dû en passer en revue plusieurs centaines ; ceci nous donne un volume qui ne se lit pas, mais qui se consulte, qui est d'autre part fertile en mises au point, ou en perspectives ouvertes vers de nouvelles recherches, en bref, un livre de base indispensable.

Après un premier chapitre d'introduction, l'ouvrage commence au chapitre consacré aux Francken et à leurs suiveurs qui complète et rectifie utilement la thèse du Dr. J. Gabriels : *Een kempisch Schilder geslacht*, parue en 1930, travail qui apportait une première classification des artistes de cette dynastie prolifique et de leurs œuvres, mais qui n'étudiait que leur romanisme et par conséquent leurs tableaux d'église en laissant de côté les peintures de genre, leur meilleure part, qui s'anime et même brille lorsqu'on l'étudie dans la perspective des bals, mascarades et ballets de cour, véritable folie du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e siècle jusqu'au moment où s'opérera l'indispensable scission qui nous donnera l'opéra.

L'auteur se place, lui, au seul point de vue de la peinture, c'est une discipline défendable lorsqu'on songe à certains excès littéraires, mais c'est parfois regrettable précisément pour ces ballets de cour et mascarades, comme pour le chapitre consacré aux peintres de batailles, ces guerres en dentelles, dans lequel on aurait souhaité une étude plus poussée, surtout en ce qui concerne Sébastien Vranckx. En revanche, l'auteur rectifie certaines attributions, ou étoffe le catalogue de certains artistes comme un De Caulery, qui mérite mieux que l'oubli dont Ed. Michel avait déjà essayé de le tirer, ou un Herdebout ignoré, dont l'étude allégerait probablement de manière considérable l'énorme et invraisemblable amas d'œuvres attribuées à Teniers. Ici on peut se demander pourquoi l'étude de M. de Pauw : *Les trois peintres David Teniers et leurs homologues* n'est jamais utilisée, pas plus que le travail du chevalier Schellekens, descendants tous deux de Teniers. Il est vrai que ces travaux ne se trouvent pas mentionnés dans l'All. K. Lexikon. Dans ce chapitre des scènes populaires, amputé de ses deux chefs de file, Vinckboons se détache heureusement dans un travail aussi ingrat qu'utile qui démêle les imitateurs et les suiveurs de Brouwer et de Teniers.

Après avoir classé la moisson surabondante de tous ces petits maîtres, l'auteur en a condensé l'importance et la place dans son dernier chapitre qui se subdivise en : Évolution de la peinture de genre au ^{xvii}^e siècle et caractères de style — La vision des peintres de genre — Le genre, miroir des mœurs et de l'esprit du temps — Les rapports ou plutôt les différences entre l'art flamand et l'art hollandais — car, nous dit-il, « c'est par l'esprit que le Nord et le Sud des Pays-Bas divergent ».

Le livre de M^me Legrand apporte l'ordre et la clarté dans un domaine dédaigné jusqu'ici par les historiens d'art, mais non par les collectionneurs ; il ne néglige jamais la palette de chaque artiste, cet élément si important et si souvent omis. Ceci est dû à l'influence de M. Van Puyvelde qui a toujours réussi à faire « voir » et « sentir » les couleurs et les techniques à ses disciples en leur rendant leur importance devant une littérature et une esthétique par trop envahissantes.

Peut-être est-ce ici, devant cette réaction trop absolue, que l'on peut exprimer un regret, car il se fait que tous ces petits maîtres nous charment, nous amusent ou nous intéressent précisément en raison des témoignages, du « miroir » qu'ils nous apportent sur la période de vie humaine — qu'elle soit aristocratique ou populaire, paisible ou guerrière — qu'ils ont vécue, ce qui n'a pas échappé à la clairvoyance de l'auteur.

SIMONE BERGMANS

Giuliano BRIGANTI, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Rome, Ugo Bozzi, 1966, 4^o, XII et 338 pp., fig.

Gaspard van Wittel (Amersfoort 1654 - Rome 1736), peintre hollandais à Rome dès 1674, est l'auteur de nombreuses vues de villes. Rome est son sujet principal — ainsi Lanzi l'appelle *il pittore della Roma moderna*, même si van Wittel ne néglige pas les ruines de la vieille Rome et les paysages réels ou imaginés du Latium. Avec Pannini et Piranèse, il contribue à fixer notre vision pittoresque du paysage romain.

Dans le vaste courant pictural qui, au XVII^e et XVIII^e siècle, prend Rome pour sujet, où situer van Wittel ? L'A. analyse la lignée de nordiques, Hollandais et Flamands, qui furent plus sensibles que les Italiens eux-mêmes à la poésie du paysage romain, au charme de ses campagnes parsemées de fabriques et de monuments ruinés. Au XVI^e siècle, un Gossart, un Heemskerck, un van Cleve, et tant d'autres, avaient découvert avec enthousiasme cette *Roma sparita*. Au début du siècle suivant, le genre se fixe avec Paul Bril et ses disciples, puis grâce aux italianisés hollandais comme Poelenburgh et Breenbergh. Un vaste mouvement se développe et définit un type de paysage méditerranéen. Dans l'étude de la genèse de l'art de van Wittel, l'A. insiste avec raison sur un autre courant : celui de la vue architecturale. A Rome, un Viviano Codazzi ou un Alessandro Salucci, à Naples, un Francesco Nomé ou un Didier Barra s'intéressent davantage aux monuments d'architecture récente, qu'ils soient imaginés ou réels. Dès 1640, Jean-Guillaume Baur de Strasbourg crée de petites vues de Rome, des gouaches miniaturées ; ce qui l'intéresse c'est la Rome contemporaine ; il est ainsi un des précurseurs de van Wittel. Vers 1675, il existe en Italie un goût pour ce genre de vues. Au moment où van Wittel arrive à Rome, fleurissent plusieurs architectes-graveurs qui sont avant tout topographes ; c'est leur milieu que le jeune Hollandais va fréquenter. Très tôt, il crée les modèles de ses tableaux et il se perfectionne dans les dernières décennies du XVII^e siècle. Complètement italianisé, il fera souche en Italie. Faut-il rappeler que son fils, Luigi Vanvitelli, est le grand architecte napolitain du XVIII^e siècle, auteur du palais royal de Caserte ?

L'A. joint un catalogue abondant, classé en peintures et dessins. Les peintures sont rangées selon le sujet et cette présentation constitue un index topographique fort utile ; les dessins sont rangés par lieu de conservation. M. Briganti a étudié l'œuvre de van Wittel depuis 1943, date de son premier article sur l'argument (G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel [Vanvitelli], schilder van Amersfoort*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 3^e série, II, 1943, pp. 120-135). Son catalogue est fondamental, c'est le premier mérite de l'ouvrage, même s'il faut constater que d'autres tableaux de van Wittel viendront s'ajouter à cette énumération : la dispersion que ce type de vues a connu dès le XVIII^e siècle les rend difficilement retraçables. L'illustration est riche et de bon goût. Au commentaire textuel vient s'ajouter un élément visuel fort intéressant. Certains détails isolés font découvrir un van Wittel peu connu.

Cet ouvrage luxueux n'est cependant pas exempt de défauts. Le plus grave réside dans une disproportion des éléments : l'introduction ne mène à van Wittel qu'à la p. 93 ! La dissertation qui précède cette entrée en scène est sans doute pertinente et dense, elle n'en est pas moins démesurée. Ce texte suivi, entrecoupé de très belles illustrations, qui en occupent la majeure partie, ne compte en effet que 140 pp. C'est mettre un peu au second plan le sujet même du travail. Ce commentaire introductif semble en outre s'inspirer directement de l'exposition des italianisés d'Utrecht (*Nederlandse 17^e eeuwse Italiaaniserende landschapschilders, Centraal Museum Utrecht, 10 maart-30 mei 1965*, s.l., s.d.). Le choix des œuvres étudiées est patent à cet égard. Les reproductions de l'introduction font un emprunt très large des œuvres présentées à Utrecht : 9 planches en tout. 8 dessins de cette même période, appartenant aux collections publiques néerlandaises, sont tous reproduits et étudiés par I. Q. VAN REGTEREN-ALTENA, *Vereeuwigde Stad : Rome door Nederlanders getekend (1500-1900)*, Wormerveer, 1964. Dans l'abondante documentation graphique que l'on peut réunir à ce propos, il y avait tous les éléments pour varier les illustrations et donner ainsi une valeur de plus à l'ouvrage. Il est regrettable que l'A. ignore l'exposition Claude Lorrain de Vienne (*Graphische Sammlung Albertina. Claude Lorrain und die Meister der Römische Landschaft im XVII. Jahrhundert. Ausstellung 16 November 1964 bis 15 Februar 1965*, Vienne, s.d.). Elle lui aurait révélé de nombreux dessins d'italianisés qui eussent varié sa présentation ; il aurait évité de mentionner les dessins de l'Albertina avec un numéro d'inventaire erroné : p. 343, lire : Inv. n° 12000 et non 1200. Au surplus, l'étude de l'exposition Claude Lorrain eût amené d'utiles correctifs à l'importance donnée par l'A. aux Français dans le genèse du *Vedutismo* italien. L'analyse qu'il donne de l'œuvre de Claude Lorrain (p. 48, 53) est bien conduite, mais néglige les dessins de ce maître. Il en est de même pour Poussin, dont la vue de la *Villa Madama* (dessin, Louvre, inv. 32449) doit être rapprochée d'un dessin de van Wittel aux Offices : *Impression de la campagne romaine* (Briganti, p. 272, n° 439) [E. K. J. REZNICEK, *Mostra di disegni fiamminghi e olandesi (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XVIII)*, Florence, 1964, p. 70, n° 90]. Certains peintres français se sont spécialisés dans le paysage architectural : Lemaire ou Mauperché ; ils ne sont pas mentionnés. Ce sont là quelques amendements qui auraient mis en lumière le caractère international de ce genre pictural à Rome vers 1650.

Quelle fut l'origine de l'art de van Wittel ? Il faut remarquer l'étrange silence des sources néerlandaises contemporaines : Houbraken, par exemple, le mentionne à peine, dans deux longues énumérations d'artistes. L'on sait par tradition qu'il fut l'élève de Matthias Withoos à Amersfoort et d'Abraham Genoels à Rome. Withoos put lui enseigner les premiers rudiments de la peinture ; il était à Rome de 1648 à 1650, et s'il s'est surtout spécialisé dans la nature morte, il lui arrive de peindre des vues de villes néerlandaises. Il faut noter une influence des peintres de vues de villes hollandaises contemporains de van Wittel. Ces peintres, après Saenredam, représentent surtout des vues « actuelles » des villes de Hollande. Il ne faudrait cependant pas trop exagérer ces références : aucune œuvre antérieure au séjour en Italie n'est conservée. Du van Wittel hollandais, on ne sait rien. Trois dessins de paysage hollandais (Naples, Museo di San Martino et Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe) remontent probablement au séjour italien de l'artiste. Une vue d'Amsterdam a figuré dans la vente Godefroy, le 16 novembre 1785 à Paris (J.-B. LEBRUN, *Catalogue de tableaux italiens, flamands, hollan-*

dois et français... provenant du cabinet de M. Godefroy, Paris, s.d., p. 7, n° 7), mais rien ne permet de vérifier son attribution.

L'A. eût dû cependant préciser que de nombreuses œuvres d'italianisés se trouvaient dans les collections néerlandaises et qu'avant d'arriver à Rome van Wittel a pu déjà être sensible à ces paysages. Certains peintres néerlandais se sont laissés séduire par le paysage italien, sans avoir jamais vu l'Italie. Saenredam copie des dessins d'Heemskerck ; van der Ulft, qui selon Houbraken n'entreprit jamais le voyage d'Italie, s'inspire des dessins de Jan de Bisschop. Les biographes néerlandais rapportent l'image traditionnelle des peintres rentrant au pays avec des cartons de dessins, preuve de leur zèle en Italie. Beaucoup d'entre eux continuent à peindre par après des paysages italiens ; les cas de van Nieulandt, de Goubau et de Genoels sont parmi les plus caractéristiques.

Arrivé à Rome en 1674, van Wittel est reçu dans la *Schildersbent* (p. 104). Son surnom est cité de manières diverses : *Toorts* et *Pictoors* par Houbraken ; lui-même l'écrit à Santa Costanza *De Toords* ; est-ce une dérivation de *Pictor* ou un vieux mot néerlandais *toorts* = « *fakkel* », flambeau ? Narrant la vie de Bonaventura van Overbeeck, J. VAN GOOL, *De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen*, I, La Haye, 1750, p. 160 dit que cet élève de Gérard de Lairese est aidé à Rome par un peintre-acquarelliste du nom de *Troost*, qui travaille avec lui au relevé des monuments anciens vers 1690. Ce *Troost* est inconnu par ailleurs. Il ne serait pas impossible que ce soit van Wittel, bien que d'après van Gool, *Troost* se serait noyé dans le Tibre à cette époque.

On peut regretter que M. Briganti n'ait pas jugé bon d'utiliser (pp. 156-157) tous les documents d'archives publiés par Hoogewerff. Ainsi il passe sous silence les résidences romaines de van Wittel ; ses commensaux comme Jan van Staverden, qui partagea longtemps son logement ; son amitié pour Jean-François van Bloemen — il fut parrain d'un de ses enfants en 1694 — ; ses rapports avec les membres de la colonie flamande, comme Nicolas van Haringhe, dont le testament de 1704 mentionne un tableau de van Wittel ; une consultation plus minutieuse des archives publiées eût mis en valeur ces renseignements.

A Rome, van Wittel aurait été l'élève d'Abraham Genoels (1640-1723). Cette tradition, rapportée par les *Vite* de Niccolo Pio, M. Briganti l'admet dans son article de 1943 ; elle lui semble aujourd'hui plus un indice des progrès de van Wittel qu'une réalité. Van Wittel commence sa carrière romaine comme dessinateur de l'ingénieur Cornelis Meyer ; les notations qu'il donne dans le *Codice Meyer* de la Biblioteca Corsiniana de Rome (ms. 1922) sont encore bien maladroitement. Il fait de rapides progrès : ses premiers tableaux dénotent une technique bien plus sûre d'elle (1681). Ici aussi l'opinion de M. Briganti doit être nuancée. L'œuvre de Genoels, selon lui, n'a laissé aucune trace chez le jeune van Wittel, et de minimiser les rapports entre les artistes. Genoels, dont les biographes parlent avec beaucoup d'éloge, est fort mal connu : on sait son séjour à Paris, sa collaboration avec Francisque Millet et ses rapports avec Lebrun, on connaît son dessin au graphisme clair et rapide et 110 eaux-fortes de paysages arcadiens. Ses tableaux sont plus douteux et il est probable que beaucoup se cachent sous des attributions plus flatteuses. M. Briganti néglige le texte d'A. HOUBRAKEN, *De groote Schouburgh der Nederlandsche Kunstschilders...*, III, Amsterdam, 1721, p. 103 qui décrit la réception de Genoels dans la *Schildersbent* de Rome. Après une liste des artistes présents où figure van Wittel, le biographe ajoute : « *Deeze acht laatste had hy elk in 't byzonder op een doek*

geschildert, en zy lingen in 't rond op zyn Kamer. Welke hy liet aan Gasp. van Wittel, nevens Theodoor Helmbreker, zyn besten vriend ». Parmi les huit personnages cités figure van Wittel.

En outre le problème van Wittel-Genoels est corrélatif du problème van Wittel-graveur. L'on connaît en effet deux eaux-fortes signées par van Wittel. M. Briganti les signale sans en tirer tout le parti qu'elles méritent. Qui a pu apprendre à Gaspar van Wittel la gravure, sinon Abraham Genoels à qui cette technique était familière ? L'analyse des gravures de van Wittel est fort instructive. Elles figurent dans le livre de C. MEYER, *L'arte di restituire a Roma la traslasciata Navigazione del suo Tevere*, Roma, 1685 (en 3 parties, non paginées). La première (1^{re} partie, fig. 5) représente un système pour surmonter les chutes d'eaux en tirant les barques sur des planches ; elle porte le titre « *MOLA DA GRANO* ». Dans la marge inférieure se trouvent les mentions : « *Cornelis Meyer Inv. Gas. v. Witel sculp.* ». C. LORENZETTI, *La navigazione del Tevere da Roma a Perugia di Cornelis Meyer e le vedutine di Gaspare van Wittel*, in *Bolletino d'Arte*, XIX, 1926-1927, p. 341, fait remarquer que cette gravure ne dérive pas d'un dessin du Codice Meyer de la Corsiniana et émet l'hypothèse que Meyer ne fut pas content de cette œuvre et se serait adressé à d'autres graveurs pour la suite de l'ouvrage. M. Briganti reprend cette opinion. Il cite pourtant une eau-forte de peintre représentant la *Place du Peuple* (2^e partie, fig. 2) et la reproduit. Elle porte également les signatures : « *Gaspar v. Witel fecit. C.M.I.* ». A partir de cette gravure, M. Briganti attribue avec justice à van Wittel la fig. 15 du même ouvrage (*Vue de la place Saint-Pierre*, représentée du même point optique que dans les tableaux du Hollandais). Il lui attribue également la fig. 13 (*Vue de Saint-Jean de Latran*) et y voit le premier contact de van Wittel avec les vues de la Rome moderne. Il faut remarquer que ces eaux-fortes, malgré certaines maladresses, ont une atmosphère qui annonce celle des œuvres peintes de l'artiste. Il faut remarquer surtout les fortes analogies de technique avec les pièces de Genoels (V. *Le sépulcre* [B. 53 (1676)]), qui représente une vue de Castelgandolfo). De même, le dessin reproduit p. 339 comme douteux, et se trouvant en tête du Codice Meyer, présente certaines analogies avec l'art de Genoels.

Une équivoque a peut-être empêché M. Briganti d'interpréter correctement les vues de Rome, gravées par van Wittel. Il analyse le « *C.M.I.* » de la gravure représentant la *Place du Peuple*, comme « *C. Meyer incise* » ce qui est indéfendable. En fait la mention « *Gaspar v. Witel fecit* » désigne clairement l'exécutant de cette gravure. La version correcte de « *C.M.I.* » est « *C. Meyer inv.* », qui est exacte en tenant compte des traditions du temps et de l'étude des gravures du livre de Meyer. La mention « *C.M.I.* » se rencontre à de nombreuses reprises sous des œuvres d'exécution entièrement différente. De là peut-être chez M. Briganti une tendance à ne considérer de van Wittel que le *dessin* de la gravure et l'exécution laissée à un praticien. Ce défaut d'interprétation a pu amener l'A. à négliger l'aspect d'un van Wittel graveur. On peut regretter qu'il n'ait pas jugé bon de grouper les mentions de ses gravures. On les trouve dispersées p. 51, 100, 338 ; une seule d'entre elles est reproduite (p. 45). Une vision d'ensemble eût permis d'attribuer à van Wittel plusieurs gravures non signées du livre de Meyer. La critique de style permet ces attributions, qui ne peuvent être faites sur bases d'initiales comme « *G. W.* », communes à deux collaborateurs : Gommaire Wouters et Gaspard van Wittel.

On peut rattacher à van Wittel, dans la première partie de l'ouvrage de Meyer, les fig. 14 (« *Come si possono rendere navigabile mediante li sostegni quelli siti alti quali l'acque fanno*

cadute considerabili»), la fig. 22 (« *Rimedi per riaggiustare gl'impedimenti che sono fuori del letto del Tevere* »), la fig. 29 (*Vue cavalière du Tibre, avec le pont et le château Saint-Ange et au fond la basilique Saint-Pierre*). Dans la deuxième partie, la fig. 11 présente le cas douteux d'une planche signée « G.W. », qui rappelle les dessins du Codice Meyer, sans qu'une attribution à Wouters soit à exclure ; dans la troisième partie, on peut ajouter aux vues recensées par M. Briganti la fig. 14 (*Vue du Quirinal*). Les vues de villes annoncent directement l'activité ultérieure de van Wittel, les vues de campagnes sont intéressantes pour l'étude des rapports avec ses prédécesseurs immédiats. La fig. 22 de la 1^{re} partie, montre un paysage arcadien fort dans l'esprit de Genoels et doit être prise en considération dans l'étude de ce problème.

Parmi les sources de van Wittel, M. Briganti cite avec raison les architectes et les graveurs qui travaillent à Rome entre 1650 et 1675. Il aurait pu y voir parallèlement à la tradition de la peinture de paysage et à l'eau-forte de peintre, une tradition topographique qui remonte au xvi^e siècle. Il est intéressant de noter les gravures de la Rome moderne dans le *Speculum Romanae Magnificentiae*, les vues assez faibles de Giovanni Maggi les suites topographiques de Mathieu Greuter. L'A. cite avec raison les œuvres de G. B. Falda et de Liévin Cruyl. Peut-être n'en prend-il pas assez argument : ils sont parmi les premiers à représenter la Rome moderne. L'on connaît les diverses suites de Falda : églises, palais, fontaines qu'il grave à partir de 1655 environ. Celles de Cruyl sont légèrement postérieures. Les gravures d'Israël Silvestre sont de même tendance, mais ont un accent plus français. Par ces représentations de vues gravées et dégagées de villes, déjà si proches de la vision d'un van Wittel, l'on rejoint les vues françaises de la même époque. Cruyl viendra à Paris, à son retour de Rome ; Silvestre va se spécialiser dans la description des sites de France, et comment ne pas évoquer à ce propos les deux vues du Pont Neuf de Jacques Callot (1630), qui sont déjà une forme accomplie de « *vedutismo* ». C'est là un autre courant auquel le jeune van Wittel ne fut pas insensible. Que parmi ses premières œuvres se rencontrent des gravures de cet esprit n'est pas indifférent.

En annotant le livre de M. Briganti, on rencontre un certain nombre d'erreurs d'impression qu'il serait trop long de citer ici. Elles sont gênantes dans les dates : 1515 pour 1615 (p. 145, note 22), 1936 pour 1636 (p. 146, note 44), 1698 pour 1638 (p. 146, note 56). Certaines dates auraient dû être vérifiées : le dessin de van Cleve du Gabinetto Nazionale delle Stampe de Rome n'est pas de 1550 mais de 1583 (p. 144, note 8).

L'établissement de la bibliographie (pp. 193-194) est sommaire. Elle est dressée selon plusieurs systèmes divergents, les références en langues germaniques, en néerlandais principalement, sont truffées de fautes d'orthographe, l'ouvrage de C. HOFSTEDE DE GROOT, *Arnold Houbraken und seine Grootte Schouburgh, kritisch beleuchtet (Quellenstudien zur holländischen Kunstgesch., I)*, La Haye, 1893 est classé sous Houbraken, comme si ce dernier en était l'auteur. Un grand nombre de références abrégées, citées dans le corps de l'ouvrage ne figurent pas dans la table bibliographique. Où le lecteur apprendra-t-il que G. BRIGANTI, 1958 = G. BRIGANTI, *Ventidue quadri di una raccolta privata*, Rome, 1958 ?

Le catalogue ne tient pas compte des inventaires de ventes après décès. Leur étude, surtout pour le xviii^e siècle où ils sont particulièrement nombreux à Paris, eût infirmé l'opinion de l'A. (p. 163) d'après laquelle il n'y a guère moyen d'y distinguer tel ou tel type de vue. En outre, il eût été possible d'ajouter quelques notes sur le succès des œuvres de van Wittel hors de Rome. Un fait fâcheux, et indépendant de la volonté de

l'A., l'a empêché d'obtenir les photographies de nombreux tableaux de la coll. Colonna. Ils sont remplacés dans le catalogue par des carrés blancs, restituant les proportions approximatives des œuvres. On voit cependant p. 182, n° 40 et 42 le même procédé utilisé pour deux pendants : le *Colisée* et l'*Arc de Titus* (1685) (Rome, coll. Incisa della Rochetta). Ces œuvres sont en réalité en hauteur, tandis que le témoin reproduit laisserait croire un format inverse. Comme ces pendants sont d'un format rarissime chez van Wittel, l'erreur méritait d'être signalée. Un dessin préparatoire pour l'*Arc de Titus* (p. 304) présente les mêmes caractéristiques.

A la p. 197, l'A. étudie les vues de van Wittel représentant le pont et le château Saint-Ange, avec la basilique Saint-Pierre dans le lointain. Il néglige à ce propos l'apport essentiel de W. KROENIG, *Geschichte einer Rom-Vedute*, in *Miscellanea Bibliotheca Herziana*, Munich, 1960, pp. 385-417, tant pour la compréhension de cette vue, que pour la méthode suivie et l'importance du matériel cité.

Aux pp. 245-250, dans l'étude des vues de Naples, l'A. ne se réfère pas à l'exposition *Il paesaggio napoletano nella pittura straniera*, Naples, 1962, pp. 86-87. Une *Parade militaire* et la *Procession du Corpus Domini* (Chartres, Musée des Beaux-Arts) y avaient figuré sous l'attribution de van Wittel. Il n'est pas certain que cette attribution soit exacte ; mais l'A. aurait pu joindre à son travail des notes plus abondantes sur les van Wittel douteux, ou ceux dont l'attribution est erronée. Il manque des reproductions d'œuvres incertaines, et celles de détails techniques, de signatures de l'artiste.

A la p. 296, Munich, dessin n° 896 : le site est probablement à identifier avec l'entrée de Formia (Mola di Gaeta) en venant de Naples.

En résumé, l'ouvrage de M. Briganti, remarquable tant par sa présentation que par son contenu, aurait pu cerner certains problèmes de plus près. Il n'en demeure pas moins la première synthèse d'importance d'un aspect fort intéressant de la peinture romaine, et un catalogue minimaliste de l'œuvre de van Wittel fort bien tenu.

DIDIER BODART

NOTICES NÉCROLOGIQUES

I

Pierre Bautier

(1881-1962)

Pierre Bautier naquit à Péronnes-lez-Binche le 10 septembre 1881, mais vécut toute sa vie à Bruxelles et devint une figure marquante de la société bruxelloise. Les études de droit faites à l'Université libre ne le retinrent guère, tandis que celles d'histoire et d'histoire de l'art décidèrent de son orientation. De 1919 à 1926, il fut conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts, et surtout l'adjoint inappréciable d'Hippolyte Fierens-Gevaert. En effet, Pierre Bautier voyageait beaucoup et avait un don particulier d'ouverture et d'accueil, outre une mémoire remarquable des tableaux repérés par lui dans les musées comme dans les collections privées.

Écarté de la direction des musées de Bruxelles pour des raisons politiques et linguistiques, Bautier n'en resta pas moins fidèle à l'institution qu'il continua à servir dans l'indépendance. Animateur de la Société des Amis des musées royaux, il fit enrichir par ce moyen les collections de l'État, avant de leur offrir généreusement des œuvres capitales de sa collection personnelle.

L'activité de Pierre Bautier ne fit qu'augmenter après 1926. Il présida notamment le Conseil d'administration du Palais des Beaux-Arts, la Société royale d'archéologie de Bruxelles et la Fondation nationale princesse Marie-José ; il fut un vice-président, combien vigilant, de l'Academia Belgica à Rome, à laquelle il légua sa bibliothèque. La Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique l'accueillit en 1952 ; il en présida les activités en 1961. L'Académie royale d'archéologie l'inscrivit parmi ses membres et ses conseillers, et lui attribua la charge présidentielle.

C'est à ces divers titres qu'il fut, avec quelques uns, à l'origine de la transformation des publications de cette compagnie. Les « Annales » et le « Bulletin » avaient un caractère trop exclusivement dépendant de l'Académie. Il défendit, avec succès, la création, sous l'égide de l'Académie royale d'archéologie, d'une « Revue belge d'archéologie et d'Histoire de l'Art », organe plus largement ouvert. Paul Rolland en fut un des animateurs dès 1931.

Pierre Bautier publia dans ces divers organes un nombre important d'articles, suivant une méthode à laquelle il resta toujours fidèle, aussi bien dans ses contributions aux revues belges et étrangères que dans ses volumes.

Il s'intéressa avant tout aux peintres des anciens Pays-Bas méridionaux, accordant une place spéciale aux maniéristes, aux italianisants et aux romanisants. Son but n'était pas des vues d'ensemble mais, au contraire, l'analyse de tableaux moins connus, découverts dans des collections parfois lointaines. De « Juste Suttermans, portraitiste à la cour des Médicis » (1912), il dressa un catalogue fort érudit. Connaisseur particulièrement

averti du XVIII^e siècle, il rédigea une synthèse devenue classique à ce propos dans « L'art en Belgique » (Bruxelles, 1938).

Homme simple et modeste, esprit fin et discret, conseiller sûr et bienveillant, membre fidèle des groupements scientifiques et artistiques auxquels il adhéra, patriote agissant, homme courtois, tel fut Pierre Bautier qui mourut le 15 janvier 1962 à Bruxelles.

JACQUES LAVALLEYE

II

Marthe Crick-Kuntziger

(Liège 1891 - Bruxelles 1963)

Le 30 mai 1963 s'éteignait à l'âge de 72 ans l'un des membres les plus actifs et les plus estimés de notre institution, Madame CRICK-KUNTZIGER, Conservateur honoraire des Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Docteur en Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université de Liège (1919), Madame Crick entra le 4 juin 1921, en qualité d'Attachée, dans le cadre du personnel scientifique des Musées Royaux du Cinquantenaire. Promue au grade de Conservateur le 12 juin 1936, elle a parcouru toutes les étapes de sa brillante et fructueuse carrière dans la section des anciennes Industries d'Art où elle prit la succession de son vénéré maître, le Professeur Marcel Laurent. Après trente-cinq ans d'incessant labeur au service de nos Musées, et en vertu d'un arrêté royal du 24 février 1956, elle fut admise à la retraite à partir du 1^{er} mai suivant et autorisée à porter le titre honorifique de ses fonctions.

Si sa curiosité d'esprit et l'étendue de ses connaissances conservèrent à Madame Crick le privilège d'être attentive à tout problème d'histoire de l'art étranger à sa propre spécialisation, c'est cependant avant tout dans le domaine de notre grand art national de la tapisserie que son nom fait autorité. Elle y a consacré la plus grande partie de son temps et le meilleur de ses efforts. Appelée par ses fonctions à s'occuper après Joseph Destrée de la collection de tapisseries du Cinquantenaire, elle eut le constant souci de la mettre en valeur par de substantielles études, de l'accroître par des achats judicieux, et d'en faire une vivante illustration aussi complète et significative que possible de l'art si fastueux de nos anciens liciers, ceux de Tournai ou de Bruxelles, d'Audenarde ou d'Enghien, de Bruges ou d'Anvers.

La joie lui fut donnée, quelques années avant de quitter les Musées de contribuer à faire entrer au Cinquantenaire la suite prestigieuse des dix tapisseries bruxelloises qui retracent l'histoire du patriarche Jacob, et de pouvoir splendidement présenter dans une publication de l'Académie Royale d'Archéologie cette incomparable tenture de l'époque de Charles-Quint où triomphe le style de Bernard van Orley.

C'est aussi peu de temps avant son départ que Madame Crick établit le catalogue méthodique et raisonné de la collection de tapisseries qui fut pendant si longtemps l'objet de ses soins et de ses préoccupations. Pour nombre de pièces il s'appuie sur des études particulières que son auteur leur avait antérieurement consacrées.

Il n'y a pas lieu de présenter ici la liste des abondantes publications que l'on doit à

Madame Crick et qui constituent pour nous son plus précieux héritage. En annonçant le départ de son érudite collaboratrice dans le Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire — périodique dont elle avait assumé la direction et si souvent rempli de ses textes les pages — le Comte de Borchgrave d'Altena, Conservateur en Chef, a fait suivre son hommage d'une bibliographie très complète qu'il serait vain de reproduire ici (1957, pp.3 à 7). Livres et brochures, participations à des ouvrages collectifs, articles de revues et même manuscrits, la nomenclature en est longue et témoigne d'une activité qui ne s'est pas limitée à la matière de prédilection où notre historienne de la tapisserie donna sa pleine mesure. Orientée semblait-il vers d'autres voies par ses travaux de jeunesse — Lambert Lombard, Dessins inédits de Jean Duvivier, Catalogues des collections de dessins et de gravures de la Ville de Liège — Madame Crick ne cessa jamais de rester ouverte à tout problème d'intérêt national, et par là d'aiguiser un esprit de synthèse dont témoigne suffisamment le chapitre qu'elle rédigea sur les Arts décoratifs du XI^e à la fin du XVIII^e siècle pour l'important ouvrage « L'Art en Belgique » publié sous la direction de Paul Fierens en 1938 et réédité en 1945 et en 1956.

Dans le domaine où les circonstances l'amenèrent à se spécialiser, que d'attachantes et pénétrantes études, toujours conduites avec une extrême prudence, un sens aigu de l'observation et de l'analyse, un souci constant de probité scientifique. Si séduisante et plausible fût-elle, une conjecture émise par Madame Crick n'en dépassait pas les strictes limites, ne cherchait pas à imposer une adhésion sans réserve, mais trouvait tout son poids dans les horizons nouveaux qu'elle ouvrait à la recherche. Ainsi en est-il par exemple des conclusions de l'étude publiée ici même, d'une admirable tapisserie inédite de l'histoire de Persée qui remettait en question le problème des origines de l'énigmatique Dame à la Licorne (1954).

Si, par les devoirs de sa charge, la zélée conservatrice s'attacha en premier chef à la mise en valeur des pièces qui lui étaient confiées, sa vaste connaissance des tapisseries conservées partout ailleurs dans le pays et dans le monde, élargit singulièrement le champ de ses investigations. Le point de départ était parfois quelque panneau important des Musées du Cinquantenaire, élément détaché d'une suite qu'il s'agissait de reconstituer dans la mesure du possible et d'analyser dans toutes ses parties dispersées. Ce fut le cas pour la tenture de la Légende de Notre-Dame du Sablon, pour nos grandes tapisseries gothiques — Bataille de Roncevaux, Passion, Histoire d'Hercule — dont subsistent des compléments. Le nom de Madame Crick restera attaché à ces œuvres capitales, comme à tant d'autres pièces de nos Musées ou d'ailleurs qui doivent leur publication ou de savants commentaires à l'infatigable chercheuse. Avec la même ferveur et le même souci d'exacte vérité elle étudia non seulement la collection dont elle avait la charge, mais, entre autres, les tapisseries de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et celles du Palais des Princes-Évêques à Liège, la tenture de l'Histoire de Romulus signée par Antoine Leyniers qui orne le grand hall du Musée Royal des Beaux-Arts, la splendide suite bruxelloise de l'Histoire de David et de Bethsabée conservée au château de Sigmaringen, les tapisseries de la Genèse d'après Michel Coxie, celles de l'histoire de Cérès et de Proserpine... Nombre d'autres œuvres encore furent l'objet de ses recherches et de ses travaux, qu'il s'agisse par exemple de la tenture de l'Apocalypse d'après Bernard van Orley, de celles de l'Histoire de Gombaut et Macée, des panneaux brugeois des Arts libéraux, du prestigieux ensemble de tapisseries bruxelloises du Château royal du Wawel à Cracovie, des pièces que Bruxelles exécuta d'après Rubens et Jordaens...

Dès le début de sa carrière — après avoir identifié le mot KNOEST tissé dans l'Invention de la Croix des collections du Cinquantenaire avec le nom du maître cartonnier bruxellois Léonard Knoest — Madame Crick ne cessa de porter le plus vif intérêt au problème si important des marques de tapisseries. Son œuvre entière en témoigne, mais notamment son article sur les marques et signatures de fabricants bruxellois dans les Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles (1936) et, ici-même, une contribution essentielle à l'histoire de la tapisserie anversoise par l'étude des marques et des tentures des Wauters (1935). Toute énigme excitait sa curiosité. C'est ainsi qu'elle s'attacha à résoudre celle de l'auteur des Mois dits « de Lucas ». La Biographie Nationale lui doit les notices relatives aux tapisseries Jan Van Tiegen et Gabriel Van der Tombe.

Les expositions où la tapisserie nationale était à l'honneur trouvèrent en Madame Crick la plus compétente des collaboratrices pour le choix des pièces et leur commentaire. Bornons-nous à rappeler le prestigieux éclat que le trésor de tapisseries réuni et présenté par ses soins conféra en 1935 à l'exposition « Cinq siècle d'Art » à Bruxelles. Rappelons aussi que l'exposition « Bruxelles au xv^e siècle » organisée par la Ville en 1953 donna matière à un ouvrage collectif dont le chapitre sur la tapisserie locale de cette époque est l'œuvre de notre éminente spécialiste.

La notoriété que Madame Crick avait acquise dans le domaine de la tapisserie, non seulement par ses publications, mais aussi par ses conférences, ses communications savantes et par son enseignement — à l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire — trouva sa consécration dans une accession combien justifiée à la Présidence d'Honneur du Centre interuniversitaire pour l'Histoire de la tapisserie flamande, fondé et dirigé à Gand par le Professeur J. Duverger. C'est aussi à ce titre qu'elle présida en 1959 au Palais des Académies le Colloque international « La tapisserie au xvii^e et au xviii^e siècle » organisé sous les auspices de l'Académie Royale flamande. En dépit d'une santé déjà fort ébranlée elle y fit une communication sur des pièces bruxelloises illustrant les Métamorphoses d'Ovide. Ce fut sa dernière manifestation publique, son dernier contact avec des confrères venus de partout, qui la connaissaient depuis longtemps par son œuvre et souvent aussi par une correspondance riche en échanges d'opinions.

Membre titulaire de notre Académie royale d'Archéologie depuis 1937, Madame Crick y prit maintes fois la parole et s'y fit toujours apprécier par le dynamisme de ses interventions et par la valeur de ses exposés. Elle occupa souvent aussi la tribune de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles dont elle était un membre actif et dont elle fut la présidente en 1949. Ajoutons que l'Académie nationale portugaise des Beaux-Arts l'avait élue en 1935 membre correspondant étranger.

Est-il besoin de dire que les mérites de notre historienne de la tapisserie lui valurent de nombreuses distinctions honorifiques ? A toutes celles que l'État belge lui octroya et dont la dernière — la Commanderie de l'Ordre de Léopold II — couronna en 1950 la carrière d'une fonctionnaire d'élite, s'ajoutent le Prix Edmond Marchal décerné par l'Académie Royale de Belgique pour la période 1933 à fin 1937, et différentes distinctions étrangères accordées en reconnaissance de services rendus par leur bénéficiaire : Officier de l'Instruction Publique de France (1923), Chevalier de l'Ordre « Polonia Restituta » (1936), Chevalier de la Légion d'Honneur (1949).

Si par l'importance et par la valeur de ses travaux scientifiques Madame Crick est assurée de se survivre auprès des jeunes générations de chercheurs engagés dans le même sillage, tous ceux qui l'ont connue et ont eu le privilège de la voir à l'œuvre conserveront au surplus le souvenir impérissable de ses qualités humaines, de ses dons d'animatrice, de cette passion presque mystique de la recherche qui était le trait marquant de sa personnalité.

M. CALBERG

III

Fernand De Visscher

L'Art et la Littérature, secteurs privilégiés de la culture intellectuelle, exigent beaucoup plus de talent que de métier. Il en est de même, dans une certaine mesure, de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire, où la formation générale à l'esprit critique permet d'acquérir rapidement une compétence technique suffisante, dès que les compléments des qualités humaines absolument indispensables, dons personnels que l'éducation ne peut qu'affiner : la sensibilité du goût, l'équilibre d'un jugement sûr devant les valeurs esthétiques du langage, des formes ou des sons dans l'harmonie expressive de compositions originales.

Il en est ainsi, parce qu'il s'agit de données profondément humaines, qui font vibrer toute âme sensible à la Beauté, même si la curiosité de l'esprit ou les circonstances l'ont dirigée professionnellement vers d'autres domaines. C'est la raison pour laquelle on voit des médecins ou des ingénieurs s'échapper volontiers des aridités de leurs sciences positives pour cultiver en humanistes l'art ou la littérature.

Fernand De Visscher, spécialiste éminent du Droit romain, juriste souvent consulté aussi en matière internationale et qui s'intéressa à tant de problèmes nouveaux, tel le « droit aérien », n'en était pas moins un humaniste de grande classe, averti des chefs-d'œuvre de l'art de toutes les époques, mais convaincu qu'un historien des civilisations antiques particulièrement ne peut se passer d'aucune source d'information et doit être initié, voire doit pratiquer conjointement les disciplines de la philologie et de l'archéologie, avec toute la rigueur des règles actuelles de la critique historique. Il partageait, à cet égard, les idées si fécondes de notre grand Franz Cumont, l'humaniste belge le plus complet depuis Juste-Lipse, à la fois philologue, archéologue et historien des religions. Il avait connu ce Maître, jadis, à l'Université de Gand et bénéficia de son amitié pendant de longues années.

Né à Gand, le 14 Octobre 1885, Fernand De Visscher s'était assez tôt spécialisé en Droit romain et enseigna cette matière à l'Université de sa ville natale, de 1919 à 1932, jusqu'au moment de la flamandisation intégrale, qu'il refusa d'accepter, au nom même de l'épanouissement international de la Flandre, à laquelle il resta toujours sincèrement attaché.

Les Facultés catholiques de Lille lui offrirent aussitôt une chaire, qu'il occupa de 1932 à 1936, pour passer ensuite à l'Université catholique de Louvain, où il enseigna brillamment le Droit romain pendant vingt ans, jusqu'à son éméritat en 1956.

Les spécialistes du Droit ont dit ailleurs l'étendue et la perspicacité de sa science juridique, l'ardeur de ses initiatives pour renouveler certaines routines et coordonner les recherches sur le plan international, notamment par sa création si réussie d'une « Société d'histoire des Droits de l'Antiquité ». Celle-ci, d'abord belge, puis internationale à la suite de l'organisation régulière de multiples congrès en divers pays, connut un tel succès que le nom de Fernand De Visscher restera désormais attaché à ces assises d'importance mondiale et à sa « Revue internationale des Droits de l'Antiquité », fondée par lui en 1952. De nombreux Doctorats « honoris causa » ont sanctionné ces mérites, notamment en France et en Italie, de même que les plus grandes Académies étrangères, aussi bien que l'Académie Royale de Belgique et l'attribution d'un prix décennal de sciences juridiques.

Mais ce n'est pas cet aspect, assurément principal, de cette éminente personnalité que nous voulons célébrer ici, c'est un autre aspect non moins brillant et non moins cher à son cœur : le goût des études historiques, étroitement associé à son intérêt pour l'histoire de l'art et la recherche archéologique.

Déjà, bien des articles d'histoire du Droit qu'il a publiés et ses livres sur les « édits de Cyrène », « la noxalité », « le Droit funéraire des Romains » faisaient appel à des méthodes de critique philologique et à des sources épigraphiques et archéologiques, peu courantes parmi les spécialistes du Droit et qui marquaient les travaux de Fernand De Visscher d'une autorité très particulière. Mais il y eut davantage et nous nous attachons ici spécialement à évoquer ses activités dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'archéologie.

L'éveil de sa vocation artistique, m'a-t-il un jour confié, fut provoqué déjà, à l'âge de neuf ans, à l'occasion d'un premier voyage bien dirigé qu'il fit en Italie : détail significatif ! Son épanouissement résulta surtout de sa vie à Rome, où il fut Directeur de l'Academia Belgica, de 1946 à 1949. Aussitôt, ce qui avait d'abord été pour lui un passionnant « violon d'Ingres » devint, par delà un dilettantisme que sa brillante intelligence eût vite dépassé, une seconde spécialisation. Celle-ci fut bientôt reconnue par les plus hautes autorités en la matière, notamment les plus grandes Académies de France et d'Italie, qui l'associèrent à leur compagnie, non moins que notre Académie Royale d'Archéologie de Belgique, dont il fut élu membre correspondant en 1951, la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, dont il fut même président et la Commission scientifique des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, dont il devint membre.

Son intérêt pour l'art antique résultait tout naturellement de ses études principales mais sa curiosité et son admiration s'étendaient à l'histoire de l'art de toutes les époques et, pendant les loisirs forcés de la période de guerre, je me souviens même de l'avoir vu souvent modestement assis parmi les auditeurs de l'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie de Bruxelles, à nos Musées Royaux des Beaux-Arts. Ses nombreux voyages à l'étranger et sa riche bibliothèque personnelle lui avaient assuré d'ailleurs une vaste érudition, qu'il s'attachait à préciser au contact de nombreux spécialistes belges et étrangers, qu'il aimait recevoir chez lui. L'ambiance raffinée de son salon bruxellois et l'intimité de son grand bureau rendaient la science aimable, sans qu'elle perde rien de cette qualité supérieure, dont le charme au contraire devenait plus attrayant que jamais, même et surtout peut-être pour les gens « du métier », tant le niveau des conversations était élevé, mais sans atteindre jamais le pédantisme, ni se complaire à de vaines

mondanités, défauts si fréquents, dont le vrai savant qu'était Fernand De Visscher avait horreur. Aussi, depuis de nombreuses années avant la guerre de 1940, qui héritait son ardent patriotisme et le fit s'employer à de multiples démarches d'union nationale, notamment sur le plan universitaire, ses connaissances archéologiques et philologiques rendaient plus vivantes ses publications juridiques. Cela me valut l'honneur et le privilège d'une belle et longue amitié, qu'il daignait accorder à sa « conscience latine », comme il se plaisait à dire gentiment.

Mais c'est à Rome évidemment, quand il dirigeait l'Academia Belgica, à laquelle Franz Cumont venait d'offrir sa riche bibliothèque, que Fernand De Visscher put envisager d'entreprendre des recherches personnelles dans un domaine où il ambitionnait depuis longtemps de mieux pénétrer.

Dès 1948, grâce au concours généreux — et qui longtemps resta volontairement anonyme — de son beau-frère Paul Jourdain, Fernand De Visscher voulut obtenir pour la Belgique un chantier de fouilles en Italie, au moment où la France, les États-Unis et la Suède venaient d'obtenir cette faveur. Je fus associé, dès les premières démarches, à ce grand projet, que le prestige et le charme personnel de Fernand De Visscher, ainsi que les amitiés qu'il s'était assurées firent aboutir, en dépit de grosses difficultés concernant le choix et l'attribution d'un champ d'exploration nouvelle. Un grand ami de Fernand De Visscher et de la Belgique, Giuseppe Lugli, l'éminent spécialiste de la topographie romaine, nous fit accorder enfin le site alors à peu près inconnu d'Alba Fucens.

Je me souviens encore avec émotion de notre départ de Rome pour la première campagne de fouilles à Alba Fucens, en avril 1949. L'enthousiasme de Fernand De Visscher et son énergie, que la pratique de l'alpinisme avait trempée comme de l'acier, était prêt à affronter joyeusement tous les risques et les inconforts de ce qui était, à l'époque, une véritable « aventure ». Mais cette colline au cœur des Abruzzes devint bientôt et resta pour lui, pendant ses quinze dernières années, un séjour d'élection, si bien que ses études archéologiques en vinrent presque à prendre le pas sur ses travaux juridiques, jamais abandonnés cependant. C'est avec passion, mais une sagacité toujours en éveil et un zèle entraînant qu'il recherchait les inscriptions et fragments antiques d'Alba Fucens, dispersés antérieurement, qu'il observait les sondages et interprétait les marbres, les bronzes, les ruines de tout genre qui apparaissaient sous la pioche. Sa ferveur scientifique savait d'emblée découvrir le détail significatif et le mettre en valeur ; elle était si communicative, qu'elle entraînait non seulement le zèle de ses collaborateurs, mais l'ardeur de nos ouvriers, pour qui le « professore » était un père vénéré.

On sait l'étonnant succès des fouilles d'Alba Fucens : révélation d'une cité romaine reconstruite par Sylla au centre de l'Italie, suivant les méthodes hellénistiques d'urbanisation, au creux d'un vallon entouré de remparts mégalithiques ; découverte des principaux monuments publics : basilique, forum, marché, trottoirs couverts devant des boutiques, thermes, théâtre, amphithéâtre et un vaste sanctuaire d'Hercule avec une grande statue de culte, reproduisant un original de Lysippe, l'Heraklès Epitrapezios, auquel Fernand De Visscher consacra un beau livre, inscriptions multiples d'époques diverses, dont l'une, relative à Macro, préfet du prétoire sous Tibère, a une grande importance historique. Que d'œuvres d'art aussi en marbre, bronze, terre cuite ont été recueillies ici ! La joie transportait alors Fernand De Visscher d'une intense émotion,

qui se traduisait en élans lyriques dans les notes de son carnet de fouilles. La découverte de la « Vénus d'Albe », par exemple, l'avait profondément exalté.

La « bonne Fortune », tant invoquée par ses chers Romains, le combla d'ailleurs des grâces de la « felicitas », car chaque campagne annuelle fut marquée, par une chance inouïe, d'une surprise favorable. Aussi, les ruines d'Alba Fucens, site archéologique offert à l'Italie par Fernand De Visscher et ses collaborateurs qui l'ont extirpé de son sol, gardent-elles fidèlement son souvenir dans le texte reconnaissant d'une inscription moderne, gravée sur une dalle appliquée à un mur antique du portique d'Hercule.

Le dernier printemps de sa vie fut ensoleillé d'une apothéose sur le Capitole, où lui fut remis solennellement l'hommage le plus envié des érudits de toutes les nations, dont le travail scientifique a pour centre la Ville éternelle : le « premio Cultori di Roma » de l'Istituto di Studi Romani.

Prince de la science, humaniste délicat, artiste raffiné, professeur enthousiaste et homme de goût, Maître un peu trop écrasant pour avoir des disciples, Fernand De Visscher a laissé parmi nous un vide énorme, dont ses nombreux amis ont mesuré la profondeur. Il appartenait, comme Franz Cumont, à une génération d'érudits, à qui l'aisance matérielle autant que spirituelle assurait ce niveau supérieur de sérénité, que procure l'équilibre harmonieux du jugement critique et de la sensibilité dans la sécurité d'une existence, dont bien peu d'intellectuels jouissent encore aujourd'hui.

Mais il est juste d'ajouter que la sauvegarde de cette sérénité morale fut particulièrement garantie à Fernand De Visscher par le dévouement quotidien et ingénieux, que lui prodigua la constante vigilance d'une épouse qui lui a consacré sa vie, en lui évitant maints soucis, en l'éclairant de sa sagesse, en le comblant d'une admirable famille de huit enfants et de toute la ferveur discrète d'un amour, dont la chaleur et la douce lumière ont auréolé sa vie jusqu'à son dernier souffle, le 15 décembre 1964.

Puisse notre Belgique être dotée encore dans l'avenir de personnalités aussi brillantes, qui émergent tellement d'une masse grouillante, où trop d'esprits bornés et mesquins, mais puissants, trop de préoccupations matérielles en ce temps de nivellement social étouffent souvent les vraies valeurs !

FRANZ DE RUYT

IV

Léo van Puyvelde

(1882-1965)

Léo van Puyvelde est né à Saint-Nicolas Waes le 30 juillet 1882.

Il fit ses études d'humanités anciennes au collège de sa ville natale. Il obtint son doctorat en philosophie et lettres à l'Université de Louvain en 1905, et fut nommé la même année professeur de flamand à l'Athénée Royal de Gand.

On ignore généralement que, dès sa rhétorique, il était poète. Sa première œuvre : *Zucht by Zomertijd* parut en 1901 dans la revue *De Jong Dietschland*, suivie par une étude sur *Hélène Swarth*, (il avait 19 ans) et, en 1908, par une étude sur Albrecht Rodenbach,

dont le nom reste lié à celui du prêtre poète Hugo Verriest ; l'étude que l'auteur y fait des particularismes de la langue flamande reste intéressante.

Ses débuts sont axés sur la littérature et sur les mouvements estudiantins flamands.

Le premier ouvrage qui attira l'attention sur ce jeune écrivain fut son *Schilderkunst en toneelvertoningen*, publié par la Koninklijke Academie en 1912, qui lui avait ouvert les portes de cette institution en 1911. Il fut nommé chargé de cours à l'Université de Gand la même année. De 1912 à 1925, Léo van Puyvelde s'est penché sur les problèmes qui préoccupent actuellement le pays ; ce sont des études comme : *Het keerpunt der Vlaamse beweging* en 1916, ou, encore : *L'Orientation nouvelle du mouvement flamand* en 1917.

Cependant, au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la littérature, pour, ayant trouvé sa voie, se tourner vers l'histoire de l'art, il donne en dehors de nombreuses publications, son second ouvrage important : *Un hôpital du moyen-âge et une abbaye y annexée* en 1925, là, c'est l'archéologue qui s'exprime.

Dans cette phase gantoise de sa vie, qui fut importante dans sa formation, il se lie avec les peintres de l'École de Latem-St. Martin, comme avec le sculpteur Georges Minne, qui lui montrera les procédés du coulage du bronze. Il lui consacra plus d'un article, tandis que l'architecte Amand Janssens lui expliquera les problèmes de la restauration des monuments, et que les peintres l'initient à la technique d'un tableau : préparation, esquisse, dessin, glacis, empâtements.

Lorsque Léo van Puyvelde analysera un tableau devant ses étudiants, il saura leur apprendre à voir, à percevoir les apparences et les vernis, il saura définir l'écriture d'un peintre et cet enseignement si important lui fut propre.

Il se consacre à l'étude de nos maîtres. Un article : *Le Génie de Rubens* montre le but qu'il s'est assigné : dresser un mémorial à notre art, lui donner la place internationale qu'il mérite.

Le ministre Camille Huysmans découvre, en 1927, cette force, et le nomme Conservateur en chef des Musées Royaux de Belgique. A cette date, en sortant de sa région natale, en passant de l'Université de Gand à celle de Liège, Léo van Puyvelde est un précurseur, car il veut être un européen, il est donc incompris.

Sa mise à la retraite comme conservateur en chef et comme professeur à l'âge réglementaire va voir, non un déclin, mais la manifestation de toute sa valeur par la publication de ses grands ouvrages qui résument, expliquent et complètent ses œuvres antérieures.

En 1949, sa bibliographie ⁽¹⁾ comportait 437 numéros, il avait fait connaître ou avait étudié 314 artistes anciens et modernes.

Lors de la manifestation d'hommage qui eut lieu dans la salle Rubens du musée, parlant au nom de ses anciens étudiants, nous disions :

« La gaité foncière et la vitalité magnifique de l'homme ont peut-être contribué à voiler à des yeux prévenus la valeur du spécialiste ; cependant au moment où Léo van Puyvelde prend une retraite théorique, et qui n'est qu'administrative, la pléiade des étudiants qu'il a formés,

(1) Dr. Rob. ROEMANS, *Analytische bibliographie van Prof. Dr. Léo van Puyvelde*. Van Mierlo-Proost, Turnhout, 1949.

témoigne de l'excellence de son enseignement. Il a semé avec prodigalité l'amour des chefs-d'œuvre, l'élargissement des horizons ; il a contribué à vivifier un enseignement trop archéologique, en montrant l'importance de l'esthétique et de la technique dans la création artistique».

Il donnera jusqu'à son dernier jour ses cours d'art à la Diffusion artistique des M.R.A.B.

Léo van Puyvelde se consacre entièrement à ses recherches, il publie en 1950 : *La Peinture flamande à Rome* ; en 1951 : *Van Dyck* ; en 1952 : *Rubens*, précédé en 1940 par une œuvre essentielle : *Les esquisses de Rubens*. En 1953 : *La peinture flamande au siècle des van Eyck*, plus un : *Jordaens*. En 1955, *Hubert et Jean van Eyck* et un nouveau *Van Dyck* en 1959. En 1962, l'exposition : *Le siècle de Bruegel*, qui fit sensation, était en préparation, on n'avait pas songé au grand spécialiste du XVII^e siècle, lequel ne donna au catalogue que quelques notices sur Van Orley.

Léo van Puyvelde sortit alors son grand ouvrage sur : *La peinture flamande au siècle de Bosch et de Bruegel*. Une fois de plus, cet homme né sous une heureuse étoile, qui arrivait toujours au bon moment, triomphait par son seul travail.

En 1963, il donne un *Velasquez*, en 1964, une seconde édition de son *Rubens*. En 1965, un *Goya*. La grande exposition : *Le siècle de Rubens*, le sien, s'ouvrit. Léo van Puyvelde en fut l'âme ; elle fut dans son organisation une lutte journalière. Avec un optimisme magnifique, servi par la connaissance parfaite du sujet, il relevait les courages, signalait les œuvres, et écrivit la part essentielle du catalogue, soit : 106 notices qui donnent à chaque maître et pour chaque tableau, le dernier état de la question avec une objectivité parfaite.

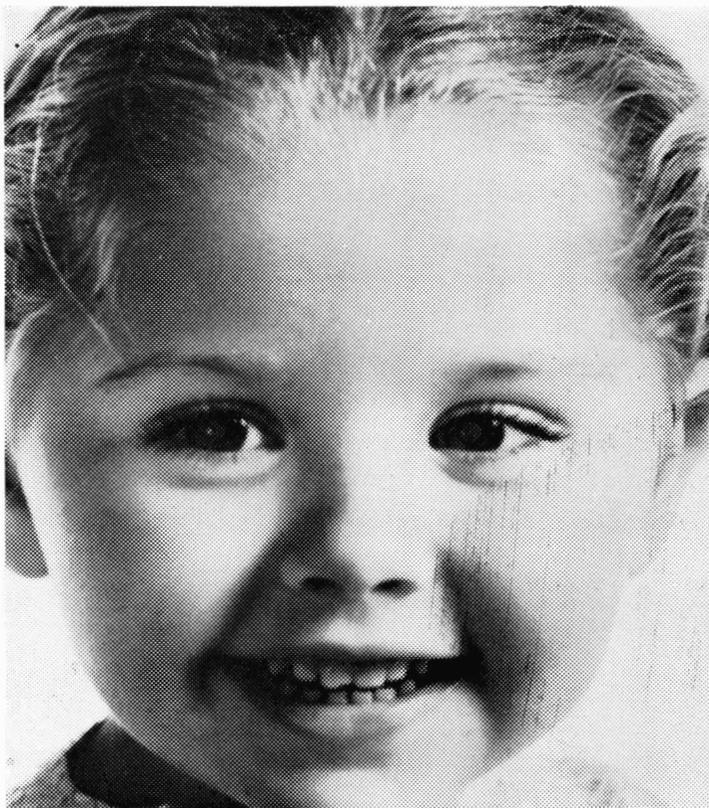
Il y consacra ses derniers jours, sans jamais oublier notre Académie à laquelle il a envoyé son dernier article sur une œuvre inconnue de Rubens. Le 27 octobre 1965, Léo van Puyvelde mourut, il le savait, il s'endormit calmement.

Au nom de l'Académie, nous lui avons dit devant sa tombe ouverte : « Vous avez été, vous le resterez à jamais le bon ouvrier, le maître ouvrier du monument que vous avez érigé de vos mains à notre art national, l'artisan infatigable de sa vie artistique. Vous avez couronné votre œuvre par ce *Siècle de Rubens* qui est votre, et vous lui avez donné en vérité, et j'en suis témoin, votre vie.

Nous n'oublierons jamais l'homme que vous fûtes, sa ferme volonté, son indulgence, sa puissance de travail. Le repos éternel n'est pas l'oubli, votre œuvre est vivante, elle reste et restera parmi nous ».

L'Académie, avec la participation des cours d'Art des M.R.D.B.A. lui a consacré le 31 janvier 1966, une séance d'hommage, car, en dehors de tant de travaux, Léo van Puyvelde qui entra à l'Académie en 1923 et y fut par trois fois président, a toujours été présent et attentif à ses séances, comme à ses travaux, avec l'unique souci de promouvoir ses activités et d'appeler à elle les meilleurs représentants des diverses disciplines de l'Histoire de l'Art.

SIMONE BERGMANS



protégez
votre famille

COMPTE PREVOYANCE de la BANQUE DE BRUXELLES

Pour moins d'un franc par jour, (295 F par an, impôts et frais compris) vos ayants-droit reçoivent immédiatement, en cas de décès par accident, une somme égale au solde de votre compte bancaire ou de votre livret de dépôt (max. F. 2 millions).

Pour tous renseignements, nous vous réservons le meilleur accueil dans nos 750 Agences.



bescherm uw
gezin

VOORZORGSREKENING van de BANK VAN BRUSSEL

Voor minder dan één frank per dag, (F. 295 per jaar, belastingen en kosten inbegrepen) ontvangen uw rechthebbenden onmiddellijk, in geval van overlijden als gevolg van een ongeval, een som overeenstemmende met het saldo van uw bankrekening of uw depositoboekje (max. F. 2.000.000).

Voor alle inlichtingen zult U in onze 750 agentschappen het beste onthaal genieten.

BANQUE LAMBERT

24 AVENUE MARNIX
BRUXELLES
TÉL. 13.81.81

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE

SERIE 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).

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 fasc. (1900).

SÉRIE IN-8° CARRÉ

**Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I (1931) à XXX (1961), XXXIV (1965)
(continue)**

TABLES

Annales, 1^e 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 la Baron de Vinck de Winnezele 1898 (à part).

Certains fascicules de ces anciennes publications sont encore disponibles. On peut se les procurer en s'adressant à la direction 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.**

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 l'Abonnement :

4 fascicules d'au moins 64 pages :

500,— frs. belges.

Prix par fascicule : 140,— frs.

Correspondance :

DIRECTION DE LA REVUE.

Ouvrages pour compte rendu :

ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

Hôtel de Ville, Archives. - Bruxelles

Pour les Tomes I à XIX, ainsi que pour les autres publications de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique s'adresser à la Direction.

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

Prijs van het Abonnement :

4 afleveringen van ten minste 64 bladzijden

500,— Belgische franks.

Prijs per aflevering : 140,— fr.

Briefwisseling :

DIRECTIE VAN HET TIJDSCHRIFT.

Werken voor bespreking :

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR
OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Stadhuis, Archief. - Brussel

Voor delen I tot XIX, alsmede voor de andere uitgaven van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België zich wenden tot de Directie.

