

Revue de l'art chrétien



REVUE
DE
L'ART CHRÉTIEN

Tome LX. — LIII^e année, 1910

REVUE
DE
L'ART CHRÉTIEN

Tome LX. — LIII^e année, 1910



HONORE CHAMPION

Libraire-Editeur

PARIS — 5, Quai Malaquais, — PARIS

DESCLEE, DE BROUWER & C^{ie}

Imprimeurs

LILLE — BRUGES — BRUXELLES

LES CLOITRES DE L'ABBAYE DE SILOS ¹

Galerie septentrionale

La rencontre du Sauveur ressuscité et des deux disciples d'Emmaüs, figurée sur le bas-relief qui fait angle avec le précédent, ne pouvait guère donner lieu à une composition bien complexe. Le tailleur d'images s'est conformé au récit de l'Évangile qui ne mentionne que trois personnages (Luc, XXIV, 13 et s.) ; il les a représentés debout et marchant ; à eux seuls ils garnissent à peu près complètement l'espace circonscrit par les colonnettes et l'arcature (fig. 31). Le principe de composition est donc absolument différent de celui qui a présidé aux quatre reliefs de même style que nous avons étudiés précédemment. Nous n'avons pas lieu de nous en plaindre, puisque la dimension assez considérable des trois personnages permet de bien se rendre compte de leur exécution fine et cependant sommaire, de noter et d'étudier leurs poses étranges et archaïques, leurs mouvements recherchés, voulus et finalement obtenus par des procédés aussi enfantins qu'audacieux.

Les trois types se retrouvent sur le bas-relief de *l'Incrédulité de saint Thomas*. Mêmes figures, mêmes divisions de cheveux et de barbes en mèches allongées ou trisées, mêmes poses, mêmes vêtements, mêmes draperies collées au corps comme une cuirasse. Les pieds sont traités aussi de la même façon. Seuls les gestes du Sauveur et du disciple qui le suit immédiatement sont différents.

Quelques détails méritent d'être mentionnés. Le Christ est coiffé d'une sorte de bonnet

à godrons, enfoncé très bas ; il tient des deux mains un bâton (peut-être une corde) ; enfin l'aumônière suspendue à son côté et les deux courroies qui la retiennent sont décorées de coquilles de Saint-Jacques ; elles caracté-

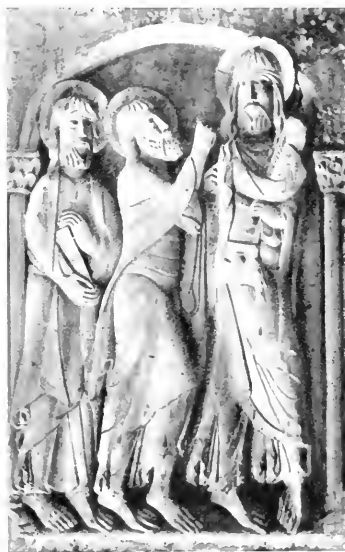


Fig. 31. Bas-relief de la galerie septentrionale, cloître du rez-de-chaussée

risent bien le Voyageur, le divin Pèlerin auquel Cleophas, un des disciples d'Emmaüs, disait : *Tu solus peregrinus es in Jerusalem?*

Ce bas-relief était peint ; il porte encore des traces très visibles d'ocre rouge.

¹ Suite. Voir la *Revue* de novembre 1909.

Le premier chapiteau de la galerie septentrionale, contigu au bas-relevé, représente des oiseaux perchés sur le dos d'autres volatiles qui, de leurs becs, épluchent leurs pattes ap-

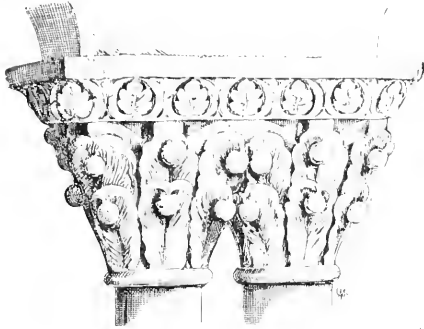


Fig. 32. Chapiteau, cloître du rez-de-chaussée

puyées sur l'astragale. Le cavet du tailloir est orné de croissants juxtaposés qui encadrent des feuilles à sept lobes. C'est un motif traduit plusieurs fois dans cette galerie septentrionale, notamment sur l'abaque d'un chapiteau voisin (fig. 32). Ce dernier chapiteau et plusieurs autres encore sont décorés, comme l'un de ceux que nous avons vus dans la galerie occidentale (n° 33), nous voulons dire que leurs corbeilles sont garnies de deux rangs de feuilles grasses, terminées par des boules ou par des pommes de pin. Nous ne les signalerons point isolément, pas plus que ceux qui rentrent dans les genres décrits précédemment.

Nous préferons aller de suite au gros chapiteau qui a place au milieu de la galerie (fig. 33). À part les rares chapiteaux historiés, les motifs se répètent identiques sur les corbeilles jumelles : ici, au contraire, les sujets sont différents. On voit, d'un côté, cette superposition d'animaux que nous avons signalée plusieurs fois et, de l'autre, de grandes harpies opposées de corps, séparées par des

oiseaux que remplit un large masque plaque tout en haut de la corbeille.

Une inscription se développe sur le large cavet du tailloir. Elle se compose de capitales latines, de quelques onciales et de plusieurs signes d'abréviation. De nombreuses lettres sont enclavées, ou liées, ou bien superposées d'une manière si curieuse qu'elles forment un document d'un haut intérêt pour l'épigraphie. à noter, par exemple, jusqu'à cinq lettres superposées et six autres lettres inscrites dans un D. L'E présente tantôt la forme capitale, tantôt la forme onciale. Les barres diagonales des X n'atteignent point l'extrémité des hastes. D'après M. Emile Bédoux les inscriptions d'un devant d'autel conservé au Musée de Vich (Catalogue) seraient semblables « par la forme des lettres et leur groupement en monogrammes » à l'épithape gravée sur le tailloir de Silos¹. Nous avons étudié sur place la *tabla* signalée par cet erudit; nous en avons pris un grand cliché qui rend facile une comparaison détaillée entre les inscriptions des deux mo-



Fig. 33. Chapiteau, cloître du rez-de-chaussée.

niments, et nous ayons ne pouvoir leur trouver un lien de parenté.

¹ *Histoire de l'art public*, par A. Michel, t. II, 1^{re} partie, p. 345.

Le tailloir a été brisé et l'inscription est incomplète : mais D. Férolin l'a publiée intégralement, d'après les PP. Ruiz et de Castro :

HAC TUMBA IEGITUR DIVA QUI LEGIT BEATUR
DICTVS DOMINICVS NOMINE CONSERVAVS.
ORBIS QVEM SPECVLVM ? CHRISIVS CONCESSIT BONISIVM
PROIEGAVT HIC PLEBES SIBI LIBA MENTE FIDELIVS.

Cette inscription qui est peut-être l'œuvre du moine Grimald, se rapporte à la sépulture primitive de saint Dominique de Silos. Rappelons, pour la bien comprendre, que le bienheureux mourut le 20 décembre 1073 et fut enseveli dans la galerie septentrionale du cloître inférieur, en face du chapiteau que nous venons de faire connaître. Puisque l'épithaphe nous dit que la tombe renferme le corps de saint Dominique (*Hac tumba legitur Diva qui luce beatur Dictus Dominicus*) et qu'en outre ce dernier fut transféré dans l'église des 1076, il reste acquis que cette inscription a été gravée de 1073 à 1076 : c'est assez dire son importance pour l'histoire de Silos et pour l'épigraphie.

Le chapiteau qui porte le n° 62 sur le plan doit être signalé d'une façon particulière : il représente les *Vieillards de l'Apocalypse*, debout, tenant des cithares et des fioles à parfums. Bien qu'il soit fort détérioré, on peut y voir que les personnages ne sont nullement traités comme ceux des deux chapiteaux historiés de la galerie occidentale : le faire qui les caractérise rattache au contraire ce morceau de sculpture aux six bas-reliefs romans.

La *Deposition de Croix* est sculptée sur la pile d'angle qui s'élève à l'extrémité de la galerie septentrionale (fig. 317).

Dans la zone inférieure le sol est naine-

lonne ou charge de copeaux, comme on dirait en style heraldique. Les copeaux qui sont des sortes de flammèches, accolées les unes aux autres et disposées en rangs superposés.

Au milieu de ces étranges rochers se voit un petit tombeau sur la face duquel on lit : *ADAM*. Notre premier père leve la pierre du sépulchre et s'efforce de sortir. Au-dessus se dresse une grande croix ecclésiastique sur laquelle



Fig. 31. — Bas-relief de la galerie septentrionale, cloître de rez-de-chaussée.

est étendu le Sauveur, au bras droit déjà decloné, pendant et supporte avec infiniment de respect par Marie. Les pieds du divin Crucifié et la petite figure d'Adam ont été affreusement mutilés. Tandis que Nicodème arrache le clou qui retient encore la main gauche sur la croix, Joseph d'Arimathe entoure de ses deux bras le corps de Jésus. Saint Jean tient, de la main droite, un objet que nous ne sau-

1. *Histoire*, p. 295.

2. Les mots entre crochets se lisent sur le poêle du chapiteau aujourd'hui brisé.

3. M. G. Saoner l'a mentionnée plusieurs fois dans l'étude à laquelle ce nom est un plaisir de renvoyer encore (*Vie de Jésus-Christ*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1907, p. 319 et suiv.) et M. L. Berthou (dans son *Journal de très excellentes romans de Santa-Dominica de Silos*, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1906, pp. 37 et 38). Les deux auteurs ont donné une reproduction de ces sculptures.

rions bien déterminer et, de la gauche, un livre fermé sur lequel le nom de l'apôtre : IOANNES, est gravé.

Dans les cantons supérieurs de la croix deux petits personnages à mi-corps, personnifiant le Soleil et la Lune, déroulent devant eux des voiles sur lesquels on lit : SOL ET LUNA. Le nom de Jésus est inscrit sur un coté du nimbe crucifère du Sauveur, et celui de MARY sur le nimbe de la Vierge.

Du visage qui est tout en haut de la scène, comme aussi de deux visages latéraux sortent de petits anges qui balancent des encensoirs près de la tête du Christ. Enfin l'inscription suivante est gravée sur la bordure de l'arc plein-cintre qui encadre la partie supérieure :

HIIC ORBIT HIC FLORAT CAVVS DOLEI IMPIVS ORAT

Il est à remarquer que cette scène rappelle dans son ensemble, comme d'ailleurs bien d'autres *Depositions* romanes et même gothiques, les *Depositions* représentées sur les miniatures, les ivoires et les encaux byzantins. La Vierge, dans son attitude, est même directement inspirée des Vierges que reproduisent ces divers petits monuments ; néanmoins elle ne baise pas la main droite de son divin fils, comme celle qui se voit sur l'ivoire de la collection Chalandon, de Paris, et sur diverses miniatures du Mont-Athos ; elle appuie sa tête sur la main de Jésus, dans un mouvement tout à la fois d'amour et de respect. Quant au disciple qui, devant elle, reçoit le corps du Sauveur, il fait un geste identique à celui de Joseph d'Arimathie dans la *Déposition* byzantine du manuscrit grec 510 de la Bibliothèque nationale. Mais le sculpteur du XII^e siècle a traité librement la composition, a changé ou ajouté certaines données, notamment les anges fleurifères, puis l'a pénétrée et revêtue du style qui caractérise plus spécialement le bas-relief de l'Ensevelissement du Christ et des saintes Femmes au tombeau. En un mot, si le thème et quelques attitudes viennent de Byzance, tout le reste appartient vraiment à l'art ro-

man ; draperies, figures, barbes et cheveux, anatomie du Christ, croix éolée.

Et nous achevons, avec ce morceau de sculpture, l'examen des bas-reliefs et des chapiteaux du cloître inférieur. Nous sommes, en effet, à la pile d'angle où se trouvent les deux sculptures marquées II (*Déposition de Jésus*) et A (*saintes Femmes au tombeau*) sur le plan des galeries que nous avons publié précédemment¹. Nous sommes une seconde fois au pied de cet escalier des Vierges par lequel nous avons pénétré de l'église dans la galerie orientale. D'autres questions auraient pu être traitées dans le cours de notre étude. Nous croyons mieux de les réserver pour le chapitre IV.

APPENDICE AL CHAPITRE II.

L'importance des chapiteaux et des bas-reliefs à capive, très justement d'ailleurs, l'attention des visiteurs, mais leur a fait oublier plusieurs œuvres de sculpture funéraire, comme aussi un petit monument commémoratif de la consécration de l'église et du cloître. Nous allons signaler ces différents morceaux de sculpture et reproduire les deux plus intéressants.

Statues tombales. — Nous parlerons d'abord de l'effigie d'un abbé de Silos, plaquée sur le mur qui fait face à la chaire-voie de la galerie septentrionale. Sans aucun doute elle était autrefois couchée à plat sur le sol même du cloître, ou bien directement, ou élevée sur quelque support. De l'abbé représenté sur la dalle, on sait peu de chose. Il s'appelait Jean III et son nom est mentionné pour la première fois dans une charte datée du 31 octobre 1281. Il parvint à applanir, pour un temps du moins, les difficultés, jusque-là sans cesse renouvelées, entre les évêques de Burgos et l'abbaye, au sujet de l'église de San Pedro, voisine du monastère. Le 12 du mois d'août 1297, il reçut de Boniface VIII une bulle de protection. Deux mois après,

¹ *Revue*, 1909, p. 167.

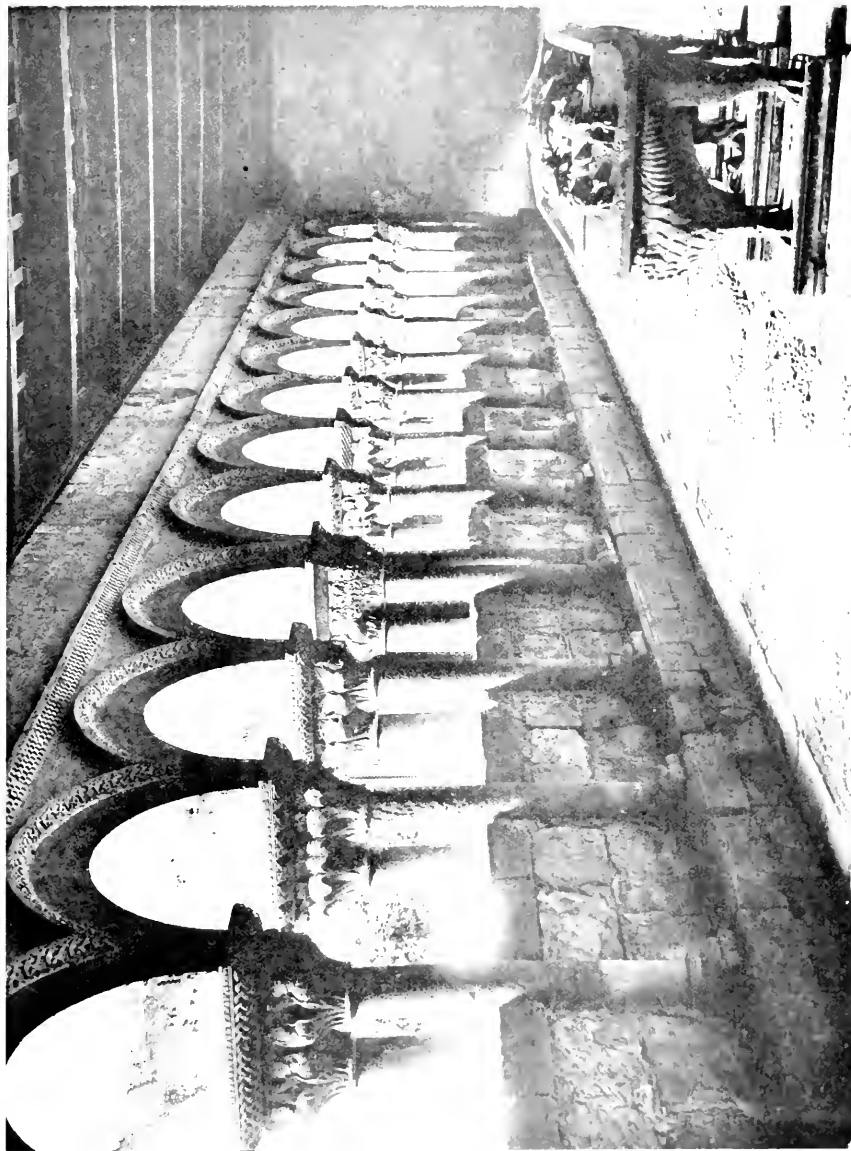


Fig. 35. — Galerie septentrionale du cloître de Sillos.

le même pontife lui confiait le gouvernement du monastère des benedictines de Huete. Enfin, vers le même temps, l'abbé obtenait de nombreuses indulgences en faveur des fideles qui venaient visiter l'autel sous lequel reposait le corps de saint Dominique¹. L'épithaphe, gravée en onciales sur la tranche de la dalle qui porte l'effigie du défunt, nous fait connaître la date de sa mort, 14 fevrier 1298 : nous la publions d'après *l'Histoire de Sotos* (p. 303D) :

VENERABILIS : ABBAS : HIAS
 OBII : XVI : KIS : MARCI :
 F : M : CCCCXXVI :
 VALE : MONASTERIVM : SINT : ABBATE
 POST : MORTEM : HIASVUS :
 ANNIS : TRIBVS : MENSIB : IDIOR

Le prélat, représenté mitre au front, tient une crosse de la main droite et un livre de la gauche. Il porte une chasuble ample et fort bien drapée. La tête est tournée à droite. La volute de la crosse a disparu. Cette statue tombale est d'un dessin correct, d'une assez belle allure et de pur style français. Elle a dû être exécutée bien peu de temps après la mort de l'abbé, c'est-à-dire à l'extrême fin du XIII^e siècle.

Une autre statue, d'une grande similitude, a une place analogue dans la même galerie du côté ouest ; mais le travail du tombier est ici plus mou, quelque peu empâté et moins intéressant que le précédent. L'œuvre pourrait bien être de la fin du XIV^e siècle. La volute de la crosse que le prélat tient de la main gauche inscrit un petit bas-relief représentant le *Couronnement de la Vierge*. Il ne nous a pas été possible de savoir le nom du gisant figuré sur cette dalle.

Tombeau de saint Dominique. — Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de dire que saint Dominique, mort en 1273, fut enseveli d'abord dans la galerie septentrionale du cloître. Un petit édifice en pierre, représentant trois lions supportant une dalle avec effigie du grand abbé, s'élève au-dessus de l'emplacement de

cette première sépulture, entre le chapiteau sur l'inscription duquel nous avons attiré l'attention du lecteur et un *arcosolium* du XVIII^e siècle pris dans l'épaisseur du mur de l'église (fig. 35 et 36). La dalle mesure 0^m,90 sur 1^m, 70. L'édicule (pierre tombale et lions compris) a 0^m,91 de hauteur. Les trois lions sont posés d'aplomb sur des socles rectangulaires qui présentent, en hauteur, d'abord une plinthe, puis une gorge et un tore cylindrique : leurs têtes, à l'air feroce (surtout celle du lion du milieu), leurs pattes et leurs griffes, assez réalistes et, en somme, assez bien étudiées, accusent un art plus avancé que leurs cri-nières, au point de vue de l'exécution et des procédés : les mèches bouclées qu'on voit sur la tête du milieu et les mèches tombantes et plates qui adhèrent aux corps des deux autres bêtes ne révèlent guère l'amour passionné de la nature qui guidait les animaliers de l'époque gothique. La pierre tombale supportée par les trois lions est beaucoup plus homogène nous ne tenons pas compte, bien entendu, d'une affreuse et lourde volute de crosse, du XVIII^e siècle). La statue, tout en n'étant pas d'un mérite transcendant, est néanmoins fort intéressante. Elle montre le bienheureux couché, vêtu de la grande chasuble traditionnelle, tenant, d'une main, un gros livre à fermoirs et, de l'autre, le bâton pastoral. La tête est ceinte d'un très grand nimbe, décoré de lobes et encadré d'une bande à petites rosaces : elle ne porte pas la mitre abbatiale : mais deux angelots, figurés dans les écoinçons supérieurs de la pierre tombale, viennent déposer sur elle une haute couronne fleurdélysée qui désigne bien la gloire et la récompense éternelles. Aux pieds, deux petits moines sont agenouillés et lèvent leurs mains vers le bienfaiteur insigne de leur abbaye. Celui-ci appuie les pieds sur deux dragons ailés.

La figure du saint, grasse et imberbe, est sillonnée de quelques rides accentuées qui n'enlèvent rien de la douceur paternelle et

¹ U. D. Férotin *Histoire*, p. 309.

de la sérénité profonde dont elle est empreinte. Il n'y a pas à songer ici à un portrait du Saint, pas plus qu'en présence de l'émail qui décore une des faces latérales du coffret arabe de Silos¹ ou du bas-relief décrit et publié précédemment² : un émail et relief qui, eux aussi, représentent saint Dominique de Silos. L'auteur de la statue gé-

Nous avons noté dans un long document, trouvé par Dom Feroiin, et qui relate les améliorations (*mejoras*) faites dans l'abbaye de 1639 à 1653, que le sépulchre de saint Dominique, placé dans le cloître intérieur, fut surélevé à cette époque, qu'on lui ajouta une frise et une corniche, et qu'on le dora et le peignit en entier³. Il est bien difficile d'ima-

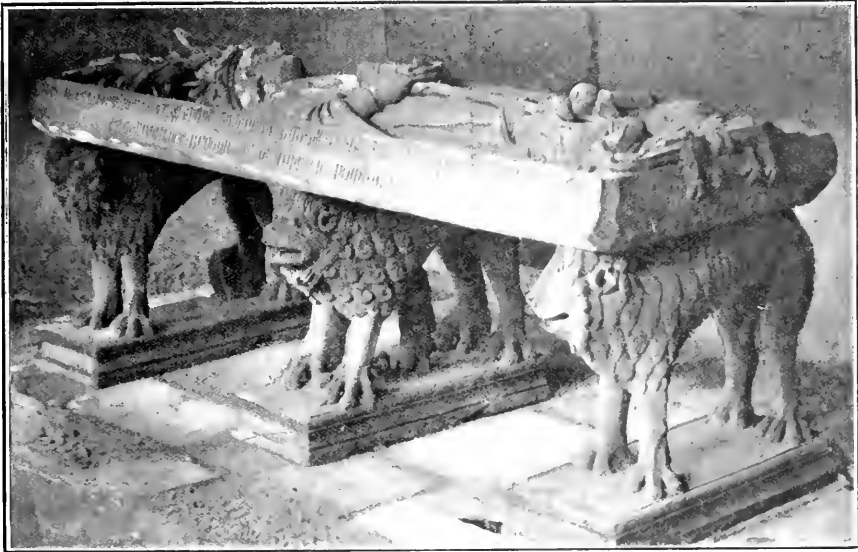


Fig. 36 — Tombeau de saint Dominique de Silos — Galerie septentrionale du cloître supérieur

saute s'est probablement inspiré d'une figure réelle ; mais il s'est efforcé de l'embellir, de la spiritualiser : en tous cas, elle est éclairée d'un reflet de paix surnaturelle que n'ont pas au même degré les deux têtes plutôt réalistes des statues décrites auparavant.

Sur la tranche de la dalle ou lit, en belles onciales, beaucoup plus hautes que larges et creusées profondément, l'inscription que nous avons publiée en signalant le chapiteau 56 (fig. 33). Chaque mot est séparé par trois points superposés.

¹ Nous l'avons décrit dans *L'Annee Archéol. de l'Abbaye de Silos*, p. 23 et il est reproduit sur la pl. IV.

² *Revue de l'Art chrétien*, 1909, p. 9 et fig. 5.

gner ce que furent la frise et la corniche ou *trasso y una cornija añadidas* au tombeau. Quant au revêtement de peinture et d'or qu'il reçut à cette époque, il a complètement disparu.

Et maintenant, quelle époque convient-il d'assigner au tombeau de saint Dominique ? Les profils des moulures qui contourment les socles des lions, tout en pouvant être considérés comme de la fin du XII^e siècle, ne

³ « El sepulchro de N. P. S.º Domingo, que está en el claustro y se le levantado en el año de 1639, está hoy mandado pintar y dorado con oro y pintado de azul, con que está todo decorado. » D. Feroiin, *Historia*, p. 174, note.

sauraient, il nous semble, être un argument décisif dans la question. Les crinières des lions sont bien romanes et différent absolument de celles, si bien réussies, des lions qui



Fig. 37. — Chapiteau du cloître supérieur.

supportent le tombeau de la reine Dona Berenguela, exécuté en plein XIII^e siècle, et conservé dans l'église de Las Huelgas, près de Burgos. Celles-ci portent avec elles la marque de leur époque d'exécution ; celles-là paraissent leur être antérieures d'un siècle. Mais nous avons fait remarquer, et bien intentionnellement, que les queues, et surtout les griffes des lions de Silos, sont traitées avec audace et réalisme ; les griffes rappellent même directement celles des petits dragons sur lesquels le gisant appuie les pieds. Or celle statue et ses accessoires ne sont pas antérieurs à la fin du XIII^e siècle. En somme, tout en montrant quelques détails archaïques, les animaux pourraient fort bien être de la même époque que la dalle funéraire, si l'on considère que les sculpteurs, comme les architectes, ont parfois agi en archéologues et copié des œuvres ou détails d'œuvres plus anciennes que les leurs. Un animalier du XIII^e siècle a pu avoir un sentiment infime de la nature, sans pour cela avoir vu et étudié des lions, sans avoir su traduire la crinière

de ces nobles animaux ; d'autre part, un artisan du XIII^e siècle n'a pu avoir la science et les procédés de ceux qui, un siècle et demi plus tard, rendirent si bien les pattes et les griffes des mêmes animaux. Le retard, en matière d'art, est admissible ; la précocité ne l'est pas. Aussi croyons-nous plutôt que les trois lions sont de la même époque que la dalle funéraire : fin du XIII^e siècle ou même commencement du XIV^e.

Nous n'ignorons point que d'excellents juges qui ont visité Silos inclinent à croire que ces lions seraient des supports préexistants et que la dalle aurait été placée après coup sur leurs têtes, sur leurs dos et sur leurs croupes. Dom Férotin assigne même deux dates bien distinctes (XIII^e et XIV^e siècles) au tombeau de saint Dominique¹. La discussion reste ouverte.



Fig. 38. — Chapiteau du cloître supérieur.

Monument commémoratif de la consécration de l'église et du cloître inférieur. Voilà un petit édifice qui nous fera apprécier davantage encore les œuvres de sculpture romane et gothique étudiées dans ce chapitre ; sa régularité monotone et froide forme en effet un contraste achevé avec la liberté et la vie qui distinguent notamment les admirables

¹ *Histoire*, p. 358.

chapiteaux du cloître inférieur : mais, enfin, il existe ; et puisqu'il est inconnu, c'est un devoir de le signaler.

Il comprend deux parties principales : une



Fig. 39 — Chapiteau du cloître supérieur

dalle légèrement plus haute que large sur laquelle une longue inscription est gravée, et un cadre formé d'un ordre fantaisiste auquel s'adjoignent différents motifs qui ont pour but de glorifier les deux patrons de l'abbaye : saint Sébastien et saint Dominique. Voici le texte de l'inscription qui garnit complètement la dalle :

HOC · CLAVSTRVM · ET · ECCLESIA · SVMI · CON-
 SECRATA · ET · DEDICATA · A · RAYMUNDO · EPO
 BODENSE · CARDINALIQVE · ET · LEGATO · A · LAITRE
 PRO · SANCTISSIM · P · ABBATO · II · IN · HONOREM
 S · SEBASTIANI · M · ET · R · DOMINICI · ABB ·
 POST · AN · ANOS · SANCTI · DOMINICI · TRANSIIVS
 OR · IN · ERA · MCXI · DIE · VIII · K · IV
 FACTA · ERA · MCXIV · PRESENTIBVS · IN · EA ·
 BERNARDO · ARCHIEPO · IOHANN · GOME
 CIO · BURGENSE · IOANNE · EPO · AQUENSI · PIETRO ·
 PALENTINO · DOMINIQUE · SIXTO · ET · IOANNE · CARDI
 NALIVS · REGENTE · HOC · MONAST · VENTRAB · P · D ·
 FORIVNIO · ABB ·

(*Ex. aut. monast. hujus. illustr. monast. R. P. M. F. Petro de Liendo abb. anno D. 1695, prid. id. oct. d. b.*)

Cette inscription, qui est la copie d'une autre plus ancienne, contient des erreurs manifestes : par exemple, le pape qui régnait en 1124 de l'ère espagnole (A. D. 1086), n'était pas Urbain II, mais Victor III ; et à cette même date les évêques Jean et Pierre sont parfaitement inconnus à Aix et Palencia. En outre la consécration de l'église eut lieu en 1088 et non en 1086¹. Ces quelques erreurs prouvent assez que notre inscription n'est pas un document sérieux pour l'histoire de Silos. A quoi bon, nous attarder davantage à son sujet ?

Le petit édifice qui entoure la dalle est également en pierre. L'entablement est soutenu, non par des colonnes, mais par des sortes de modillons à faces décorées de go-



Fig. 40 — Chapiteau du cloître supérieur

drons et de triglyphes, à bases anguleuses et à sommets tournés en volutes : contre le mur et juxtaposé à ces modillons, se voit le

¹ D. Verulam. *Historia*, p. 296.

profil de ceux-ci, figure légèrement en relief. Ces supports bizarres, élevés à leur tour sur d'autres supports à faces couvertes de baguettes et de cannelures, reposent sur une



Fig. 41. Chapiteau du cloître supérieur.

base composée d'un filet, d'un tore et d'une plinthe.

Au dessous, une moulure en quart de cercle, une scotie, un tore entre deux menus filets, un autre tore énorme et un culot. Tous ces éléments superposés, comme aussi les parties de l'entablement qui leur correspondent, sont fortement en saillie sur le reste du monument.

L'entablement se compose des différents membres de l'entablement dorique : architrave (ici très réduite), frise comprenant bandelette, triglyphes à ressaut et metopes, larmier et cymaise. Si nous ajoutons que le tout est couronné d'un fronton, nous avons énuméré les éléments principaux de ce petit édifice grec, affreusement dégénéré. De style antique, il n'y a même que l'entablement et le fronton : les supports latéraux et la partie basse accusent l'époque moderne.

A ces diverses parties de la construction, s'adjoignent différents motifs : tout en bas c'est un petit tableau, encadré d'une baguette,

et présentant en faible relief une balance dont un des plateaux porte deux flèches, attributs de saint Sébastien, et dont l'autre porte un fer de capitil qui fait allusion à saint Dominique. Les deux plateaux sont au même niveau, et à l'adresse du grand abbé est l'inscription : *MARINA COUVIUM*. L'intention est ingénieuse : mais au point de vue de la composition, le petit tableau n'a aucun rapport avec le monument.

A l'extérieur et près des supports ondules qui accostent l'inscription se voient des flèches et des chaînes de prisonnier, pour rappeler encore les deux patrons de l'abbaye.

Les trois metopes, séparées par les triglyphes, portent l'une un D, l'autre un O, et la troisième un M, chacune de ces lettres étant surmontée d'une couronne. Ce sont les trois premières lettres du mot *DOMINICVS*. Les trois couronnes qui commémorent une vision accordée au serviteur de Dieu, peu après son arrivée à Silos, représentent les récompenses



Fig. 42. Chapiteau du cloître supérieur.

spéciales, à lui promises, pour les meilleures œuvres de sa vie.

Un cartouche, composé d'un panneau bombe et d'un cadre à découpages et à bords

contournés, est plaqué au milieu de l'entablement et du fronton. Une tête d'angelot se voit tout en haut du panneau. Celui-ci comporte les armes modernes de l'abbaye de



Fig. 43. Chapiteau du cloître supérieur.

SiLOS, armes bien compliquées, bien difficiles à lire et qui ressemblent beaucoup plus à une panoplie qu'à des attributs héraldiques. Nous donnons comme il suit la description de ces armes, sans nous flatter d'éviter les hérésies : « Deux flèches de... passées en sautoir ; une crosse de... en pal, brochant sur les deux flèches ; un fer de prisonnier de... posé en fasce et brochant sur le tout ; et trois couronnes de... posées 2 et 1^{re} ».

III. — Le cloître du premier étage

Ce fut pour nous une grande joie de visiter en détail le cloître du rez-de-chaussée, de publier bon nombre de ses sculptures, de les décrire et de les étudier dans un ordre régulier. S'il nous fallait explorer de la même façon les quatre galeries de l'étage supérieur

et faire connaître un à un les chapiteaux qu'elles conservent, des compositions nouvelles, bien pauvres pour la plupart, puis de mauvaises copies ou de mauvaises interprétations des thèmes que l'on voit dans le cloître d'en bas, seraient le seul butin à espérer. On nous dispensera d'entreprendre ce travail qui serait fastidieux pour l'auteur et pour le lecteur.

Parmi les compositions nouvelles auxquelles nous venons de faire allusion se trouvent des scènes fort curieuses, par exemple, celles qui représentent un guerrier luttant contre un dragon, un homme et une femme chevauchant sur la même monture, des souffleurs de verre¹ et des forgerons à leur travail. La *figure 37*, qui reproduit cette dernière composition, fera comprendre le nouveau style, disons le style médiocre que les ouvriers (on ne peut plus dire les artistes) ont donné à leurs figurines : tous ces petits personnages reflètent la même grossièreté et la même déchéance.



Fig. 44. Chapiteau du cloître supérieur.

Le chapiteau aux têtes couronnées (*fig. 38*), est un autre type méconnu dans le cloître inférieur.

¹ Les armes de SiLOS ont été reproduites de différentes façons : par exemple les flèches ont été parfois représentées ; d'autres fois la crosse est sommée d'une couronne. Tout cela prouve bien que la composition n'a jamais été fixée définitivement et qu'elle a offert de grosses difficultés aux artistes chargés de les figurer.

¹ Reproduit par M. L. Bertaux, *Annales des Beaux-Arts*, juillet 1906, p. 37.

neur, il rappelle beaucoup celui qui se voit dans l'église de La Celle-Bruere (Cher).

Saut une décoration de feuilles épaisses, terminées par des pommes (*fig. 39*), les motifs sculptés sur les chapiteaux que nous publions, ne sont pas copies de ceux du cloître inférieur. Il y a des compositions gracieuses, comme celles que l'on voit sur deux chapiteaux de la galerie occidentale (*fig. 10 et 11*) ; mais en outre qu'elles ne sont pas rendues avec aisance et sûreté, elles ne s'adaptent pas bien à la silhouette des chapiteaux ; elles ne les font pas valoir, mais les alourdissent quelque peu.

Bien mieux entendue est la décoration des feuilles d'acanthes qui se pressent contre la corbeille d'un autre chapiteau de la même galerie occidentale, et dont les plus hautes vont s'enrouler, comme des volutes, sous le tailloir (*fig. 12*) ; mieux comprises encore sont les grandes feuilles qui s'étalent librement en éventail, se recourbent d'une façon fort naturelle et se terminent par des boules (*fig. 13*). Ce chapiteau appartient à la galerie septentrionale ; c'est pour nous, le mieux réussi de tous ceux qui offrent une composition décorative. Un autre chapiteau présente sur les flancs des corbeilles jumelles deux volutes feuillues, réunies par une même tige (*fig. 14*).

Quelques-uns des chapiteaux que nous avons choisis et publiés sont les mieux réussis du cloître supérieur. Mais que le lecteur veuille bien nous croire : Presque tous ceux

qui ne figurent pas dans ce chapitre leur sont très inférieurs et ne méritent guère l'honneur d'être publiés. Il en est qui sont décorés de grosses tiges à nervures, terminées par des crochets timidement gothiques, ou bien de feuilles de différentes espèces, taillées avec intention directe d'imiter la nature, de feuilles lancéolées, par exemple, simplement aplaties et juxtaposées sur la corbeille, éléments végétaux qui indiquent tous la fin du XII^e siècle ou la première moitié du XIII^e comme époque d'exécution des médiocres sculptures de ces galeries.

Sur d'autres chapiteaux nous avons noté un sagittaire lançant une flèche sur un monstre à tête humaine, des harpies aux ailes éployées, des dragons et autres quadrupèdes affrontés, mais opposés de corps, etc... Ces compositions sont inspirées de motifs correspondants qu'on voit dans les galeries du rez-de-chaussée ; mais, ici, presque tout est original, bien composé, magistralement rendu ; là, au contraire, tout est vulgaire, maigre ou lourd ; l'exécution est sommaire et gauche, les procédés bien plus expéditifs ; idées, style, main-d'œuvre, tout témoigne d'une égale impuissance.

Quant aux abaqes, au lieu de l'admirable variété que nous offre le cloître inférieur, elles se composent toutes d'un méplat et d'un cavet légèrement indiqué. Aucune sculpture ne les décore. Enfin quelques astragales dessinent un tore en amande ; les autres présentent deux tores aplatis et superposés.

Dom E. ROULIN.

1. O. Enbart. *Manuel de l'architecture romane*, p. 384.

LES SCULPTURES DE LA RENAISSANCE

à la façade occidentale de la cathédrale de Bourges

Les sculptures de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges datent de deux époques très différentes. Les trois portails du Jugement dernier, au centre, de Saint-Étienne et de Saint-Ursin, à droite, remontent à la seconde moitié du XIII^e siècle. Les deux autres, dédiés à la Vierge et à saint Guillaume, à gauche, au bas de la tour nord, appartiennent presque entièrement à la Renaissance. Ce sont ces deux derniers qui feront l'objet de cet article.

Lorsqu'on se trouve devant la grande façade de la cathédrale de Bourges, on reconnaît au premier coup d'œil que la tour nord est d'un tout autre style que le reste de l'édifice. Elle date en effet de la première moitié du XVI^e siècle, comme le prouvent les documents assez nombreux relatifs à sa construction¹. Ces textes ont été utilisés jadis par Raynal, dans son *Histoire du Berry*², et par le baron de Girardot³, mais d'une façon imparfaite, et il y a lieu de rectifier et de compléter sur bien des points ces auteurs.

La tour nord de Saint-Étienne était restée inachevée pendant longtemps. A la fin du XV^e siècle, l'archevêque Guillaume de Cambrai (1492-1505) se décida à la terminer ; mais

les fondations avaient été mal établies et l'on craignait de plus en plus, et non sans raison, une catastrophe. Aussi, le 11 décembre 1506, prit-on le parti de la réédifier complètement. Il était malheureusement trop tard : le jeudi 31 décembre, au soir, la tour s'écroula dans un terrible fracas, « sans toutefois faire dommage à personne, nous dit Jean Chameau, excepté que au moyen du terrible et espouvantable son qu'elle donna au chœur et de la grande quantité de poudre eslevée en l'air par ladite chute, si espesse qu'on ne poyoit veoir aucune lumière du ciel, elle donna une si grande frayeur et treneur aux habitans de ladite ville que la plupart d'iceux pensoyent qu'elle deust lors perir et abymer, et abbatist au chœur une grande partie des voustes de ladite eglise, avec les orgues qui pour lors estoient au dessus du grand portail⁴. »

Une inscription, qui se lit sur une banderole dans un angle de l'escalier de la tour actuelle, rappelle ce triste événement :

Ce fut Van mil cinq cens et six, de decembre le devant jour, que par un fondement mal pris de Saint-Estienne tomba la tour.

Devant un tel désastre la « Confrérie de la Tour », fondée depuis plusieurs années, et le chapitre déploierent la plus grande activité. On envoya une députation au roi et l'on fit des quêtes dans toute la province. Louis XII, venu à Bourges le 16 mars 1508, s'empressa

1. Voy. aux archives du Cher les *Requêtes capitulaires* des années 1506-1510, 1510-1517, 1517-1524, 1524-1530, 1530-1537, et surtout les *Comptes ou Requistes de la construction de la Tour Nord* (25 volumes) de 1507 à 1542.

2. Bourges, 1845-1847, in-8°, t. III, p. 237-255.

3. *Les artistes de Bourges*, dans *Archives de l'Art français*, 1864, p. 236-237.

4. Jean Chameau, *Histoire du Berry*, Lyon, 1606, n. fol., p. 237.

d'accorder 300 livres par an. Enfin diverses sommes assez importantes vurent s'ajouter peu à peu à celles que les chanoines avaient pu réunir dès le début, entre autres les redevances dues par les fideles qui avaient obtenu la permission de manger du beurre en carême, d'où le nom de *Tour de beurre* donné quelquefois à la nouvelle tour.

Guillaume Pelvoysin, architecte de Bourges, fut choisi tout d'abord comme maître de l'œuvre, bien que dans la suite il ne semble pas avoir conservé la direction proprement dite des travaux. On fit venir en outre de différentes régions d'autres architectes ou maîtres-maçons, pour prendre une décision sur le plan à adopter. C'est ainsi que furent appelés d'Orléans, Pierre Lemerle et Jean Meguyert ou Meguyer ; de Lyon, Jean Henriel, maître de l'œuvre de l'église Saint-Jean ; de Gaillon, Guillaume Senault ¹ et Colin Byard ; d'Amboise, Jean Cheneau ; de Bourbon, Clément Leclerc ou Mauclerc ; de Bridoré, Jean Rouly ². Seuls Colin Byard et Jean Cheneau restèrent à Bourges.

Les architectes qui ont dirigé la reconstruction de la tour sont ces deux derniers, puis Guillaume Pelvoysin et Jacques Beauvils.

Nicolle, ou Nicolas, ou encore et le plus souvent, Colin Byard (ou Biard), naquit à Amboise en 1460. Il fut choisi en 1499, avec Jean de Doyac, Ducher de Félin et André de Saint-Martin, pour diriger à Paris les travaux de réédification du Pont Notre-Dame qui venait de s'écrouler. Mais il ne resta sans doute pas longtemps dans la capitale. Dans les comptes de Gaillon, il parut, pour la première fois, avec le titre de « maître-maçon en la ville de Blois », en mai 1504. Il était

venu visiter les bâtiments et revint plusieurs fois dans la suite. Il semble avoir été plutôt consulté par le cardinal d'Amboise que chargé de la direction des travaux. Les textes nous apprennent aussi qu'il fut employé au château de Blois avant 1508.

Au moment où il arrivait à Bourges, il avait donc acquis une certaine réputation. Dans un curieux procès-verbal ³, il est question de lui en ces termes : « Depuis son jeune aige a toujours esté meslé et entremis du faict de massonnerie et entr'aillres a esté à conduire le commencement des pons Nostre-Dame de Paris. Depuys fut appellé par le seigneur de Guyez [Gyé], mareschal de France, à veoir, faire et visiter quelqu'œuvre du chasteau du Verpré et au chasteau d'Amboise, et depuys au chasteau de Blois, qui sont choses somptueuses et de grant entreprise, et a toujours hanté et fréquenté plusieurs maistres expérimentés audiet mestier. »

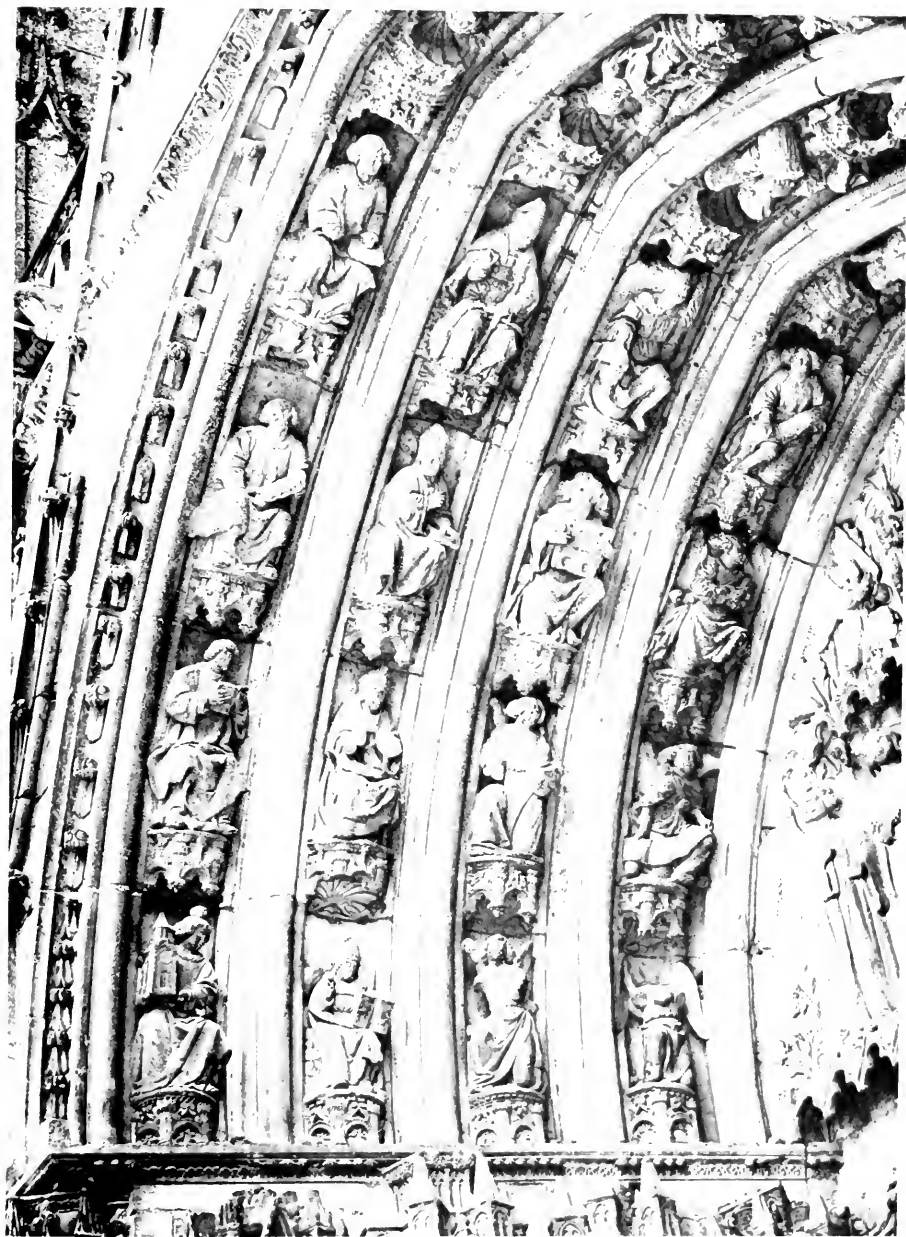
Il est probable que c'est Colin Byard qui a donné les plans de la tour neuve. Dans les comptes, il reçoit dix sous par jour et se trouve cité avant Guillaume Pelvoysin, qui ne touche que cinq sous. Il y figure de 1508 à 1515.

On s'est demandé si notre architecte était un des ancêtres du fameux Pierre Biard qui sculpta le jubé de Saint-Etienne-du-Mont à Paris. Jusqu'ici aucun document ne le prouve. Nous connaissons un Noël Biard travaillant au Louvre de 1555 à 1568, comme maître-d'œuvre, hauchier et sculpteur, sous la direction de Pierre Lescol. On a supposé qu'il était parent de notre Colin Biard et de Pierre Biard, sculpteur de la cathédrale de Bourges dont il va être question plus loin. En tout cas, il était le père de Pierre I^{er} Biard, architecte, sculpteur et peintre, auteur du jubé de Saint-Etienne-du-Mont.

¹ Voyez les *Comptes de dépenses de la construction du chateau de Gaillon*, publié par A. Deville (Coll. des *Documents* inéd.), 1820, n^o 3, p. xcv-xcvi.

² Sur la venue de ces architectes à Bourges, cf. *Reg. de la construction de la tour*, II, fol. 43-43 octode 1507, et III, fol. 75 et 83 (3 avril et 6 mai 1508). Voy. aussi un procès-verbal du 3 mai 1508, publié par A. de Girardot et Hippolyte Durand, *La cathédrale de Bourges* (Mon. hist., 1849, n^o 18, p. 123-126).

³ Publié dans le *Bullet. arch. du Comité historique des Arts*, II, 1842-1843, p. 369. Voir aussi Ch. Rauchet, *Notice de l'honneur biographique et critique des architectes français* (Paris, 1887, n^o 8, p. 51-52).



Jean Cheneau, né à Fls-le-Bouchard, pres de Tours, en 1460 ¹, fut occupé seize ans à la cathédrale d'Auch. Appelé une première fois à Bourges, en mai 1508, alors qu'il se-journait à Amboise, il paraît dans les comptes de 1508 à 1511 seulement, avec les mêmes gages que Colin Byard. Nous n'avons pu savoir ce qu'il devint dans la suite.

Guillaume Pelyvoysin ou Pellevoisin, né en 1477, peut-être dans l'Indre ², demeurait à Bourges, dans la paroisse de Notre-Dame du Fourchaud. Il y construisit l'Hôtel-Dieu, en 1522. On lui attribue la tour de l'église Notre-Dame, autrefois sous le vocable de Saint-Pierre-le-Marché. Nous savons par les textes qu'il édifia en 1531 la tour du pont d'Annon ³. C'est lui qui dirigea le plus longtemps les travaux de la tour neuve. Il n'est plus cité dans les comptes après 1540, date à laquelle il est remplacé par Eugène Bernard. Peut-être est-il mort cette année-là? On remarque qu'il ne touche d'abord que cinq sous par jour, puis, à partir de 1509, six sous et huit deniers ⁴.

Jacques Beauliz, né en 1487, seconda Guillaume Pelyvoysin depuis l'année 1515 et quitta les chantiers de la cathédrale en 1518. En 1527 il donna, avec Bernard Chapuzet, maître-charpentier, les plans pour l'établissement de l'« École des Loix et décrets » de Bourges, installée dans l'ancien Hôtel-Dieu ; enfin, en 1549, il fut chargé de visiter les voûtes de la Sainte-Chapelle, construite par le duc de Berry.

Tels sont les renseignements que nous avons pu recueillir sur les quatre principaux

1. Il y avait au XVI^e siècle une famille d'artefices (ou rangers) du même nom. En 1521 un certain Étienne Cheneau demeurait à Tours. En 1541 Toussaint Cheneau maître-maçon, architecte et sculpteur, entreprend la construction de la tour de l'église Saint-Pierre de Bueil (Cf. E. Girardot, *Les artistes tourangeaux* Paris, 1887, in 8^o, p. 69.)

2. Il y a une localité du nom de Pellevoisin, dans l'arrondissement de Châteauroux (canton d'Écueilley).

3. Cf. Girardot, *Les artistes de Bourges*, p. 236 et 253.

4. Au milieu du XVI^e siècle, avant à Bourges un certain Antoine Pelyvoysin, fondeur, qui était probablement un de ses parents et peut-être même son fils (Girardot, *op. cit.*, p. 257.)

architectes de la cathédrale de Bourges dans la première moitié du XVI^e siècle. Avant de parler plus longuement des sculpteurs, il nous reste à dire quelques mots de la construction même de la tour.

La pose de la première pierre eut lieu le lundi 16 octobre 1508 ¹. Au début, les travaux ne paraissent pas avoir été poussés très activement, car en 1510 on délibérait encore sur les formes à donner au portail, ouvert à la base de la tour ². De plus, en 1514, Antoine Robier, qui venait d'être nommé archevêque, dut intervenir d'une façon efficace, car la construction n'avait pas dépassé le linteau des portes ³. Ses armes, *d'or un lion d'azur, armé et lampasse de gueules*, un *chef de gueules*, figurent en plusieurs endroits de la tour. En 1520, on était arrivé au niveau de la dernière galerie extérieure et le 3 juillet 1523 à la trois-cent-quatrième marche de l'escalier intérieur.

Deux inscriptions se lisent encore, l'une sur deux rubans entrelacés, à la dernière galerie, du côté nord :

M. 520 pul jecte celle pierre.

L'autre, dans l'escalier, sur une banderole laissant pendant à celle qui nous donne la date de l'éroulement survenu en 1506 et sépare d'elle par une tête grimaçante :

1523, le III^e jour de juillet, just assise ceste presente pierre.

1. « Die hunc proximo XVI^o octobris, post matutinas, diebus missa solemnibus de Sancto Spiritu et processio, et postmodum ponetur primus lapis turris per domini decanum » (*Reç. exp.*, f. 66 v. 146, fol. 194). C'est par erreur que Bayval a donné la date du 19 octobre. Il n'avait, sans doute, connu qu'un passage d'un des registres de la construction de la tour, qui a trait à un paiement postérieur de quelques jours à la vraie date du 16 octobre ¹. Le XVI^e pour d'octobre, battue pour le vin de la première pierre des fondations de la tour, tant pour les maîtres maçons, compagnons et manœuvres, pour six heulles 4 s. 10 d. (*Reç. de la Cath.*, III, fol. 185 v.)

2. « Domini de Bletto de Broton Gerard commencingur ad concavo ad un dominos se domos et dicit in arte edifi- beth peritos, cum in 218 (15) 1510 morum in consuleto ad se fere d' portare v'is m'ore » (*Reç. exp.*, f. 66 v. 146, fol. 194). — Cf. d. de l'oct. 16 oct.

3. « Considons ch'oume in l'oume, menime adhe pouisse, a q' e ad en l' a cathedre perdue » (d. dbe, *Bib. nat.*, t. III, 167, p. 144).

Le 11 avril 1524, on decida que la tour serait terminée par une terrasse, comme à Notre-Dame de Paris, puis on résolut de placer sur cette terrasse la grande horloge donnée en 1372 par Jean, duc de Berry. De 1535 à 1537, il est souvent question de paiements pour les « basses et moyennes voûtes », entre autres de la chapelle de Bucy configné à la tour. Les comptes vont jusqu'à l'année 1542, mais il est certain que depuis 1540 les travaux étaient pour ainsi dire terminés. En 1556, le général des finances estimait à 60.000 livres le total des dépenses.

Les pierres que l'on employait étaient tirées des carrières de Charly, d'Osmoy, de la Celle, des Averdines et plus rarement de Meillant et de la Rongère. Celles d'Osmoy servaient pour les fondations, celles de Charly, en général, pour les parties ornées et les sculptures.

Dans son ensemble, la tour neuve offre une assez grande analogie avec celle du sud, excepté que la partie supérieure est plus élevée. Les trois premières galeries, couvertes, souvent par une grande baie geminée et correspondant assez exactement à celles de l'autre tour. Une quatrième, non couverte, a été ajoutée. Les contreforts sont ornés de six étages de clochetons superposés faisant retraite.

Le portail, à la base même de la tour, dédié à saint Guillaume, archevêque de Bourges, s'harmonise parfaitement avec les quatre autres de la façade. Sauf les détails de décoration, bien entendu, le gâble, les voussures, les soulèvements avec leurs bas-reliefs et leurs arcatures, rappellent tout à fait à première vue la disposition du XIII^e siècle.

Nous allons à présent étudier de près les textes relatifs à la sculpture. Les comptes nous fournissent des renseignements très précis de 1511 à 1515. Il nous manque malheureusement les deux registres de 1514, année

pendant laquelle les artistes ont travaillé certainement d'une façon très active¹. Après 1515, il n'est plus question des « imagiers ».

Les documents que nous analyserons se rapportent aux portails de Saint-Guillaume et de la Vierge. Le premier avait dû être entièrement reconstruit, puisqu'il était au pied même de la tour qu'il avait fallu abattre complètement. Par contre, le second, à droite, n'avait été endommagé qu'en partie : il est en effet aujourd'hui à peu près tel qu'il a été édifié dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

On repara tout d'abord certaines sculptures qui n'avaient pas trop souffert. Voici, à ce sujet, deux passages intéressants : « Le 30 juillet 1513, baillé à Jehan Focault, dict d'Amboise, appoiquaire à Bourges, pour avoir de la cyre verge, de l'assource cêruse² et de la turbentine [terbenthine], pour faire du mastic à mastiquer les vieux tabernacles d'un des portaulx de ladite tour... Pour ce, xxviii s. l. » Plus loin, nous lisons : « Le 5 novembre 1513, baillé à Pierre Byard, Nicollas Poyson et Marsault Paule, ymagiers, pour avoir réparer les vieux images du vieil portail et avoir fait le Trépassement Notre-Dame tout neuf. . . Pour ce, lxx l. s. » On refit complètement au portail de la Vierge le premier registre du tympan (mort de Marie), les stalnettes des voussures, les bas-reliefs des soulèvements, la statue de la Vierge au trumeau, qui a disparu, et sans doute aussi celles des ébrasements, dont il ne reste malheureusement aucun témoin.

¹ Ainsi nous n'avons aucun texte pour le tympan de la vie de saint Guillaume. Il est infiniment probable qu'il a été exécuté en 1514. Méme remarque pour les grandes statues des ébrasements qui ont disparu.

² *Reg. de la constr.* 1513 (2^e sem.), fol. 29 et 100 v^o. Le « vieil portail », quelquefois aussi le « petit portail » signifie presque toujours le portail de la Vierge. Celui de Saint-Guillaume est désigné par les mots « grand portail » ou « portail neuf ». Les « vieux tabernacles », dont il est question le 30 juillet, sont les dais qui abritaient au portail de la Vierge les grandes statues des ébrasements et qui subsistent encore. Ils appartiennent bien au XIII^e siècle.

Le premier ouvrage de sculpture mentionné dans les registres est porté à la date du 17 mai 1511 : « A Marsault Paule, ymagier, baillié sur ce qu'il a faict d'ymagerie pour l'église... XX s. l. l. » C'est ce sculpteur qui contribua le plus à la décoration des deux portails et c'est de lui dont nous parlerons tout d'abord.

meurant à Bourges, en la paroisse Saint-Jean-des-Champs. Dans le contrat, il est qualifié de « peintre et bailleur d'images¹ ».

Pour l'entrée de Louis, en 1506, il fit une statue d'après le modèle que lui avait fourni Jean de Paris et toucha deux cens « pour le patron en pierre du don fait au roy ». De mai 1511 à octobre 1515, il est occupé à la cathé-



Fig. 1. — L'Annonciation, La Nativité, L'Annonce aux bergers.

Marsault Paule était né à Châteauroux et fils de Christophe Paule, orfèvre à Bourges dans la seconde moitié du XV^e siècle, qui avait préparé en 1467 les présents destinés au roi². Le 15 avril 1502, il épousa Françoise Paulete, fille de Louis Paulete, maçon, de-

drale. Nous le retrouvons en 1521, époque à laquelle il reçoit « huit livres pour le moule des médailles que l'on vouloit faire pour donner à la royne, madame et madame la duchesse ». Les modèles, « en papier », avaient été fournis par Guillaume d'Alida, peintre.

L'année suivante, il fut employé à l'Hôtel-

¹ *Reg. de la constr.*, III, fol. 793 v^o.

² Christophe Paule est également cité en 1487 « pour avoir bruni les cent marcs d'argent qui ont esté donnez au nom de la ville à M^{re} Anne de Bourbon » (Girardot, *op. cit.*, p. 249).

³ Voy. aux Arch. du Clair, les minutes de Jean Dupat (fol. 1502).

Dieu qui construisait alors Guillaume Pelysson. Il y exécuta des sculptures, entre autres, les instruments de la Passion que l'on voit encore sur les pilastres de la porte d'entrée, au sud du chevet de la chapelle, et dont le modèle était de ce même Guillaume d'Alida, cité à l'instant¹.

Marsault Paule fut très occupé à la cathédrale². On parle fréquemment de ses « pièces d'ymagerie », de sa « lasche d'ymagerie », de ses « ystoires ». Il ne semble pas avoir fait de « dais » ou « tabernacles », étant un sculpteur, au vrai sens du mot. Il doit être l'auteur de la plupart de ces charmants bas-reliefs, malheureusement assez mutilés, de la *Vie de la Vierge et du Christ*, qui ornent les soubassements des deux portails de « Saint-Guillaume et de la Vierge ». Nous avons vu que le 5 novembre 1513 il reçoit, avec Pierre Byard et Nicolas Poyson, 70 livres l. pour avoir reparé le tympan du portail de la Vierge et avoir fait le « Trespassement Nostre-Dame ». Quelle est la part qui lui revient exactement ici ? Nous serions porté à croire que le registre de la *Mort de Marie* qui, malgré les dégradations, est encore un très beau morceau, est en grande partie, sinon entièrement, de sa main, et que les réparations ont été plutôt confiées aux deux autres artistes. Les comptes nous apprennent encore que Paule exécuta en 1515 la statue de saint Guillaume qui subsiste encore, moins la tête, et dont on peut apprécier la valeur artistique³. Enfin on lui doit un assez grand

nombre de « pièces d'ymagerie pour les voussures », c'est-à-dire des statuettes d'anges, de docteurs ou de confesseurs⁴. Nous lui attribuons volontiers aussi le tympan de la *Vie de saint Guillaume*, exécuté très probablement en 1513, année pour laquelle les registres sont perdus.

Parmi les autres sculpteurs qui ont travaillé avec Marsault Paule, les deux principaux sont Nicolas Poyson et Pierre Byard.

Nicolas Poyson est très peu connu. Nous savons qu'il exécuta, suivant un contrat passé le 26 juillet 1521, une image de saint François pour la chapelle des Minimes de Montluçon⁵. C'est le 28 janvier 1515 qu'il paraît pour la première fois dans les comptes de la cathédrale⁶. Il a été déjà cité précédemment à propos du tympan du portail de la Vierge⁷. Son œuvre la plus importante semble avoir été la statue de Notre-Dame adossée au trumeau du même portail, pour laquelle il reçut plusieurs paiements en 1515⁸ et qui malheureusement a disparu. Il a certainement sculpté plusieurs bas-reliefs des soubassements⁹, ainsi que des statuettes des voussures¹⁰. A partir du 6 octobre 1515, il ne figure plus sur les registres.

Pierre Byard, parent de l'architecte Colin Byard, peut-être même son frère, paraît le 25 juin 1513, et ne travaille à la cathédrale que jusqu'en mois de décembre de la même année. Il collabora avec Nicolas Poyson à la réparation du tympan du portail de la Vierge et comme ce dernier recut la commande de quelques bas-reliefs pour les sou-

1. Cf. Bihot de Kersers, *Histoire et statistique monumentale du département du Cher*, t. II (1858), p. 289; Girardot, *op. cit.*, p. 236.

2. Le premier registre de 1516 a disparu; il contenait peut-être quelques passages relatifs à notre sculpteur. En tout cas, dans le second semestre de l'année 1516, Marsault Paule ne recut aucun paiement.

3. On remarque qu'un assez grand nombre de « pièces d'ymage » lui sont payées 6 livres chacune. Il s'agit sans doute des bas-reliefs des soubassements. Au prix assez élevé. Les deux autres « ymagiers », Colin Byard et Nicolas Poyson, dont nous allons parler, reçoivent aussi des paiements de ce genre, mais beaucoup moins souvent.

4. Voy. *Reg. de la constr.*, 1515 (2^e sem.), fol. v^o et 26 v^o.

5. Ces statuettes étaient payées 60 s. *Ibid.*, 1523 (1^{er} sem.), fol. 139 v^o, 1513 (2^e sem.), fol. 23 v^o et 34 v^o, etc.

6. Arch. du Cher, minutes de Jean Ragueau, Nicolas Poyson demourant alors paroisse Saint-Pierre-le-Puellier.

7. Cf. *Reg. de la constr.*, 1513 (1^{er} sem.), fol. 22 v^o.

8. Voy. p. 16.

9. Cf. *Reg. de la constr.*, 1515 (2^e sem.), fol. 15, 31 v^o et 82. A la date du 13 juillet 1515, on lit : « A Nicolas Poyson ymagier, bailla une pièce d'ymagerie de Nostre-Dame, pour le portail neuf, LX s. l. »

10. *Ibid.*, 1513 (1^{er} sem.), fol. 22 v^o, 46, 74, 90, 104 v^o, 1, 129 v^o, etc.

7. *Ibid.*, 1513 (2^e sem.), fol. 34 v^o, 115, etc.

basements et de plusieurs statuettes pour les voussures¹. Nous ne possédons pas d'autres renseignements sur lui.

Les comptes nous donnent encore des noms d'artistes, ou plus exactement de simples ou-

vriers, qui semblent avoir été employés exclusivement à la décoration proprement dite. Ils ont presque tous sculpté des « tabernacles » ou dais, pour les voussures, et pour les basements. Les tabernacles ronds, à 9 li-

vres la pièce, étaient de Jehan Longuel, Martin Hanquer et Mathieu Vannelles : les tabernacles « à l'antique »², à 100 sous (ou 5 livres), avaient été exécutés par Guillaume d'Éstréez, Jehan Hudde, Guillaume Robert, Pierre le Houstz, Guillemm Joseph, Jacques Bernardet et Collas Desolches : les taberna-

1. *Ibid.*, 1513 (1^{er} sem.), fol. 139 v. et 2^e sem., fol. 23 v. 31 v., 115 v. et 119.

2. Le terme « à l'antique » signifie sans doute, dans le style ancien ou gothique, « sans celui qui abritait le statue de la Vierge, tous les dais sont en effet de style flamboyant. Il ne s'agit pas ici de tabernacles, de terme Renaissance ». Dans les comptes de 1513, nous avons noté des paiements pour onze dais « à l'antique ».

cles « d'azeste »³, à 6 livres, par Jehan Chersalle et Gilbert ; enfin les tabernacles « à pans », à 8 livres, par Regnier Gluau et Laurents Regnier. Ajoutons qu'en 1517, un certain Jacques du Saull sculpta une gargouille

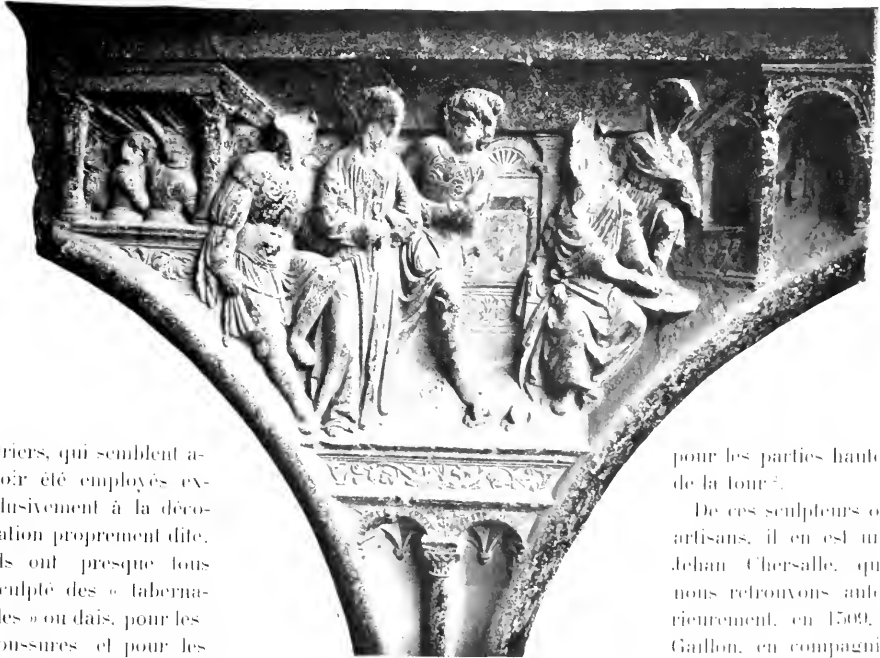
pour les parties hautes de la tour⁴.

De ces sculpteurs ou artisans, il en est un, Jehan Chersalle, que nous retrouvons antérieurement, en 1509, à Gaillon, en compagnie de Jérôme Pacheroi et de Bertrand de Meynal, pour l'exécution de la « table de marbre » de la chapelle du château⁵. A Bourges, il reçoit deux paiements, en 1513 et en 1515, l'un pour deux tabernacles « d'azeste », l'autre pour « avoir fait les armes de Mgr, de

1. Nous n'avons rencontré nulle part le terme de « tabernacle » d'azeste. Est-ce une expression locale. Les recherches que nous avons faites ne nous ont pas donné la solution de ce petit problème. Les comptes ne désignent pas par là les tabernacles « d'arabes », ou à angles très prononcés, comme on en voit quelques-uns à Gaillon, en 1509.

2. *Ibid.*, ce à ce st., 1517 (1^{er} sem.), fol. 35 v.

3. Cf. *Comptes de la chapelle de Gaillon*, p. 29. A Gaillon, Pacheroi et Jehan Chersalle tailleurs, pour avoir besougne « la table de marbre ».



A BOURGES
Fig. 2 — La Condamnation du Christ.

Bourges c'est-à-dire d'Antoine Bohner¹.

Les textes relatifs aux sculptures de la cathédrale de Bourges, pour le début du XVI^e siècle, sont, on le voit, assez explicites. Ils nous permettent, sans quelques lacunes, de mettre un nom sur la plupart des œuvres qui ont subsisté aux deux portails dédiés à la Vierge, et à saint Guillaume.

Nous n'avons point l'intention, dans le présent article, de décrire en détail les sculptures dues au ciseau de Marsault Paule et de ses collaborateurs. Toutefois, avant d'en étudier le style et de présenter les quelques remarques générales que leur examen nous a suggérées, nous croyons utile d'indiquer brièvement les sujets qu'elles représentent.

Au portail de la Vierge, le tympan, divisé en trois registres, nous offre les scènes suivantes : *Mort de Marie* (partie datée de 1513), son *Assomption* et son *Couronnement* (seconde moitié du XVI^e siècle). On remarquera que la Vierge est assise à gauche du Christ, ce qui est une erreur iconographique assez singulière². Dans les voussures, on reconnaît des anges agenouillés, tenant une banderole, priant ou jouant des instruments de musique, des docteurs, en costume d'évêque, des confesseurs et des martyrs (*pl. I*).

Le portail Saint-Guillaume est orné au trumeau d'une belle statue de *saint Guillaume*, datée de 1515, œuvre de Marsault Paule. La tête a été malheureusement mutilée. Sur le tympan, sont retracés des épisodes, en partie légendaires, de la vie du même saint (offrandes au prêtre pour la construction de la cathédrale qui fut élevée sans doute sous son épiscopat, saint Guillaume accueillant les malheureux, guérisons miraculeuses, histoire de saint Guillaume et du diable qui s'enfuit sous la forme d'un loup) (*pl. 2*). Dans les voussures, on distingue des anges debout,

priant ou tenant une banderole, des docteurs en costume d'évêque, des anges chanteurs ou musiciens, agenouillés, des confesseurs et des martyrs.

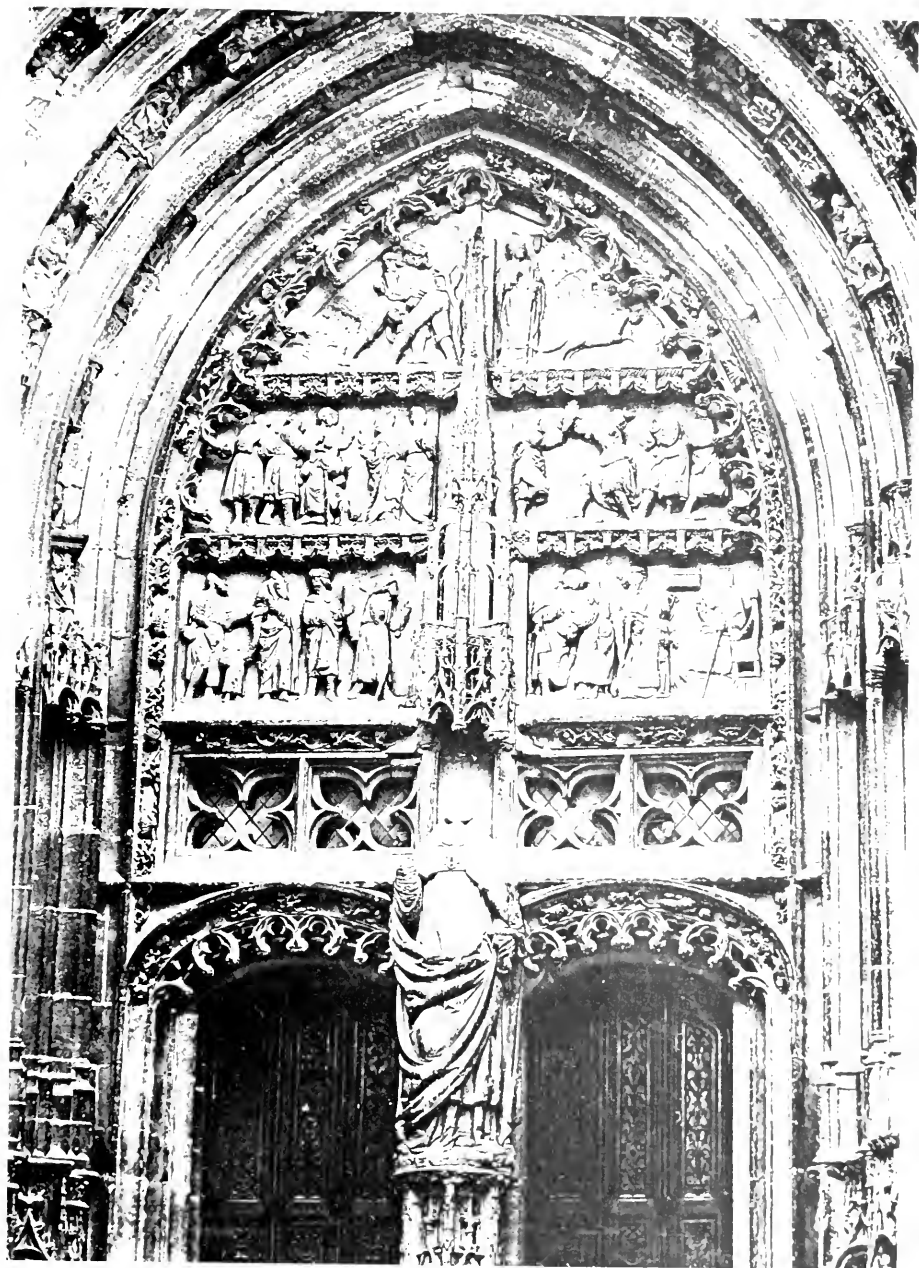
Les bas-reliefs des soubassements, au nombre de vingt-trois, exécutés presque tous en 1513, représentent, en commençant par l'extrême gauche du portail Saint-Guillaume : 1. *La Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim à la Porte d'Or*. — 2. *La Nausance de la Vierge*. — 3. *La Vierge gravissant les degrés du Temple*. — 4. *Le Mariage de la Vierge*. — 5. *L'Annonciation* (*fig. 1*). — 6. *La Nativité du Christ* (*fig. 1*). — 7. *L'Annonce aux bergers* (*fig. 1*). — 8. *L'Adoration des Bergers*. — 9. *L'Adoration des Mages*. — 10. *La Présentation au Temple*. — 11. *La Fuite en Egypte*. — 12. *Hérode ordonnant le Massacre des Innocents* (à gauche est figurée la légende du *champ de blé*). — 13. *Le Massacre des Innocents* (à gauche est figurée la légende du *champ de blé*). — 14. *Jésus au milieu des docteurs*. — 15. *Le Baptême du Christ*. — 16. *Le Christ et la Samaritaine*. — 17. *L'Entrée à Jérusalem*. — 18. *Le Christ à Geltsémani*. — 19. *L'Arrestation du Christ*. — 20. *Le Christ devant Pilate* (*fig. 2*). — 21. *Le Christ en croix*. — 22. *La Déposition de croix*. — 23. *La Résurrection*.

Au portail Saint-Guillaume, ces bas-reliefs sont abrités sous les socles, formant d'ais, des grandes statues des ébrasements. Sur la partie non ébrasée, à droite et à gauche, leur disposition est un peu différente : ils sont surmontés d'un arc en anse de panier. Enfin au portail de la Vierge, l'arcature primitive ayant subsisté, c'est dans les écoinçons que les scènes ont été réparties.

Toutes ces sculptures ont par malheur assez souffert. Plusieurs sont même extrêmement dégradées. Quelques-unes, par contre, sont dans un état de conservation suffisant pour juger de leur intérêt artistique. Tandis que les bas-reliefs du XIII^e siècle, qui se trouvent aux trois autres portails de la façade, ont été restaurés, et très maladroitement, il

¹ *Requ de la constr.*, 1513 (2^e sem.), fol. 418 v^o et 1515 2^e sem., fol. 9.

² Nous avons noté le même détail au portail méridional de la cathédrale de Strasbourg (XIII^e siècle).



CATHEDRALE DE BOURGES.

Portail occidental. — Portail Saint-Louis.
— Verdier.

faut dire, ceux-ci au contraire n'ont pas été touchés.

Les tympan consacrés à la *Mort* et au *Triomphe de la Vierge* et à la *Vie de saint*

de la tour et sur la décoration des galeries extérieures de cette dernière. Nous ajouterons que le style même de la sculpture (tympan, statuettes des voussures et bas-reliefs des

Guillaume, ainsi que les statuettes des voussures, ont subi aussi des mutilations fort regrettables : toutefois on aperçoit encore çà et là, des morceaux presque intacts.

Examinons à présent, dans leur ensemble, la décoration et le style général des sculptures de nos deux portails. On est d'abord frappé de ce fait que c'est encore le style gothique flamboyant qui domine.

Nous attirerons l'attention sur certaines trises de feuillages, sur les dais des voussures et des ébrasements, sur les socles des grandes statues du portail Saint-Guillaume (fig. 1), sur le gable qui surmonte ce même portail, sur les clochetons qui ornent les contreforts

soubassements) est encore dans la tradition gothique. L'attitude et les draperies des personnages, la disposition de certaines scènes, tout prouve que les artistes ne s'étaient point laissés dominer par les nouvelles formules de l'italianisme.

Il ne faut pas croire toutefois que tout est ici purement gothique. Certains détails rappellent que nous sommes bien à l'époque de la Renaissance. Nous prendrons comme exemples le dais qui abritait la statue de la Vierge, aujourd'hui disparue, ainsi que la colonne qui la supportait (fig. 3), la trise à rinceaux qui surmonte la porte au même portail. Ornementation de la chape et



Fig. 3 — Colonne du portail de la Vierge

de la dalmatique de saint Guillaume, le décor architectural, avec ses deux *loggia*, du bas-relief de la *Condamnation du Christ par Pilate* (fig. 2). Très caractéristiques aussi sont les chapiteaux qui supportent l'arcature des soubassements du portail de la Vierge : ils sont ornés d'oiseaux, d'aigles, de chiens, d'animaux ailés, quelquefois affrontés, de rinceaux, etc. Ailleurs, à la partie non ébrasée du portail Saint-Guillaume, sous le socle destiné à supporter les grandes statues, on remarque des aigles, des génies ou enfants nus qui en tiennent d'autres en l'air, en équilibre pour ainsi dire, ou qui saisissent des aigles par la tête (fig. 1). Enfin on notera les grandes coquilles qui décorent les arcatures des soubassements, ainsi que le dessous des niches qui abritent les bas-reliefs ou les statuettes des voussures.

Si, par contre, nous quittons le portail pour monter dans l'escalier de la tour nord, nous allons découvrir, dans les angles, toute une série de culs-de-lampe avec des motifs d'ornementation très curieux, beaucoup plus dans l'esprit du moyen âge. Ce sont : des têtes d'anges ou de grotesques avec des ailes, des coquilles, des animaux fantastiques, deux têtes accolées et coiffées d'un seul bonnet, une chauve-souris, une tête grimaçante avec de longues cornes enroulées, des escargots, une figure humaine avec des cheveux hérissés, entre deux banderoles sur lesquelles on lit les deux inscriptions de 1501 et de 1523 citées au début de notre article, une tête antique, de profil, casquée et entourée d'une couronne de feuillage, un fou avec le bonnet, etc.

Tout cela fait songer davantage aux fantaisies décoratives de nos braves imagiers gothiques. On peut en dire autant de plusieurs autres culs-de-lampe qui se trouvent à l'extérieur de la tour. A la seconde galerie, du côté

est, il y en a quatre qui figurent : la Folie apprenant à lire à un singe, deux aigles et un diable. Du côté nord, c'est un singe s'agrippant à un sanglier qui mange des glands ; enfin, du côté ouest, un aigle qui en maîtrise un autre.

Ce caractère traditionnel d'ensemble que nous avons constaté, tant dans la sculpture proprement dite que dans l'ornementation, ne se rencontre nullement — et cela peut surprendre tout d'abord — dans un édifice élevé presque à la même époque, non loin de la cathédrale, nous voulons parler de l'hôtel Lallemand¹. Là, c'est l'italianisme qui regne ; la décoration, si riche et si élégante à la fois, ne doit plus rien à l'art qui précède. Il n'y a pas lieu toutefois de s'en étonner, car on sait que les Lallemand, marchands et financiers de Bourges, avaient voyagé souvent en Italie : l'un d'eux avait même rempli sous Louis XII des fonctions administratives à Milan et une de leurs sœurs avait épousé un marchand italien de Lyon, Giovanni Rucellai. Ils avaient donc très probablement installé à Bourges une colonie d'artistes venus d'au-delà des Alpes.

Raynal avait pensé que les « artistes, auxquels sont dues les fines et délicates sculptures de l'hôtel Lallemand, n'étaient autres que les ymagiers appelés à Bourges pour la construction de la tour nord². » Ce n'est point là notre opinion et nous ne saurions admettre que les Marsault Paule, les Colin

¹ Suivant quelques notes obligeamment communiquées par M. Gauchery, qui prépare avec M. Gaudillion, archiviste du Cher, une intéressante monographie, l'hôtel Lallemand aurait été reconstruit, après un incendie qui eut lieu en 1487, par Jean II Lallemand, seigneur de Marignac, receveur général de Normandie (+ 1494), lequel eut plusieurs fils, entre autres Jean III, Lame, receveur également en Normandie, maire de Bourges en 1500 et mort en 1533, et Jean IV, le Jeune, receveur en Languedoc, aussi maire de Bourges, en 1510. C'est à ces deux fils et surtout au second qu'est due la décoration de l'hôtel, exécutée entre 1515 et 1525 environ.

² *Hist. du Berry*, III, p. 269.

Byard et les Nicolas Poyson aient modifié complètement, et en un peu d'années, leur style et leurs habitudes pour se plier aux goûts et aux exigences d'un riche protecteur.

C'est plutôt à l'hôtel Cujas¹, bâti cependant pour un italien, le florentin Durante Salvi, au début du XVI^e siècle, qu'on trouverait quelque analogie avec la décoration de la

ont fait preuve d'un réel talent. L'atelier dont ils faisaient partie était certainement un des meilleurs de l'époque. On doit tout d'abord louer l'heureuse composition des scènes : les personnages se détachent nettement ; aucune surcharge, aucune confusion. Les mouvements et les draperies sont infiniment souples et les têtes qui subsistent montrent



Fig. 4. Socle d'une statue au portail Saint-Guillaume.

cathédrale. Bien des détails, aux lucarnes et aux portes, sont encore dans les données gothiques, et l'on ne peut guère citer d'absolument Renaissance qu'une porte avec frise et rinceaux à l'antique². Cette porte d'ailleurs rappelle d'assez près celle qui s'ouvre sur le flanc est du porche méridional de la cathédrale.

Un mot, pour terminer, de la valeur artistique des sculptures que nous venons d'étudier. Nous n'hésitons pas à déclarer que Marsault Paule, Nicolas Poyson et Colin Byard

de vraies qualités de réalisme et d'observation³. Nous recommandons tout particulièrement *l'Histoire de saint Guillaume*, le registre de la *Mort de la Vierge*, certains bas-reliefs, tels que la *Naissance* et le *Mariage de la Vierge*, *l'Annonciation* et *l'Annonce aux bergers* (fig. 1), *Jésus et la Samaritaine*, le *Christ au Jardin des Oliviers* (à remarquer surtout l'attitude des apôtres endormis), son *Arrestation* et sa *Condamnation*. Ce sont là des œuvres qui peuvent compter

¹ Quelques bas-reliefs, des embassements trahissent toutefois un peu de lourdeur dans la pose des personnages dont les proportions sont plus fautesques et les gestes moins usés. Voy. surtout *l'Adoration des bergers*, le *Présentation au Temple*, *Herode ordonnant la Massacre des Innocents*, *l'Enfer à Jérusalem*.

² On a attribué cette construction, mais sans aucune preuve certaine, à Guillaume Pelvoysin (Voy. les ouvrages cités de Raynal et de Bihot de Kersers).

³ Cf. Bihot de Kersers, *op. cit.*, II, pl. IX.

dans l'histoire de la sculpture française¹. Le *Christ devant Pilate* (fig. 2) est un morceau de premier ordre. Enfin il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur l'extrême délicatesse de l'ornementation proprement dite (frises, dais, chapiteaux, etc.).

Tout cet ensemble prouve l'existence à Bour-

ges, au début du XIV^e siècle, d'un groupe de sculpteurs ayant su résister en grande partie à l'envahissement de l'italianisme et se montrer les dignes continuateurs de ceux qui avaient travaillé si brillamment du XIII^e au XV^e siècle à la cathédrale et à l'hôtel Jacques Coeur. Marsault Paule et ses collaborateurs doivent sortir de l'oubli et reconquérir le rang auquel ils ont droit.

A. BOINET.

1. Les statuettes des voussures méritent aussi d'être examinées de près. Elles sont, pour la plupart, d'un très joli style.

UNE BIBLE ANGEVINE DE NAPLES

AU SÉMINAIRE DE MALINES ¹

§ III. — Enluminures du texte

Parmi les vignettes décorant le texte, il en est une qui nous intéresse tout d'abord. C'est celle dans laquelle est représenté Nicolas d'Alife, le premier possesseur du manuscrit. C'est peut-être la seule qui émane de l'auteur du frontispice.

I. *Le premier possesseur du volume.*

Nicolas d'Alife figure au bas de la page initiale de l'Apocalypse. Sur cette page se trouve une importante vignette, divisée en trois parties par deux colonnes torsées. On y lit en lettres d'or l'inscription suivante, très incorrecte : *Hec est Biblia Magistri Nicolai de Alifio, doctor, quam illuminavit de piccello Apophorus Ormuna de Neapoli*. Une question se pose avant tout. Ce texte appartient-il à l'œuvre originale ? En effet, nous avons dit plus haut que le blason des d'Alife en recouvre partout un autre plus ancien. L'exécution de celui-ci même n'a presque nulle part été prévue par le peintre du décor principal. Cependant dans la vignette qui nous occupe, ainsi que dans le frontispice, il fait corps avec le tableau.

Mais, quoique le blason des d'Alife en recouvre un autre, le nom de maître Nicolas appartient sans conteste à l'œuvre originale² et la vignette que l'inscription en-

cadre n'a remplacé aucune peinture plus ancienne. Sans aucun doute l'artiste principal a laissé, au bas de l'Apocalypse, le dernier livre de la Bible, une large marge blanche sur laquelle le possesseur du volume pouvait se faire représenter. Celui-ci y a fait aussi pendre un blason, dont la présence ne peut s'expliquer que par un rapport quelconque qui le rattachait au personnage dont le nom figure à côté.

Maître d'Alife représenté dans chacune des trois scènes, est un homme aux cheveux grisonnants, coiffé du bonnet blanc et revêtu d'un riche manteau, dont la couleur varie d'une scène à l'autre. Ce manteau, doublé tout entier de fourrure, est muni d'un chaperon à la pointe effilée, et se retrouve parmi les costumes des personnages du frontispice. D'Alife lui-même rappelle par son habillement et plus encore par sa physionomie, le personnage qu'un disciple de Simone Martini représenta dans les scènes dont il décora, peu avant 1328, les voûtes de *l'Incoronata* à Naples³. C'est l'homme à la face allongée, au menton proéminent, aux tempes dégarnies, qui figure comme parrain dans la représentation du Baptême, et aide à soutenir l'enfant⁴.

La scène de droite, qui représente la remise du manuscrit, est la plus facile à inter-

retrouvées, sans doute à la suite d'une faute de transcription.

¹ C'est la date proposée par M. ALEXANDRE, *op. cit.*, t. V, p. 648 et suiv.

² ALEXANDRE, *ibid.*, t. V, p. 639 et suiv.

¹ Second article. Voir la livraison de septembre, 1909, p. 279.

² Deux lettres : O E. du mot *Nicolai* ont seules été

preter. Un jeune homme, peut-être le miniaturiste d'Orimina, vêtu d'un surcot qui descend jusqu'aux pieds, est agenouillé devant d'Alife, assis sur son siège, et lui présente le volume. La scène de gauche comprend aussi deux personnages. D'Alife, assis sur un banc à côté d'une reine, tient un livre ouvert, et paraît recevoir des instructions. Dans la

jeunes. L'un d'eux tient ouvert un rouleau de parchemin, dont il paraît examiner le texte.

Un souci de symétrie, aussi manifeste que dans les deux pages du frontispice, s'observe dans les trois petits tableaux. D'Alife y est sans aucun doute représenté au milieu des occupations de sa charge. Un document de 1332, analysé par Minieri Riccio¹, le désigne comme

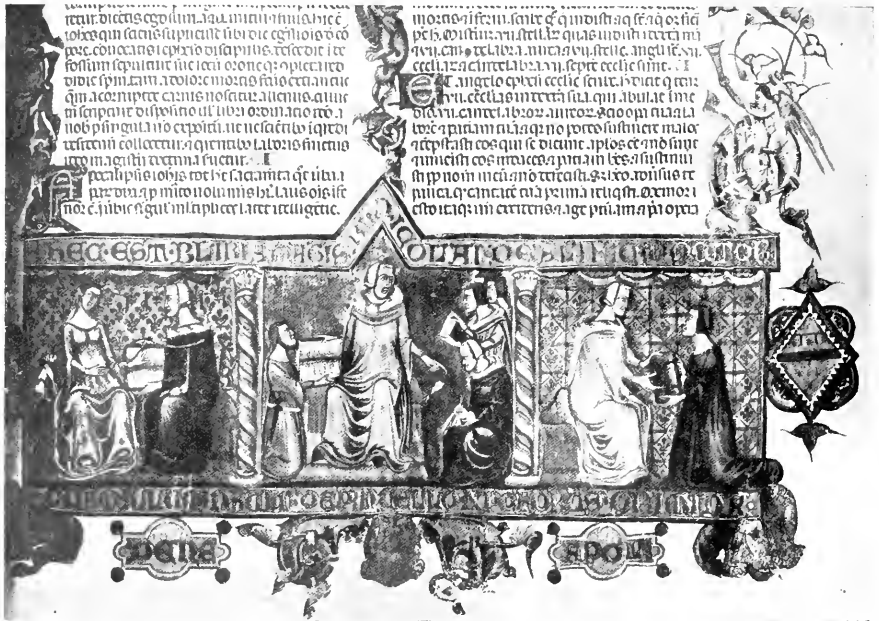


Fig. 3 — Scènes diverses se rapportant à Nicolas d'Alife. 0^m 68 0^m 21

scène centrale du minuscule triptyque, d'Alife occupe le milieu. Assis sur un siège, il pose la droite sur un volume, peut-être un registre de la chancellerie, ou mieux encore, à s'en rapporter à la biographie de maître Nicolas, un livre de raison. Un serviteur agenouillé le tient ouvert devant lui. De la gauche, d'Alife s'adresse à un scribe, assis sur un escabeau et qui écrit diligemment. Derrière le scribe apparaissent trois personnages plus

notaire et secrétaire royal. Dix ans plus tard, il était encore en fonction. Par acte du 30 juin 1342, le roi Robert lui céda alors les biens que ses frères Pierre et Louis Pépin avaient possédés à Foggia, petite ville de la Capitanale, et qu'on leur avait confisqués pour crime de lèse-majesté, à la suite d'une rébellion à main armée². La faveur royale accor-

¹ *Op. cit.*, dans *Archivio*, 1882, t. VII, p. 680.

² *Ibid.*, dans *Archivio*, 1882, t. VIII, p. 388.

dée en cette circonstance à maître d'Alife serait suffisante à elle seule pour expliquer la place importante que le roi Robert occupe dans les miniatures de notre Bible.

Cependant le secrétaire royal continua à être en faveur sous le règne de Jeanne I^{re} (1328-1382). Les registres de la chancellerie angevine le désignent comme secrétaire et conseiller de la reine et trésorier de la cour. Un document de cette époque nous apprend que Pierre d'Alife, sans doute le frère de Nicolas, avait été autrefois trésorier des comtés de Forcalquier et de Provence¹, territoires entrés dans le domaine des seigneurs d'Anjou, par le mariage de Charles II avec Béatrice de Provence.

Aussitôt après la mort de Robert I^{er}, un édit de la reine chargea Nicolas d'Alife et un autre secrétaire royal, André de Conca, de recevoir les créanciers du roi pour leur « accorder satisfaction² ». Puis d'Alife remplace un instant le chancelier du royaume³. Nous le retrouvons encore dans sa charge de trésorier, en l'année 1352⁴.

La miniature qui nous occupe jette peut-être une lumière nouvelle sur l'âge du manuscrit. La reine, représentée à côté du secrétaire royal, est sans aucun doute Jeanne d'Anjou. Elle vécut en més-intelligence avec son premier mari, André d'Autriche, et épousa Louis de Tarente en 1345. Mais sa qualité d'héritière du royaume suffit pour expliquer que le roi ne figure pas à côté d'elle. Nous avons donc ici un indice sérieux que la Bible de d'Alife, dont le frontispice semble dater du règne du roi Robert, n'a été achevée qu'au début du règne de la reine Jeanne, peut-être

après la promulgation de l'acte cité plus haut⁵.

La présentation du volume est aussi figurée par une vignette de la page initiale du Livre de Daniel (fig. 1). Celle-ci, contrairement à la précédente, fut exécutée par le miniaturiste qui peignit les autres vignettes.

Le personnage principal, n'étaient ses cheveux châtains pâles, rappelle le possesseur du manuscrit. Il est assis dans une grande chaire. Des galons d'or bordent son manteau. Der-



Fig. 4. Présentation du manuscrit o 075 o 07

rière lui un page tient un faucon. Le jeune homme à genoux qui présente le manuscrit, est vêtu d'un manteau doublé de fourrure. Un personnage plus âgé, debout à côté de lui et revêtu d'un manteau analogue, se distingue par sa tonsure monacale, qui le fait prendre pour un religieux, sinon pour un abbé⁶.

1. MIXURA RICCO, *Nobiltà storica Italia dal 92 re gistro angorum nell'Archivio di Napoli* (Naples, 1877, p. 34) (Reg. 135-136, A fol. 390; B fol. 37).

2. *Ibidem*, p. 36 (Reg. 133-136, D fol. 27).

3. *Ibidem*, p. 45 (Reg. 133, I, fol. 113).

4. *Ibidem*, p. 125 (Reg. 152, I, fol. 56). M. F. VAN DER ESSEN, chargé de cours à l'Université de Louvain, a qui je dois ces renseignements, a bien voulu les contrôler à Naples sur ceux d'entre les registres originaux qui existent encore.

5. Une vignette de la page initiale des saint Matthieu représente un jeune homme qui adresse l'indication à une jeune reine. Nous préférons à voir, dans le buste de l'artiste plutôt qu'au visage, une figure de roi.

6. Le motif de ce personnage en question est très bien traité. Cette couleur ne peut être posée de reconnaître un homme d'un âge avancé, de l'abbé ou d'un religieux célèbre du royaume.

II. Les miniaturistes. Style et École artistique.

Les miniatures que nous avons étudiées jusqu'à présent nous ont permis de dater la bible d'Alife d'une manière approximative. Le frontispice semble être de l'époque du roi Robert I^{er} († 1343) et paraît postérieur de plusieurs années à la proclamation de Jeanne et de Marie comme successeurs éventuels au trône (1330). L'identité des costumes dans le frontispice et le corps du volume prouve que celui-ci fut enluminé au plus tard quelques années après l'exécution des peintures de pleine page. Plusieurs représentations du roi Robert paraissent indiquer que celui-ci était encore le prince régnant, lorsque le manuscrit même était à l'atelier du miniaturiste. Toutefois le travail ne fut achevé que sous le règne de Jeanne d'Anjou, peut-être avant le milieu du XIV^e siècle.

Il nous reste à étudier maintenant, dans le corps du manuscrit, quelques enluminures qui font mieux connaître les miniaturistes mêmes ou qui révèlent leur style et le milieu artistique auquel ils appartiennent.

Sous le règne de Robert d'Anjou, Naples était après Florence le principal centre artistique de l'Italie. Giotto y fut mandé de la Toscane, pour exécuter des fresques dans les palais royaux et les églises (1328-1333). Le peintre siennois Simone Martini résida également dans la capitale angevine. On l'y rencontre en 1317 et son influence devint bientôt prépondérante. Lui et ses disciples exécutèrent des peintures dont plusieurs sont demeurées jusqu'à nos jours. Le style de Martini domina aussi dans la miniature napolitaine, que l'art français influença beaucoup moins.

Robert, surnommé le Sage, était grand amateur de livres précieux¹. Il entretenait

près de sa cour un atelier de miniaturistes, dont les œuvres sont malheureusement perdues. Le professeur Venturi, dans son bel ouvrage sur l'art italien, n'en peut citer qu'une seule, et encore la valeur en est-elle médiocre¹. Le napolitain Christophore d'Orimina et les autres artistes qui enluminèrent la bible de Malines, étaient des miniaturistes formés à l'école de Simone et de ses disciples. Si lui-même est représenté dans l'une des deux scènes de la remise du manuscrit, il devait être jeune encore lorsqu'il enluma celui-ci (*fig. 3-4*).

Mais quelle est la part d'Orimina dans l'œuvre qu'il s'attribue ?

Nous avons déjà dit que la miniature sur laquelle figure son nom, de loin inférieure aux autres vignettes du volume, paraît être de la même main que le frontispice. Nous savons, d'autre part, que, vers le milieu du XIV^e siècle, les artistes napolitains étaient très inférieurs à leurs émules, siennois ou toscans, que Robert I^{er} avait attirés à sa cour.

Il faut donc croire que d'Orimina, qui paraît revendiquer comme sienne l'œuvre tout entière, sans distinguer les diverses mains, n'est en réalité qu'un artiste secondaire, peut-être plus spécialement au service de d'Alife. Il peignit la vignette sur laquelle est inscrit son nom et dont la place avait été réservée au début de l'Apocalypse par le miniaturiste principal. Il aurait exécuté aussi le frontispice et peut-être la plupart des écussons primitifs cachés maintenant : ceux notamment qui ont comme accessoire un décor de rinceaux (*fig. 9*), inférieur au décor encadrant les pages, mais de même style.

Quelques écussons, plus grossièrement exécutés, sont de la main d'un aide, qui dessina aussi dans les marges la plupart des motifs dissimulant les défauts du parchemin.

Par contre les vignettes et les rinceaux du texte, sans vouloir affirmer que figures et or-

¹ De nombreuses acquisitions de manuscrits enluminés sont citées dans la publication de M. MICHAN BICCI. Voir aussi M. D'AMORE, *Byzantinische Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei der Trecento*, dans *Mittheil. des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung, Ergänz.*, t. VI, 1901, p. 308.

¹ *Convegni di Prato. Poemata in British Museum.* (*Storia dell'arte italiana*, t. V, p. 1032 et suiv.)

nements sont d'une même main, appartenant à un artiste de grande valeur.

La première lettre de la Bible, l'initiale du livre de la Genèse (fig. 5), nous permet aussitôt de rattacher étroitement l'œuvre de celui-ci à deux manuscrits célèbres autour desquels plusieurs autres viennent se ranger. Cette lettrine représente six scènes de la *Création* et de l'*Histoire d'Adam et Eve*.

Dans la première, le Créateur, muni de sa verge créatrice, apparaît à nu-corps au-dessus de l'univers¹, figuré par une sphère à cercles concentriques. Une première évolution s'est déjà produite dans le chaos primitif. Un disque noir occupe le centre du globe bleuâtre et sur un ruban en écharpe, se dessinent des quadrupèdes. Le miniaturiste a voulu représenter l'œuvre des premiers jours : la division de la lumière et des ténèbres, de la terre et du firmament. Dans la Bible Hamilton du Cabinet des Estampes à Berlin, manuscrit des plus étroitement apparenté au nôtre, les signes du zodiaque sont très reconnaissables sur la bande qui fait ceinture autour du globe (fig. 7).

Le Créateur, assisté d'anges, poursuit son œuvre dans la seconde scène. L'univers y apparaît organisé : au centre, la terre plantée d'arbres est entourée par la mer, puis, sur une bande concentrique bleue, se dessinent le soleil, la lune et les étoiles. Le cercle extérieur, qui semble être purement décoratif dans la Bible Hamilton, comprend dans la nôtre les signes du zodiaque.

Les tableaux suivants représentent la création d'Eve, le péché des premiers parents, le châtiement miséricordieux de Dieu et la condamnation au travail.



Fig. 5. — Genèse. — Lettrine et encadrement de la page initiale.

¹ *Spiritus Domini ferebatur super aquas, Gen. 1, 2.*

Dans une étude sur la miniature napolitaine au XIV^e siècle, M. Erbach von Fürstenau a comparé entre elles deux pages peintes de la Genèse, l'une empruntée à une bible du Vatican¹ (*ibid.*, 3550), l'autre à la bible berlinoise déjà citée. Il observe entre elles un air de famille si manifeste, qu'il n'hésite pas à y voir la main d'un même artiste, auquel il attribue d'ailleurs d'autres œuvres, parmi lesquelles les *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*, à la Bibliothèque Nationale.

Cependant, si l'on peut en juger par les parties publiées, la Bible de Malines est plus voisine par ses vignettes de celle de Berlin que n'importe quel autre manuscrit. Celle dernière compte avec la Bible napolitaine du Vatican parmi les plus riches manuscrits du XIV^e siècle. Seize petits tableaux y ornent la page initiale de la Genèse. Sept de ceux-ci se rapportent à l'histoire de la Création et des premiers parents et, sur ce nombre, six figurent, presque avec leurs moindres détails, dans la Bible de Malines. La différence la plus caractéristique se trouve dans la représentation du Créateur. Tandis que les Bibles vaticane et berlinoise symbolisent en lui la Trinité, sous la figure d'un homme à deux faces, avec la Colombe posée sur l'épaule, la Bible de Malines le représente plus simplement, sous la figure d'un personnage barbu et sans les grandes ailes qui le caractérisent dans le second des deux autres manuscrits.

Moïse sauré des yeux, figuré dans la Bible d'Alife au début de l'Exode, a beaucoup de ressemblance avec la même scène, représentée parmi les enluminures de l'Exode dans la Bible de Berlin. Le chapeau, plutôt étrange, qu'y porte le sauveur de l'enfant et qui se retrouve chez Giotto, apparaît à plusieurs endroits de la Bible d'Alife. *David au milieu des cœurs*, avec la couronne d'or sur la tête

(ms. d'Alife, ps. 68), rappelle la fille de Pharaon prenant son bain dans le Nil, représentée, également avec la couronne, dans la Bible Hamilton.

Pour le reste, le manuscrit de Malines, quoique richement décoré, est moins important que les deux bibles apparentées, et ses petites scènes, moins nombreuses et resserrées dans des lettrines, ne présentent pas d'autres éléments aussi intéressants pour la comparaison, que les vignettes de la Genèse.



Fig. 6 — Celebration de la pâque sous Josias. 0^m. 07 : 0^m. 07.

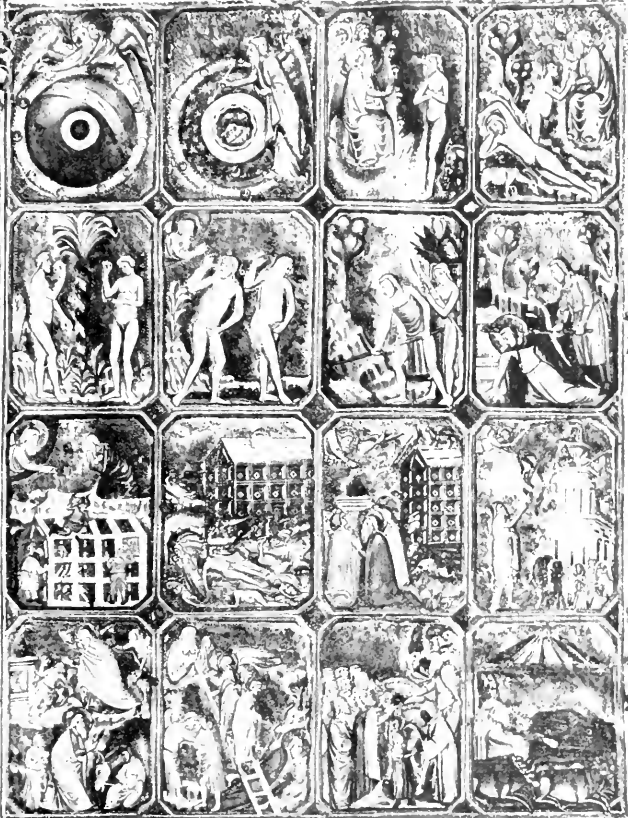
Il est évident que pour ces dernières l'un des manuscrits a servi de modèle à l'autre, à moins qu'une troisième œuvre n'ait été le modèle commun. Dans le premier cas nous inclinons à attribuer l'antériorité à la Bible Hamilton².

Cependant, avant d'étudier le décor purement ornemental, passons en revue quelques autres scènes figurées.

Dans l'initiale du III^e livre d'Esdras (livre apocryphe) est représentée la manducation de la pâque sous le roi Josias (*fig. 6*). Des

¹ Ecrite par le prêtre Georges de Naples pour l'abbé celestin Mathieu de Plumico. Reproduction dans St. BRISSEY *Vaticanaische Miniaturen*, Tribourg i. Br. 1893, pl. XXII.

² La représentation de l'univers y paraît mieux comprise et la scène de la création d'Adam, qui ne figure pas dans la Bible de Malines, semble appartenir au cycle primitif.



In principio creavit deus caelum et terram
 et terra adhuc erat inanis et vacua. Et creavit
 deus lucem super faciem abyssi. Spiritus
 vero factus est super aquas. Dicitur quoque: factus
 est lux. et facta est lux. Et vocavit
 deus lucem quod erat bona. et divisit lu-

cem a tenebris. et appellavit lucem diem et
 tenebras noctem. factusque est vespere et mane
 dies unus. Dicitur quoque: factus est firmamen-
 tum in medio aquarum. et dividere aquas ab
 aquis. Et fecit deus firmamentum. et misit
 aquas que erant sub firmamento. ab aby-

Fig. 7. Page initiale de la Genèse. Bible Hamilton. Exon. Cabinet de la Ville de Paris.

hommes portant la barbe, les uns tête nue, les autres coiffés d'une sorte de turban, sont assis autour d'une table que deux jeunes gens s'apprêtent à servir. Les visages, aux traits bien accusés, sont finement rendus, les yeux ne manquent pas d'expression, les draperies ont de la souplesse et l'artiste a réussi à mettre une certaine perspective dans la petite scène. L'auteur du frontispice lui est manifestement inférieur.

Voici maintenant (fig. 8) une scène à plusieurs personnages inscrite dans la décoration



Fig. 8. Saint Georges délivre la princesse, 0^m,09. 0^m,15.

marginale au livre du prophète Abdias. *Saint Georges* à cheval, revêtu d'une armure romaine, transperce de sa lance un dragon, piétiné par sa monture. A distance, la jeune princesse, délivrée du monstre, se retourne avec effroi. Dans un rinceau de feuillage le Christ apparaît et contemple la scène. L'histoire de saint Georges figure aussi à d'autres endroits de la Bible d'Alife. On la trouve dans la bordure du livre de Josué et plus succinctement dans celle du livre de Judith.

Toutefois le miniaturiste n'a pas égalé,

dans la représentation de cette légende, l'artiste qui s'en inspira dans le codex de Saint-Georges, conservé dans les Archives capitulaires de Saint-Pierre à Rome. L'animation de la scène, l'aisance des mouvements, la grâce des figures sont de beaucoup supérieures dans le manuscrit romain, qui fut exécuté en France par un artiste siennois, peu avant 1343¹.

D'autres légendes de saints sont représentées dans le décor marginal de la Bible de Malines. Au livre de Judith, *saint Martin*,

assis sur un cheval médiocrement dessiné, donne à un pauvre la moitié de son manteau. Au livre de Jonas est figurée la *légende de saint Eustache*. Le saint à cheval, accompagné de deux serviteurs et de chiens qui poursuivent des ours et des lievres, décoche une flèche contre un cerf, dans les bois duquel apparaît le Christ (fig. 9).

L'histoire d'Aristote et de Campaspe figure

¹ I. ARNOLD, *op. cit.*, t. V, p. 1630; reproductions aux pages 1025 et 1027 et dans E. MOYCI, *Archivio paleografico italiano*, t. II, pl. 54-58.

au bas de la page initiale du prophète Sophonias. Le philosophe, brade et selle, rampe à quatre pattes, portant sur son dos la courtisane d'Alexandre.

Les encadrements mêmes sont formés de tiges, nouées çà et là, sur lesquelles s'embranchent des rinceaux, avec feuillages dérivés de l'acanthus et de l'entrelac. Des motifs variés enrichissent ce décor dans les pages initiales : lapins, oiseaux, *putti* nombreux, anges et personnages divers, souvent aux costumes

de style décoratif et qui est emprunté à des œuvres françaises. Ce même élément se retrouve dans les autres manuscrits du groupe : la Bible Hamilton (fig. 7), les Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit, etc. Il apparaît, sous une forme française beaucoup plus caractérisée, dans un livre d'heures angevin conservé à Avienne et exécuté entre les années 1330 et 1350¹.

Tout ce décor est d'ailleurs apparenté de très près à l'ornementation des manuscrits que nous avons déjà cités. Cependant, si l'on en peut juger par les quelques reproductions publiées, ni les deux bibles de Berlin et de Rome, ni les Statuts de l'Ordre du Saint-Es-

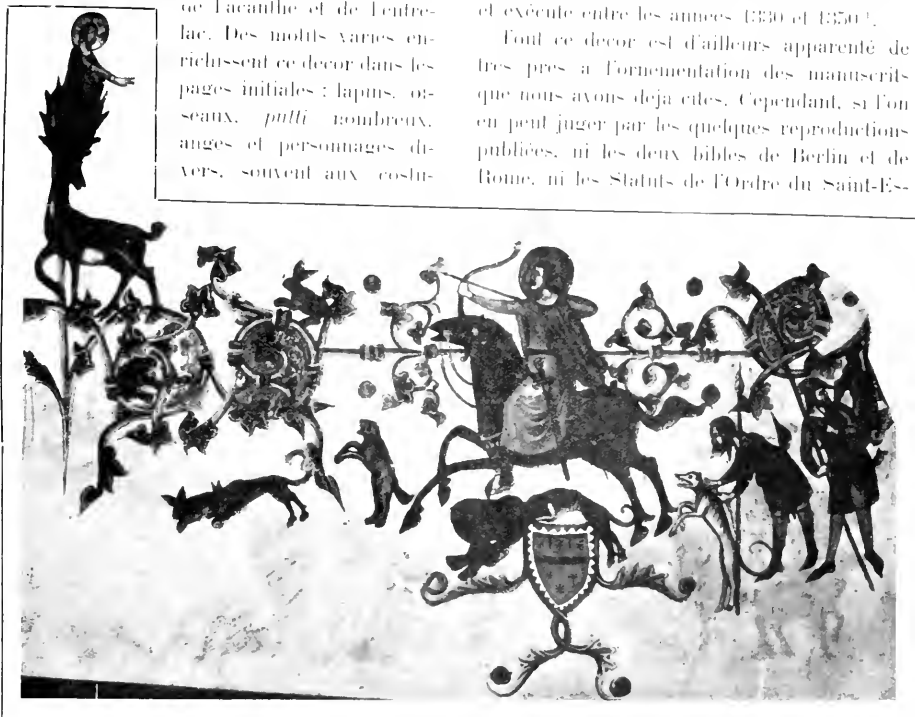


Fig. 9. Saut Eustache et le cerf miraculeux. o 16 o 21.

mes et aux attitudes burlesques. Les êtres fantastiques y jouent un rôle beaucoup moindre que dans la décoration des manuscrits français. L'artiste a souvent recours à des boules d'or, cercnes d'un trait noir, pour étoffer sa décoration. Il emploie aussi, soit isolément, soit groupée sur des tiges fines et ondulées, une feuille tréflée dont les pétales se terminent en minces filaments (voir fig. 3). C'est là un élément étranger, qui détonne dans

prit ne fait un usage aussi fréquent des petites genies nus. Dans ces manuscrits les tiges montantes prennent souvent leur naissance dans un vase, particularité qui ne se présente pas dans la Bible d'Alte. Par contre un détail très caractéristique pour celle-ci et que nous ne retrouvons pas dans les autres manuscrits du

¹ F. A. Bredius, *Les manuscrits enluminés de France*, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, 1903, t. 1, p. 102. — *Revue de l'histoire de l'art*, t. 1, p. 102. — *Revue de l'histoire de l'art*, t. 1, p. 102. — *Revue de l'histoire de l'art*, t. 1, p. 102.

groupe, c'est la fleur, à quatre pétales ou davantage, dont le cœur est occupé par une tête vue de face (fig. 5-7). Un élément semblable, mais non identique, se retrouve dans plusieurs manuscrits siennois¹. Par l'ensemble de la décoration c'est encore la Bible de Berlin qui est la plus rapprochée de la nôtre². Toutefois, les différences que nous venons de signaler font songer à deux artistes d'un même atelier, aidés ou guidés par un maître principal qui se réservait peut-être l'exécution des scènes. Cette même décoration se retrouve déjà dans un manuscrit de La Cava daté de 1320³ : elle était usuelle dans la miniature napolitaine des 1332⁴.

Par le coloris, la Bible d'Alife trahit son origine au premier coup d'œil. Ses couleurs dominantes, les ors brillants, le bleu, plusieurs verts, parmi lesquels le vert olive, divers rouges, notamment un rouge pâle violacé et plus encore un rouge-orange, le rapprochent des autres manuscrits du groupe⁵. Elle en a le décor souple, capricieux et sans maigreur, elle en a aussi le coloris aux tons clairs et brillants. À l'instar des ateliers de l'Italie du centre et du sud, distincts en cela des ateliers français de la même époque, les artistes indiquent les ombres et les lumières par la gradation des teintes, plutôt que par les traits du dessin. Signalons des noirs aux reflets verdâtres⁶, des gris aux reflets blancs, obtenus par une superposition de couleurs sur des fonds peints. Les cheveux des personnages ne sont rendus

que par deux teintes : une couleur rousse ou le gris. Les fonds des scènes et les vides laissés entre les rinceaux sont dorés, souvent aussi damassés ou armoriés, avec le bleu ou le rouge comme teinte dominante. Les armures sont en argent devenu noir.

Le dessin, surtout chez d'Orimina, manque souvent de souplesse et parfois la perspective en est totalement absente ; les femmes et les hommes jeunes sont très peu individualisés. Mais ni les qualités ni les défauts de l'artiste principal ne distinguent nettement son œuvre des miniatures qui s'en rapprochent.

De tout ce qui précède il résulte que l'intérêt de la Bible de Malines réside non seulement dans ses rapports avec des manuscrits célèbres, mais aussi dans la présence des miniatures où les souverains de Naples et Nicolas d'Alife sont représentés. Grâce à ces dernières, nous possédons des renseignements, imparfaits il est vrai, sur l'âge et la provenance du manuscrit. Les œuvres groupées autour de notre Bible ont été attribuées au règne de Jeanne d'Anjou et de Louis de Tarente. Si cette attribution est exacte, la Bible d'Alife leur est en partie antérieure de quelques années. Mais on peut se demander si l'âge de ces divers manuscrits a été établi avec une entière précision. M. Venturi a reporté au règne du roi Robert les fresques de *l'Incoronata* que d'autres historiens datent du règne suivant. Peut-être faut-il aussi vieillir de quelques années l'un ou l'autre manuscrit apparenté à la Bible d'Alife. La Bible Hamilton, qui entraînerait peut-être la Bible vaticane à sa suite, ne serait-elle pas, au moins en partie, antérieure de 1343? Quoi qu'il en soit nous possédons dans le manuscrit de Malines un document qui peut apporter sa part de lumière dans l'histoire de la miniature napolitaine au XIV^e siècle.

R. MAERE.

1. VENTURI, *op. cit.*, t. V, pp. 1031, 1036-1038.

2. Faisons observer en outre l'étonnante identité de certaines des deux bibles. On hésiterait nullement à les attribuer à une même main, si l'on ne savait que la Bible Hamilton a été copiée par *Johannes de Ravenna* (voir ERBACH VON FEUERSTENAU, p. 2) et celle de Malines par *Jannulus de Matrize*.

3. ERBACH VON FEUERSTENAU, *op. cit.*, p. 17, en note.

4. DYORAK, *op. cit.*, p. 806.

5. ERBACH VON FEUERSTENAU, *op. cit.*, pp. 2 et 4.

6. Le noir aux reflets verdâtres du manteau de la Vierge à la première page du frontispice (fig. 2) ne se retrouve que dans le sacrot du personnage qui fait la remise du manuscrit (fig. 3). C'est la teinte la plus caractéristique des miniatures que nous attribuons à d'Orimina.

MÉLANGES

Trois faits de la légende de saint Jérôme illustrés dans une prédelle de Signorelli.

La vie de saint Jérôme, sa vie légendaire surtout, et presque exclusivement, est, on le sait, une des sources hagiographiques qui ont le plus souvent inspiré les artistes des XV^e et XVI^e siècles.

J'ai eu récemment l'occasion d'élucider, en les rapprochant des textes, quelques sujets de cette légende, traités les uns par Sano di Pietro, les autres par un élève de Fra Angelico, voisins de Fiorenzo di Lorenzo. J'avais présentés à l'esprit les recherches auxquelles m'avaient conduite ces petits exercices d'identification lorsque le distingué D^r J.-P. Richter me fit connaître la « prédelle », œuvre de Signorelli, dont nous reproduisons ici deux fragments et qui fait partie de la très belle collection de M. le docteur Mond, à Londres. Un sujet central, *Esther devant Assuérus*, y est encadré de trois scènes de la légende de saint Jérôme qu'il me fut très facile de reconnaître et d'éclaircir.

M. Richter ne possède aucun renseignement sur la provenance de la peinture de la Collection Mond. Le fait qu'*Esther devant Assuérus* est représentée à la place d'honneur dans la prédelle suffit pour faire penser que le tableau principal était un *Couronnement de Marie*, car le rapprochement des deux faits, l'un étant considéré comme l'antétype de l'autre, est un des lieux communs de la symbolique figurative de cette époque. D'autre part saint Jérôme était probablement le patron, soit du donateur du tableau, soit de l'église ou de la chapelle où le tableau

était placé et l'on a voulu rappeler ce patronage par l'illustration de quelques uns des traits les plus glorieux de la légende du grand docteur.

Deux des traits ainsi choisis se retrouvent identiques dans la suite des peintures de Sano di Pietro au Louvre. Ce sont ceux que l'on voit à gauche de la prédelle Mond. Saint Augustin se prépare à écrire un éloge de saint Jérôme lorsque deux saints lui apparaissent, dont l'un porte trois couronnes et l'autre deux seulement. Le premier prend la parole et explique à saint Augustin que son nom est Jean-Baptiste, que le compagnon qui se tient à ses côtés (saint Jérôme) lui fut égal en justice et en sainteté, comme il lui est égal aujourd'hui dans la beatitude suprême, mais que, n'ayant pas péri par le glaive, il ne porte que les deux diadèmes de docteur et de vierge¹.

Il est curieux de comparer sur ce point l'aver-sion réaliste de Signorelli avec celle du doux mystique Sano di Pietro. Tous deux ont également fait abstraction de certaines circonstances du texte : ils ont oublié que saint Augustin allait ceder au sommeil lorsque la vision le surprit et que les saints devaient lui apparaître « parmi une multitude d'anges ». Mais, du moins, Sano di Pietro les avait imaginés « issant » à un corps d'un nuage et tels vraiment que dans une apparition céleste. Signorelli les fait comparaître en chair et en os, il les représente demi nus, suivant en cela toutes les prédilections habituelles de son genre, et reposant sur le sol comme des êtres réels et models. En sorte que les couronnes qui flottent superposées au-dessus de leur tête semblent détacher assez étrangement avec le caractère réaliste de la représentation.

Le second sujet qui voisine avec le premier

¹ La légende de saint Jérôme d'après quelques peintures italiennes du XVI^e siècle au Musée du Louvre (*Gazette des Beaux-Arts*, avril 1908).

¹ Pseudo-lettre de saint Augustin à Cyprien, évêque de Jérusalem. Cf. MULLER: *Illustrationes operum* I, V, col. 381.

chez Signorelli comme chez Sano di Pietro et, ce qui est important à noter, comme dans les textes¹, est l'apparition à Sulpice Severe (et à deux de ses compagnons du monastère de Saint-Martin de Tours) du cortège céleste qui, conduit par le Christ lui-même, emmène au ciel Jérôme de Bethléem. Ici encore, Signorelli s'écarte assez sensiblement des textes, mais pas plus que Sano di Pietro : l'un avait omis la figure du Christ, l'autre omet les divers hiérarches célestes : patriarches, martyrs, confesseurs, vierges, qui devaient entourer le saint, et il ne nous montre que des anges musiciens encadrant le Seigneur qui tient par la main son fidèle disciple : les apparitions ne sont pas décidément le fait de Signorelli et il y a à quelque chose d'assez gauche dans ces deux figures en pied qui semblent marcher dans l'air plutôt qu'elles ne placent.

Le troisième trait légendaire de la prédelle Mond n'existe dans aucune des peintures du Louvre consacrées à la vie de saint Jérôme. C'est encore une apparition « post mortem », qui ne diffère que par des nuances de la précédente². L'évêque Cyrille, à l'heure même de la mort de saint Jérôme, commençait de voter ses prières dans sa cellule lorsque, tout à coup ravi en extase, il fut témoin du voyage admirable que faisait l'âme du saint, du monastère qu'elle venait de quitter, jusqu'au ciel.

Et telle était la beauté de cette vision que, frappé de stupeur et comme hors de lui-même, il craignait d'avoir perdu l'esprit. Dans cette anxiété, levant les yeux, il vit de nouveau une grande multitude d'anges dont les voix mélodieuses chantant en chœurs alternés semblaient éveiller des échos dans le ciel et la terre tout entière sur leur passage. Et chacun des anges portait à la main un cierge de cire dont la clarté éblouissait celle du soleil. Comme il regardait longuement, il vit l'âme d'un bienheureux à la droite de laquelle était le Seigneur lui-même et qui, s'arrêtant devant lui, parla ainsi : Ne me reconnais-tu pas ? — Nullement. — De Jérôme rien ne te fut-il jamais connu ? — Certes, j'ai connu celui que tu nommes d'un singulier élan de charité, mais je te prie, serais-tu Jérôme ? — Je suis

son âme qui obtiens la gloire que j'espérais ; va vers mes fils et à ceux que tu verras, dis qu'ils cessent de pleurer et qu'ils se rejouissent avec moi de l'héritage que j'ai choisi³.

La disposition des différents motifs de cette prédelle est assez singulière. On devine chez Signorelli le désir d'éviter les divisions arbitraires, mais le résultat n'est pas pleinement satisfaisant et aboutit à confondre presque complètement (à la droite du premier fragment) le cortège d'Assuerus du motif central avec la scène de l'apparition à Sulpice Severe. L'épave génie de Signorelli est mal à l'aise dans le réseau de convictions puériles et charmantes où se plaisaient les artistes de l'âge précédent, mais cependant mille part plus que dans les fragments de prédelles qui nous ont été conservés de lui (il en est de merveilleux à la sacristie de Saint-Pierre de Pérouse) il ne révèle les qualités de coloriste qui l'apparentent aux grands Vénitiens ou font de lui le précurseur de la peinture moderne. La prédelle Mond est un chef-d'œuvre sous ce rapport et, ne fût-ce qu'à ce titre, elle se montre digne de figurer dans une collection qui ne compte que des morceaux de premier ordre.

Louise PITHON.

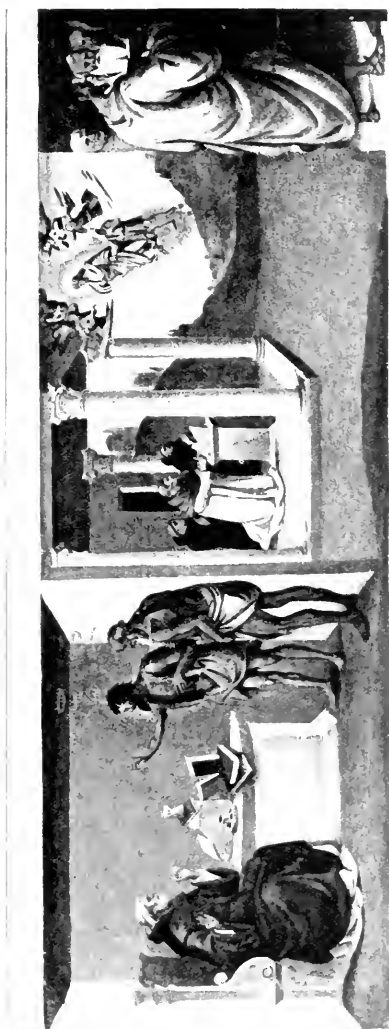
Un nouveau retable au Musée de Dijon.

Dans l'ancien cimetière général ouvert en 1783, fermé à la fin du XIX^e siècle et remplacé par un quartier en formation, se dresse encore parmi les terrains arides ou passent les chèvres, la chapelle ancestrale des trepassés. Petite, sans caractère, elle est depuis longtemps fermée, mais les vieux Dijonnais se souviennent d'y avoir entrevu les ors d'un retable luisant, dans l'ombre, en arrière de l'autel.

L. M. Herbert Horne qui connaît la prédelle de Signorelli et y fait une allusion dans son bel ouvrage (*Botticelli*, 1908) indique comme source qu'on aurait pu connaître et Botticelli lui-même et Signorelli un livre italien sur la mort de saint Jérôme dont il existe des éditions mémorables de 1478 et de 1490. Lui en moi-même entre les mains un exemplaire de ce précieux petit livre et l'ai cité *Gaz. des Beaux-Arts*, p. 314; mais toutes ces computations ne font que reproduire les trois textes du XIII^e siècle publiés par Mariniani, *loc. cit.*, et qui ont pu arriver aux artistes par bien des voies. Tout autre me parait avoir été pour le XIV^e siècle au moins, l'influence du *Hieronymanus* de Giovanni d'Andrea.

¹ *Loc. cit.*, col. 180.

² Fuchsling : *De Motu Hieronymi*, op. Mathianus, col. 473.



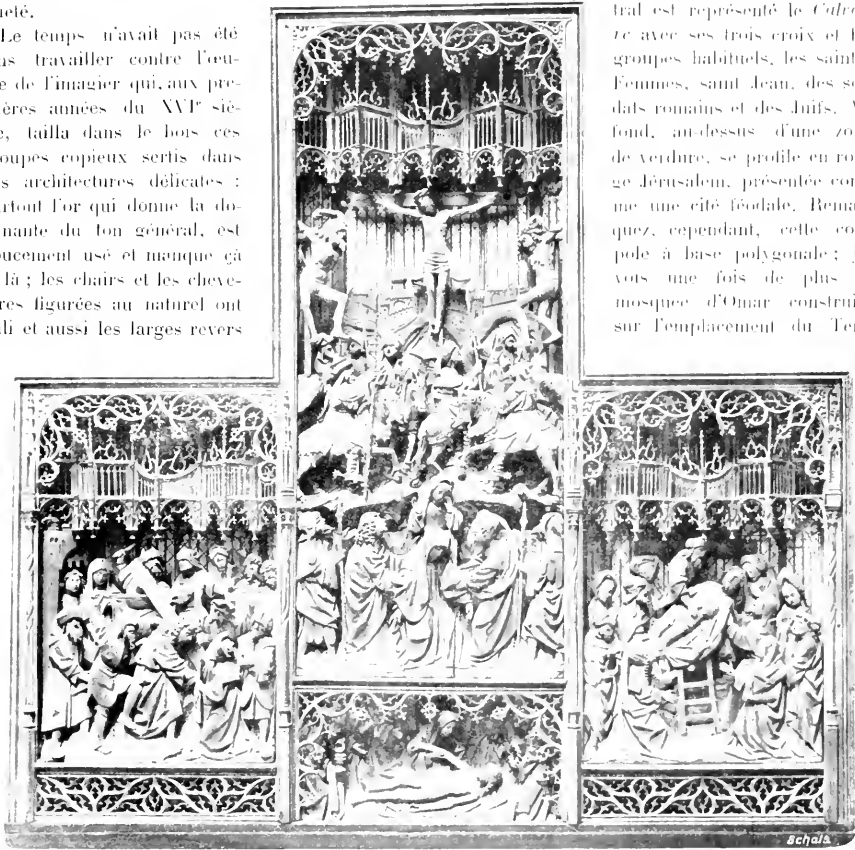
Legende de saint Jérôme, par Signorelli (Collection Mond).

A la fermeture du cimetière, en 1885, ce retable fut transporté à l'évêché et mis à l'abri des contacts fâcheux. C'est là que, lors de l'inventaire de 1906, le trouva M. Albert Joliet, conservateur du musée, et la ville n'eut aucune peine à établir son droit de propriété.

Le temps n'avait pas été sans travailler contre l'œuvre de l'imagier qui, aux premières années du XVI^e siècle, tailla dans le bois ces groupes copieux sertis dans des architectures délicates : partout l'or qui donne la dominante du ton général, est doucement usé et manque çà et là ; les chairs et les chevelures figurées au naturel ont pâli et aussi les larges revers

de cette famille, celui du milieu est surélevé. Le tout s'inscrit dans un carré de 2^m28 de côté. L'épaisseur est de 0^m30, ce qui implique une fouille profonde du bois : en effet, les groupes se détachent en fort relief et en plusieurs plans.

Dans le compartiment central est représenté le *Calvaire* avec ses trois croix et les groupes habituels, les saintes Femmes, saint Jean, des soldats romains et des Juifs. Au fond, au-dessus d'une zone de verdure, se profile en rouge Jérusalem, présentée comme une cité féodale. Remarquez, cependant, cette coupole à base polygonale : j'y vois une fois de plus la mosquée d'Omar construite sur l'emplacement du Tem



Retable de l'ancien cimetière au musée de Dijon

bleus des vêtements : c'est ce bleu la pourtant qui s'est le mieux défendu et il en reste une impression exquise et rare de gris bleuissant mêlé de blond métallique.

Le retable du cimetière est à trois compartiments, comme dans beaucoup d'autres œuvres

ple, et que les pélerins confondaient naïvement avec le sanctuaire salomonique et herodien.

Dans ce compartiment, les groupes se superposent sur les pentes du Golgotha ; mais la hauteur du cadre a suggéré à l'imagier une disposition des plus heureuses. La partie intérieure

est occupée par une sorte de crypte où s'accomplit le dernier acte de la tragédie du Vendredi-Saint, la *Mise au tombeau* ; représente selon la belle formule ordinaire.

Dans le panneau de gauche est la *Marche au Calvaire* ; le cortège débouche de la porte beante et c'est hors de la ville qu'a lieu la rencontre de sainte Véronique. A droite, la *Déposition de Croix*.

Ces scènes diverses sont représentées par un tumulte de personnages qui remplissent le cadre sans en déborder ; ce caractère d'imagerie en multitude est propre à l'art du moyen âge ; on connaît les foules qui dans nos cathédrales et jusque dans les moindres églises, se pressent aux tympans, aux voussures, aux ébrasements des portails. C'est par là que les édifices religieux médiévaux sont les plus peuplés, les plus vivants de tous ceux qu'a élevés la main de l'homme. Au prix d'une telle abondance, les imageries antiques sont presque de la pauvreté. Et quand on considère tout ce que l'art ancestral a prodigué par surcroît, de figures, grotesques ou autres, dans ces structures de pierre, ces milliers, ces centaines de milliers de chapiteaux, de fleurons, de frises, de crochets, dont pas deux ne sont semblables, inspirés, imités des végétaux de nos bois, de nos prairies et de nos ruisseaux, on se dit que jamais n'a été plus créatrice, plus féconde l'imagination de l'homme.

Il y a quelque rudesse dans notre retable, et il ne faut pas chercher ici le beau canon humain tel qu'il apparaît dans l'imagerie du XIII^e siècle pour se perdre à l'avènement du naturalisme. Les personnages sont trapus, les mouvements gâchés et les têtes grossières ; mais que de vérité, d'expression, de caractère ! Voyez, par exemple, le groupe des saintes Femmes, les Juifs spectateurs du drame qu'ils ne comprennent pas. Aucun remplissage, tout concourt à l'action, mais telle est la vertu de cet art admirable que l'ordonnance est d'un équilibre, d'une plénitude aisée qui ne seront jamais dépassés.

Le fond est rempli par des fenestragés avec vitraux blancs peints. Comme les représentations des mystères se donnaient souvent dans les églises,

on peut voir dans ce détail une preuve de plus à l'appui d'une thèse très autorisée, l'influence du théâtre et de la mise en scène sur l'art du XV^e siècle.

Les sujets sont encadrés d'architectures découpées et légères, de l'orfèvrerie de bois ; à la base, ainsi que dans les retables memisés pour Philippe le Hardi, par l'imagier de Termonde, Jacques de la Baerze, court une frise architecturale d'excellent style.

Il est probable que, comme presque tous les retables du temps, celui-ci était pourvu de volets ornés sur les deux faces ; toutefois, aucune trace de ferrures n'apparaît aux montants extérieurs.

Ce très beau morceau n'a pu être exposé sans subir un rhabillage et de légères retouches. Il fallut d'abord redonner de la cohésion à l'ensemble un peu dissocié, puis rétablir les membres en leur ordre ; ainsi le Crucifix injurieusement baissé dut être rétabli à son niveau. Enfin, des miettes d'ornementation avaient disparu et ont été suppléées, ce qui a entraîné la réfection de la dorure du cadre architectural : quelques minuscules raccords de peinture ont été aussi nécessaires. Le travail a été exécuté sous la surveillance de MM. Joliet, conservateur, et Gaget, conservateur-adjoint, par MM. Xavier Schanosky, le maître-imagier dijonnais, et Commandat, peintre. L'élat au peu vil de l'or neuf s'atténuera vite ; d'ailleurs, il ne s'agit que du cadre.

Maintenant, à quelle école, à quel temps, devons nous attribuer ce beau monument qui, sans égaler les grandes œuvres de Jacques de La Baerze, honneur de la salle voisine, est de leur famille ? Pour l'époque, aucun doute, il est de la dernière période de l'art dit gothique ; pour la provenance, il peut y avoir discussion. Les églises de Belgique montrent de nombreux morceaux analogues à celui-ci, et il s'en rencontre en France, même dans des provinces éloignées de la Flandre. Dans la période ducale, pendant laquelle la Bourgogne et les Pays-Bas sont réunis sous le même sceptre, où la première n'est, au point de vue de l'art, qu'une province, une colonie des seconds, la question ne se pose pas. Mais quand aura été consommée la séparation de 1477, en sera-t-il encore de même ? Des

1. Rapprocher cette disposition du groupe de Solesmes.

artistes émigrés des Pays-Bas en Bourgogne continueront d'y habiter, et d'ailleurs les traditions importées par eux se sont perpétuées dans les ateliers dijonnais. Ma conclusion sera donc, dans le cas donné, de ne pas conclure, si ce n'est pour déclarer que ce retable est l'une des plus précieuses conquêtes faites depuis vingt ans par notre musée.

Henri CHABRE.

passé, mais il possède, avec un caractère d'authenticité indiscutable, une haute valeur documentaire et artistique, qui le recommande suffisamment aux lecteurs de *L'Art chrétien*.

Ce monument, que nous pensons pouvoir dater du début du XVI^e siècle, n'est pas isolé dans la région. Nous avons déjà publié dans la *Revue Musées et Monuments de France* (février 1907), deux autres *Pitiés* nivernaises provenant, l'une



Pitié de Neuville-lès-Decize.

La Pitié de Neuville-lès-Decize.

Le groupe en pierre polychrome, dont nous donnons ici une reproduction, est médiéval.

Couronnant dignement un affreux autel moderne de style pseudo-gothique, il se dissimule avec modestie dans une étroite chapelle de l'église de Neuville-lès-Decize, petit bourg de la Nièvre, voisin du Bourbonnais. Son histoire, nous ne la connaissons pas et nous ne la connaissons probablement jamais, aucune pièce d'archives, aucune inscription n'ayant trahi son

de Saint-Pierre-le-Moittier, l'autre de Premery, mais d'une exécution, semble-t-il, un peu antérieure à celle que voici.

Il y a un air de famille très reconnaissable, par exemple, entre la *Pitié* de Neuville-lès-Decize et celle de Premery. L'une et l'autre ont sans doute été enfantées dans la même atmosphère physique et morale. Elles ont en partage des qualités de délicatesse, de modération, de pathétique contenu, mais sincère, qui leur communiquent un charme singulier.

Le groupe de Neuville, qui mesure environ

1^m.30 de largeur à la base, sur 0^m.90 de hauteur, est dans un état de conservation remarquable et la polychromie elle-même n'a, pour ainsi dire, point souffert des maléfices des badigeonneurs. Le temps l'a revêtu d'une douce patine, qui amortit la vivacité des couleurs sans en altérer la gamme harmonieuse et chaude. A peine est-il besoin de signaler que le lourd fleuron « gothique », qui en masque une partie, est de fabrication récente.

La Vierge est solidement assise, presque accroupie, tenant le précieux fardeau sur ses genoux. Le Christ mort ne présente plus les caractères archaïques et rudes, les formes rigides et tuméfies de ceux de Prémy et de Saint-Pierre-le-Monier, où l'influence flamande était assez sensible¹. Il marque le souci d'élégance, de distinction, d'idéal, qui tourmente alors l'imagier français. Le mouvement de ce cadavre d'une si belle anatomie, encore tout chaud, abandonné à son propre poids, est rendu avec une science et une souplesse, qui fait songer à la *Pietà* de Michel-Ange. Comme il ne repose sur les genoux de la Vierge que par les cuisses et les reins, l'abdomen s'affaisse et la tête alourdie, qu'une main passée sous la nuque a peine à retenir, entraîne la poitrine qui se bombe, tandis que le bras droit retombe, inerte. La malheureuse Mère, d'un geste attendri, a rapproché sa main gauche de celle de son fils, et elle la soulève légèrement, du bout des doigts, craintive et tremblante. Elle incline sa tête vers celle du Christ, comme si elle allait l'embrasser, et l'inonder encore une fois de ses larmes, mais son émotion est si intense qu'elle reste anéantie, figée de douleur, dans la contemplation de cette tête pantelante et meurtrie, le front tenaillé par les épines, la bouche entrouverte, les paupières closes, les joues creuses, qu'encadre sa barbe rousse. Cette tête douloureuse rappelle celle du *Christ au Calvaire* conservée au Musée du Louvre.

Quant à la figure de la Vierge, il faut déplore que le panneau indécrot de quelque barbouilleur moderne en ait ravivé mal à propos les couleurs aux sourcils, aux yeux et aux joues,

mais malgré tout elle a gardé une saveur originale. Ses paupières gonflées et comme mouillées de larmes, sa bouche désespérée, ses joues amaigries, expriment encore, avec une pointe de sensibilité, je l'avoue, une désolation profonde.

Et quelle ampleur, quelle polychromie délicieuse dans le costume et les draperies! Marie est coiffée d'une moelleuse capeline de nuance saumon pâle à rayures brunes. Elle est drapée dans un riche manteau de damas bleu à ramages d'or, formés de feuilles et de fleurs de chardon. Sur ce fond d'un coloris chaud, le corps du Christ tranche en ocre jaune relevé de rouge. Le col, ouvert sur la gorge, laisse voir un peu de la chemise et du corset. Aux poignets les manches sont évasées en entonnoir, comme celles de la *Pitié* de Prémy, selon la mode du XV^e siècle.

D'après son style général, comme d'après les particularités du costume, la *Pitié* de Neuville-lès-Decize pourrait appartenir à l'école de la Loire du début du XVI^e siècle. Elle ne serait pas dépaycée, semble-t-il, dans les chœurs de jeunes femmes finides et sentimentales de Jean Bourdichon.

Jean LOCQUIN.

Musée du Louvre. Département de la sculpture du Moyen Age et de la Renaissance. Acquisitions et dons. Année 1909.

Deux euls-de-lampe en pierre, Ecole française, début du XV^e siècle, représentant deux *angels* aux ailes éployées tenant des phylactères, provenant de Bourges. Ces sculptures paraissent avoir appartenu à la décoration du palais du duc Jean de Berry.

Vierge de l'Annonciation, statuette en pierre avec traces de polychromie, Ecole française, deuxième moitié du XV^e siècle, provenant de la région Toulousaine, et offrant quelque analogie avec certaines sculptures du musée des Augustins à Toulouse.

¹ Nous nous permettons de renvoyer, pour la discussion et la bibliographie, à notre article déjà cité de *Musee et monuments de France* (juin) 1907.

Bas-relief en pierre, École française, commencement du XIV^e siècle; fragment d'une *Entrée du Christ à Jérusalem* représentant la porte de la ville avec plusieurs personnages qui en sortent, un jeune homme étendant un manteau à terre et Zachée dans l'arbre.

— Statue de *Vierge assise*, portant l'Enfant debout sur son genou gauche; pierre, École française, début du XIV^e siècle.

— *Vierge debout*, portant l'Enfant nu sur le bras gauche, statuette en pierre, École française, milieu du XVI^e siècle; paraît provenir de l'Est de la France. Elle se distingue par son allure maniérée et par son costume compliqué.



Clef de voûte, Musée du Louvre.

Vierge de l'Annonciation, statuette en pierre, École française, première moitié du XVI^e siècle, paraît appartenir à un atelier champenois (fig.). A rapprocher des Vierges de Brienne-la-Neuille et de Saint-Rémy-sous-Barbuise.

Bas-relief décorant une clef de voûte, pierre peinte, École française, fin du XV^e siècle, représentant le *Père Éternel bénissant*, assis et tenant un livre ouvert, provenant d'une chapelle démolie des environs de Chaumont (Haute-Marne) (fig.).



Vierge de l'Annonciation, Musée du Louvre.

Vierge assise, statuette en pierre, École française, XV^e siècle. — La Vierge, qui porte l'Enfant nu sur son genou gauche, abrite, sous un pan de son manteau étendu à sa droite, trois religieux agenouillés, et se rattache par là au type des « Vierges de miséricorde » étudiées récemment par M. Perdrizet.

Sculptures provenant de la collection V. GAY, données au Louvre par un groupe d'amateurs.

Vierge assise, portant l'Enfant debout sur son genou droit, bois, École française, début du XIV^e siècle. Cette Vierge peut être placée à côté de la belle Vierge de Saint-Leu-Laverney, de celle du don Bossy au Musée du Louvre, etc.

— Figure d'homme barbu en pierre peinte, École française, fin du XIV^e siècle; paraît représenter *Jessé*, bien qu'une inscription plus

moderne ait fait figurer le nom de Noé à la base du monument.

Ange debout, tenant un livre, statuette en marbre, École italienne, XII^e siècle. Cette figure paraît avoir décoré l'angle d'un édifice, probablement d'une chaire, analogue à celles que l'on rencontre encore assez nombreuses en Toscane.

— *Vierge de l'Annonciation*, statuette en marbre, École pisane, XIV^e siècle.

Paul ARNAUD.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

— *Séance du 24 septembre.* — Le comte de Lasteyrie fait une communication très documentée sur l'origine de l'architecture à coupes en France et particulièrement sur Saint-Front de Périgueux. Longtemps on a cru que cette église était l'une des plus anciennes parmi celles qui représentent ce type d'architecture en France. M. de Lasteyrie a prouvé, à l'aide des textes, que l'édifice antérieur à celui que nous voyons ayant été détruit par le feu vers 1120, l'église Saint-Front appartient à une date relativement récente. L'étude du monument lui-même et les comparaisons que l'on peut faire avec d'autres églises du Périgord confirment ces données.

— *Séance du 5 novembre.* — Sur le rapport de M. Haussoullier, l'Académie accorde une subvention de 500 francs à la Faculté des Lettres de Bordeaux pour continuer les fouilles du cimetière de Saint-Seurin.

— *Séance du 17 décembre.* — M. Courteault, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux, informe l'Académie des heureux résultats des fouilles entreprises dans l'ancien cimetière de Saint-Seurin, à Bordeaux, avec l'appui de l'Académie des Inscriptions. On a retrouvé en effet un sarcophage portant une inscription chrétienne du IV^e siècle avec le nom d'un soldat nommé Flavius qui appartenait au corps des *Militum Seniores*, d'origine germanique.

— *Séance du 24 décembre.* — Le P. Séjourné, des Missions de la Terre-Sainte, entretient l'Académie de la découverte d'une mosaïque portant quatre inscriptions grecques sur le pourtour, trouvée qui a été faite à Bethur, près de Jérusalem.

— *Séance du 11 janvier.* — M. L. Delisle fait admirer à l'Académie un magnifique manuscrit qui lui a été gracieusement communiqué par son propriétaire, le colonel Holford, après avoir été récemment produit à l'exposition du Burlington Club de Londres. C'est une réplique des *Heures d'Anne*

de Bretagne de la Bibliothèque Nationale, qui sort certainement de l'atelier de Bourdignon et qui peut soutenir la comparaison avec ce célèbre manuscrit.

— *Séance du 11 février.* — M. Lucien Roy, architecte en chef des Monuments historiques, jadis chargé de restaurer l'église de Saint-Léonard Haute-Vienne, fait à l'Académie une communication sur la chapelle de Sainte-Luce, petit édifice circulaire, de la fin du XI^e siècle, englobé au XII^e dans la construction de cette église. M. Roy en a dégagé la porte d'entrée, les contreforts entre lesquels elle était ménagée et toute la partie supérieure en petit appareil. Si l'extérieur de cette chapelle primitive a été fort dégradé, l'intérieur est tout à fait intact avec sa coupole centrale portée sur huit colonnes et son bas côté circulaire voûté en demi-cercle circulaire. La corniche de couronnement comporte des corbeaux à copeaux.

M. Drenlafay observe que cette chapelle, bâtie sur le plan de l'église du Saint-Sépulchre de Jérusalem, est sans doute un baptistère dont les procédés de construction permettent de penser qu'il a été élevé vers le milieu de la seconde moitié du XI^e siècle.

Société nationale des Antiquaires de France.

— *Séance du 3 novembre 1909.* — M. A. Blanchet fait une communication relative aux sépultures romaines et mérovingiennes et aux sculptures découvertes à Saint-Ambroix-Cher pendant l'été de 1909.

M. P. Monceaux communique des inscriptions chrétiennes récemment trouvées en Algérie dans la région de Télieljen.

M. Durand-Gréville signale quelques tableaux peu connus qui ont été attribués à Pétrus Christus, peintre flamand de la fin du XV^e siècle.

— *Séance du 10 novembre.* — M. P. Monceaux communique des inscriptions chrétiennes d'Algérie qui ont été récemment découvertes par M. le commandant Guérou dans la région de Cherou et d'Henchr Magnoum, au sud-ouest de Tébessa.

M. A. Maveux fait une communication sur l'abside de l'église Saint-Jean-le-Vieux à Perpignan.

M. Prinet étudie un sceau armoriale de l'année

1218 conservé dans les archives du département de la Manche.

M. Héron de Villefosse communique des plombs de bulle byzantins trouvés à Carthage et une note sur un nouveau fragment du célèbre bas-relief de la Vierge conservé au Musée Lavignerie.

M. Durand-Gréville fait une communication sur les tableaux qu'on peut attribuer à P. Trus Christus le père et à Petrus Christus le fils.

Séance du 17 novembre. — M. H. Stein fait connaître l'auteur des restaurations de la belle église abbatiale de Souvigny au XV^e siècle, ainsi que la construction de la chapelle neuve où sont enterrés Charles, duc de Bourbon, et sa femme. La Société s'associe aux observations de M. Deshonnères qui signale les tristes mutilations dont les tombeaux de Souvigny ont été et sont encore l'objet.

M. Durand-Gréville signale un tableau de la cathédrale de Grenade qu'il attribue au pinceau de Thierry Bouts.

M. Vidier donne quelques détails historiques sur la Vierge d'Ivoire provenant de la Sainte-Chapelle et qui est conservée au Musée du Louvre.

Séance du 21 novembre. — M. Vitry communique les photographies des travaux de restauration du château de Montal (Lot).

M. Durand-Gréville présente la photographie d'une *Modelne* conservée dans la sacristie de la cathédrale de Burgos qu'il attribue à Gampedrimo, un des meilleurs élèves de Léonard de Vinci.

Séance du 1^{er} décembre. — M. le comte Durrien entretient la Société d'un manuscrit du British Museum connu sous le nom de *Shrewsbury book*. C'est un don fait à Marguerite d'Anjou, fille du roi René, à l'occasion de son mariage avec le roi d'Angleterre, Henri VI. On y trouve un grand tableau généalogique, orné de fleurons, qui avaient pour but de démontrer qu'Henri VI était le véritable représentant de la descendance de saint Louis.

Séance du 8 décembre. — M. Maurice Roy attribue à Jean Cousin la célèbre statue de l'ambal Cabot, conservée au Musée du Louvre.

Séance du 15 décembre. — M. Maurice Roy signale une intéressante pièce d'archives qui fixe définitivement la date de la mort du peintre Jean Perréal, mort à Paris en juin ou juillet 1530.

M. Héron de Villefosse communique deux notes du R. P. Delattre sur une *tabula lusoria* (table de jeu) et sur des fragments d'inscriptions de martyrs qu'on vient de découvrir à Carthage.

Séance du 22 décembre. — M. le comte Durrien entretient la Société de la célèbre Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs et propose une explication des vers du prologue qui est nommé le calligraphe Ingobert.

M. Stein communique la photographie d'une charte de Robert de Courtenay (1273), qui présente cette particularité très rare d'être scellée de deux sceaux du même personnage: l'un ecclésiastique (il était évêque d'Orléans), l'autre laïque et féodal.

M. P. Monceaux communique, de la part du R. P. Delattre, des sceaux byzantins récemment trouvés à Carthage.

Séance du 29 décembre. — M. Marcel Aubert signale la restauration du château de Lassay-Lour et Cheri, construit de 1480 à 1500 par Philippe Du Moulin. Dans une fresque de l'église voisine est une représentation du château; dans cette même fresque est représenté un *saint Christophe* on ne doit pas admettre la légende qui attribue au saint les traits de Philippe Du Moulin.

Séance du 19 janvier 1910. — M. le comte Durrien commente une miniature conservée au Musée Britannique dans un livre d'heures ayant appartenu au roi René (ms. Egerton 1070). Cette miniature, qui a été placée dans ce livre en 1435 ou 1436, représente, avec d'intéressants détails, deux des édifices les plus célèbres de Jérusalem, qui sont l'église du Saint-Sépulchre et la mosquée d'Omar.

M. Deshonnères étudie le plan de l'ancienne abbaye bénédictine de Déols en Berry.

M. Laner offre la récente étude du R. P. Edouard d'Alencou, archiviste général des Frères-Mineurs Capucins, consacrée à l'abbaye de Saint-Benoît, au Mont Subasio, près d'Assise, et suivie des annales de ce monastère.

M. Maurice Roy annonce la découverte, faite par lui, d'un marché passé en 1555 pour fonder en bronze une statue qui devait exécuter Dominique Florentin; cette œuvre était vraisemblablement destinée au tombeau du cardinal Jean de Lorraine, frère du duc Claude de Guise.

Séance du 26 janvier. — M. P. Vitry entretient la Société de plusieurs morceaux de sculpture française qui peuvent dater de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e, et qui sont entrés tout récemment au Musée du Louvre, notamment une *Annunciation* de l'école flamboyante, exécutée vers 1525, un *Dieu le Père bénissant* provenant des environs de Chaumont (Haute-Marne); enfin une petite *Madone avec l'Enfant* qui paraît avoir été exécutée dans l'est de la France et dont le style témoigne déjà d'une influence italianisante assez caractérisée.

M. H. Stein signale un manuscrit exposé en 1908 au Burlington Club, qui appartient à l'atelier ou au pinceau même de « maître François » et qu'il faut ajouter à la liste des manuscrits déjà connus de ce célèbre enlumineur.

Séance du 2 février. — M. A. Mayeux communique et commente la photographie du sarcophage de Guillaume, abbé de Saint-Gemis-des-Fontaines (Pyénées Orientales).

M. de Mandach signale l'emploi du mot *lympanon* dans des lettres relatives aux tableaux de Lorenzo Lotto.

Séance du 9 février. — M. Philippe Lauer présente, de la part de M. de La Martinière, les photographies des fresques qui subsistent dans la chapelle de l'ancien prieuré du Temple de Blanzac-Cressac, près d'Angoulême (Charente). Ces fresques, qui remontent à la fin du XII^e siècle, paraissent représenter la victoire remportée par Hugues Le Brun de Lusignan et par Geoffroy Martel d'Angoulême, en 1163, sur le sultan Noureddin, événement dont le récit se trouve dans Guillaume de Tyr. En dehors de son importance historique, cette fresque est précieuse pour connaître le costume militaire du temps de Philippe-Auguste.

Société de l'Histoire de l'Art français — *Séance du 7 janvier.* Dans une communication très documentée, M. Raymond Kerschlin étudie la sculpture sur ivoire des XIII^e et XIV^e siècles et en montre l'évolution depuis le style très noble du règne de saint Louis jusqu'à l'art si réaliste des ivoiriers de la fin du XIV^e siècle.

M. H. Clouzot lit une note complémentaire sur la *Verge* de Juste de Juste qu'il avait étudiée à une précédente séance.

Abbeville. — Le clocher de l'église N-D. de la Chapelle tombe en ruines. Ce clocher, qui remonte au XV^e siècle, est de toute beauté; si le conseil municipal le demandait, il aurait chance d'être classé.

Un crédit de 1500 fr. a été voté pour parer au strict nécessaire.

Amiens. — Les travaux de recouverture de l'église Saint-Germain sont achevés.

Une autre question très sérieuse se pose pour le même édifice. Elle est relative à la tour qui penche sensiblement et pour laquelle des mesures de précaution ont été prises; depuis un certain temps, les cloches ne sont plus lancées à toute volée, pour éviter l'ébranlement des murs.

Arles. — Les artistes se sont emus avec raison, il y a quelques mois, à la nouvelle que la municipalité d'Arles avait fait couper la cime des peupliers de l'avenue des Aliscamps. L'aspect de cette allée, chantée de tout temps par les poètes, est de la sorte complètement modifié. La seule question est de savoir si le salut des arbres exigeait cet élagage. La municipalité d'Arles a en tout cas pris une décision sans consulter personne, ni les forestiers, ni les monuments historiques, comme s'il s'agissait d'un boulevard quelconque. Elle a eu en cela grand tort.

Bernay. — Le chanoine Porée a fait il y a quelques mois des fouilles au pied d'une pile de la nef de l'église abbatiale de Bernay. Il a retrouvé l'ancien dallage à 1^m.30 de profondeur et de plus il a constaté que les piles primitives étaient carrées, le massif qui supporte le dossier et les colonnes engagées ne faisant pas corps avec les fondations.

Bordeaux. — Les fouilles entreprises sur l'emplacement du cimetière de Saint-Seurin, à Bordeaux, ont amené la découverte de la nécropole primitive célébrée dans les chansons de geste. On a trouvé un sarcophage grossier portant enastérée dans son couvercle une plaque de marbre blanc, sur laquelle est gravée une inscription chrétienne du IV^e siècle. C'est l'épithaphe d'un soldat du nom de Flavinus qui faisait partie du corps des *Malliac Seniores*, d'origine germanique. Ces *Malliac* étaient connus par des inscriptions. Mais c'est la première fois que l'on découvre un contemporain d'Ausone.

Brioude. — Un crédit de 52,000 francs vient d'être affecté à la restauration de la remarquable basilique de Saint-Julien de Brioude, un des chefs-d'œuvre de l'architecture romane des XII^e et XIII^e siècles.

Châlons-sur-Marne. — Le musée de Châlons-sur-Marne s'est enrichi récemment d'une magnifique pierre tombale de la reine Blanche, tant citée dans les légendes champenoises, laquelle n'était autre que Blanche, reine de Navarre, comtesse de Brie et de Champagne, et mère du comte de Champagne Thibault IV le Chansonnier. Elle mourut en 1292, après avoir rempli un rôle considérable, surtout pendant la minorité de son fils.

La pierre tombale, qui vient d'être offerte à la ville de Châlons, constitue un réel monument. La reine Blanche y est représentée en relief, grasse, en grandeur vraisemblablement naturelle. Les in-

scriptions très nettes rappellent la fondation du monastère d'Argensolles, de l'Ordre de Cîteaux, due aux libéralités de la reine en 1222. Ce monastère où se serait retirée, et où serait décedée la reine, se trouvait sur le territoire de Moslins, près d'Épernay : c'est là qu'on découvrit en 1854 la remarquable pierre tombale.

La reine Blanche fit construire en 1210, sur le mont Aimé, près de Vertus, un grand château-fort qu'elle habita souvent. Ce fut devant ce château, en présence du comte Thibault IV, qu'eut lieu le 13 mai 1239, la tragique affaire des Manichéens, où cent quatre-vingt-trois hérétiques, hommes, femmes et enfants, furent brûlés ensemble, après jugement sommaire et en présence de plus de cent mille spectateurs. Cette terrible exécution eut lieu sur les ordres du moine dominicain Robert, inquisiteur général, que le Pape révoqua ensuite et condamna à la prison perpétuelle.

Enfin, détail peu connu, ce fut aussi au temps de la reine Blanche, vers l'an 1205, qu'une croisade, organisée dès l'an 1200 par le comte Thibault III et détournée de son but, dégénéra en une expédition en Grèce, avec le concours des Vénitiens, et donna naissance en Péloponèse à un Etat champenois qui fut connu sous le nom de principauté d'Achaïe et de Morée.

Charroux (Vienne). — Sur la demande de la Société des Antiquaires de l'Ouest, le Ministère des Beaux-Arts a effectué un crédit de dix mille francs aux premiers travaux de restauration de la célèbre tour octogonale, dite de Charlemagne, à Charroux (Vienne).

Les travaux, qui nécessiteront une somme beaucoup plus considérable, seront très longs.

Cluny. — L'Académie de Mâcon a décidé d'organiser, à l'occasion du millénaire de Cluny, un congrès d'archéologie, d'histoire et d'art religieux, qui tiendra ses assises à Cluny même, les 10, 11 et 12 septembre 1910.

Dijon. — On sait que M^{me} Veuve Sophie Granger, morte en décembre 1905, a légué à la ville de Dijon toute sa collection d'objets d'art. La salle Granger, ouverte en 1908, occupe aujourd'hui au musée le premier étage de la tour dite de Bar. Parmi les pièces importantes, nous signalerons : dans la série des peintures, un grand primitif italien de la fin du XIV^e siècle, *Intronisation d'un évêque*, avec fond et rebants d'or gaufré ; une prédelle, aussi italienne, du XV^e siècle, les douze *Apôtres* ; un *Ecce homo* et une *Mater dolorosa*, sur cuivre, de l'école flamande du commencement du XVI^e siècle, attribuée sans raison sérieuse à Quentin Metsys.

Parmi les sculptures, nous citerons quelques beaux échantillons en bois peint et doré du XV^e siècle : une *sainte Barbe*, une *sainte Catherine*, une *sainte Anne* ; des fragments de retables, l'*Évangelissement de la Vierge* en quatre figurines, la *Circoncision* et l'*Adoration des bergers*, enfin un morceau minuscule et tout à fait délicieux représentant des *Cleres portant une croix*.

Dans la série des objets d'art, à mentionner : du XIII^e siècle, une très belle croce en cuivre doré avec émaux champlevés, deux pyxides émaillées de Limoges, et un petit chandelier en bronze porté par un animal ; une monfrance en cuivre doré et un reliquaire à pied en argent ciselé avec rebants d'or (XV^e s.). Enfin parmi les dinanderies, il faut faire une place à part à deux pièces assez curieuses : *Saint Martin* et l'*Adoration des bergers*.

Gisors. — En grattant les murs d'une des chapelles de l'église Saint-Gervais de Gisors, on a retrouvé, sous un épais badigeon, de remarquables peintures du XVI^e siècle, qu'on a dégagées avec le plus grand soin. Des fresques aussi précieuses existent certainement sous le badigeon qui recouvre également les murs des autres chapelles latérales de l'édifice.

Lille. — Le musée de Lille vient de s'enrichir d'une importante donation : celle de la collection de M. Géry Legrand, offerte par la veuve et les deux filles de ce dernier. Cette collection comprend outre un très beau buste en marbre blanc du XVI^e siècle, trouvé à Houplin, un lot considérable d'objets datant des premiers siècles de l'ère chrétienne, découverts presque tous dans les fouilles faites à Bavai, l'ancienne *Baracum* des Romains.

Lyon. — L'église Saint-Nizier, un des plus remarquables édifices de Lyon, exige des réparations urgentes. La direction des Beaux-Arts a dressé un devis qui s'élève à 3100 fr. Elle a demandé à la ville de Lyon, comme il est de coutume, dans quelle mesure celle-ci pourrait apporter son concours à l'entreprise. Le conseil municipal a refusé tout crédit. « L'administration des Beaux-Arts s'empessa de déclarer que, si la municipalité maintenait son refus, elle ne ferait exécuter que les travaux rigoureusement indispensables et elle demanda que cette affaire fût de nouveau soumise au conseil. Le maire, M. Herriot, a répondu par un nouveau rapport où il invite le conseil à confirmer sa première décision. »

Saint-Nizier sera donc réparé seulement aux frais de l'État. Si toutes les communes de France montraient un tel désintéressement vis-à-vis des

monuments historiques, nos chefs-d'œuvre d'architecture seraient d'ici peu gravement compromis. L'exemple donné par M. Herriot n'est-il pas en effet inquiétant ?

Noirlac. — M. Darcy, architecte des Monuments historiques, a entrepris les travaux de restauration de l'abbaye de Noirlac. Les terrasses du cloître ont été refaites en ciment armé. Une cheminée du chauffage, datant du XIII^e siècle, a été remontée, grâce aux débris recueillis par M. Tabraud, gardien de l'abbaye. Il est à souhaiter que les remblais du cloître soient consolidés le plus vite possible.

Paris — On sait que la ville de Paris a repris la libre disposition du couvent des Bernardins, précédemment affecté à une caserne de pompiers, et va y installer une succursale du Musée Carnavalet, qui sera consacrée aux collections lapidaires. C'est là une heureuse décision à laquelle nous devons applaudir.

— Le Département des objets d'art du moyen âge au Musée du Louvre, s'est enrichi, grâce à la générosité de quelques amis du Musée qui avaient coopéré à l'achat de la collection Vietor Gay, d'une curieuse plaque d'ivoire représentant la *Multiplication des poissons*, attribuée au XI^e siècle et sortie vraisemblablement d'un atelier du Nord de l'Allemagne. Cette sculpture d'ivoire, qui fit partie de la collection Sigismond Bardac, se rattache à une série nettement définie dont les pièces les plus importantes sont conservées au British Museum, au musée de Liverpool, à la Bibliothèque de Berlin et au musée de Darmstadt. Comme M. Migron l'a fait remarquer, « toutes ces plaques ont leurs sujets sculptés en léger relief sur des fonds ajourés de croix, disposition que l'on retrouve sur d'autres plus grands monuments du haut moyen âge, comme la plaque d'évangélaire de l'abbaye de Moreuval à Noyon, ou le siège de la sainte Foy de l'abbaye de Conques... Les personnages ont un type sémité très accusé, des yeux saillants, de longues barbes en pointes, les cheveux plaqués en calottes sur les têtes ou en nattes quadrillées. » Voy. *Bull. des musées de France*, 1909, p. 86-87.)

Au même Département des objets d'art a été offert par M. Radzendorfer un ivoire du X^e siècle très important. C'est un triptyque dont le panneau central, représentant le *Christ trépané entouré de saints*, est inspiré du grand retable d'ivoire de la cathédrale de Salerne.

Reims. — On sait qu'il s'est formé à Reims une

Société des amis du vieux Reims, ayant pour objet de veiller à la conservation des beautés artistiques et pittoresques de cette ville. Cette Société a tenu, le 28 janvier, une Assemblée générale présidée par M. Hughes Krafft, qui avait à ses côtés le docteur Herriot, vice-président d'honneur, MM. Rochelle, de Brimont, Jadart, Pol Gosset, Mandron et Kalas, membres du bureau. M. Hughes Krafft a résumé les progrès de la Société, qui a reçu des maintenant 232 adhésions, dont une des plus récentes est celle de M. Hubert Latham. Après un rapport de M. Jadart, secrétaire, sur les résultats obtenus par l'Association au cours de son premier exercice, M. Kalas a exposé que les achats et les dons ont déjà assuré aux collections dont il est le conservateur 160 volumes, brochures et manuscrits, 367 gravures, photographies et dessins, 54 tableaux, moulages, vitraux, laques, bois et pierres sculptées. En terminant, le président a fait part à l'assemblée des projets de réunions, promenades et conférences que le bureau prépare pour l'année 1910.

Rennes. — Le 3 avril dernier, s'ouvrait à Rennes, le 17^e Congrès des Sociétés savantes.

Les travaux du Congrès commenceront le lundi 5 avril, où, à la section d'archéologie, la séance fut présidée par M. Héron de Villefosse, de l'Institut.

M. Etienne Deville a donné connaissance du contenu d'un manuscrit qu'il a découvert à la Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions du fonds français, n^o 10560, et qui a servi de livre de comptes de 1110 à 1177 aux trésoriers de l'église Saint-Germain d'Argentan (Orne), monument qui pendant le cours du XV^e siècle subit de notables transformations, ce qui a amené plusieurs auteurs à avancer que l'édifice fut entièrement reconstruit à cette époque ; or, dans le manuscrit découvert par M. Deville, il est question surtout de remaniements importants faits au chœur de l'église. Le maçon Jean Huart passa marché pour rebâter le pignon, et, d'autre part, reçut 110 livres pour avoir réparé et haussé les murs du chancel à la suite de cette réfection du pignon. Dans les premières années du XV^e siècle (1411-1415), Blaisot Jouan avait déjà « rompu l'arche d'après Saint-Denis et avait fait des sièges autour de l'achte arche aussi qu'entour de l'arche de la chapelle Notre-Dame... Jean Huart avait rebâti la fenêtre au bout du grand autel. La grande fenêtre du pignon date aussi de cette époque, puisque dans ce compte nous pouvons lire que le charpentier Jean Lemeun reçut 50 sols pour en avoir fait le cadre... dans ces comptes enfin, nous découvrons le nom du charpentier Jean Delavigne qui refit à neuf toute la charpente du chancel.

M. Robert Roger avait adressé une mémoire sur

la peinture au moyen âge dans le comté de Foix et le Couserans. Nous le résumons d'après M. A. Besnard (1).

M. Roger rappelle que la décoration peinte fut peu pratiquée dans cette contrée particulièrement pauvre et que de l'époque romane il ne subsiste aucun exemple. Les peintures de la période gothique elle-même ne sont pas nombreuses. Les plus anciennes, de la fin du XIII^e siècle, consistent en de simples ornements, gracieux rinceaux, étoiles et bandes décorant la chapelle haute du château de Terride à Mirepoix. Les rinceaux, comme dessin et couleur, ont quelque ressemblance avec ceux de l'église de Winchester reproduits par Ruprich-Robert dans son *Architecture normande* (pl. CLXVI, fig. 12).

La *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, entre deux anges portant des flambeaux, au cul-de-four de l'abside nord de la cathédrale de Saint-Lazer, après celle de la *Fuite en Egypte* de l'église du Petit-Quevilly près de Rouen, est peut-être le plus ancien spécimen de Vierge allaitant. C'est le seul reste des peintures dues à la munificence de l'évêque de Montfaucon (+ 1303). C'est une composition déjà savante, bien que tracée avec un simple trait, sans lentes plates ni modelé.

Du XIV^e siècle, il n'est rien resté, les édifices religieux de cette époque ayant pour la plupart été détruits. Nous savons toutefois que l'église des Augustins de Pamiers était ornée de fresques ; mais c'est par erreur qu'Émerie Davyd signale des peintures représentant la *vie de saint Antoine* dans la chapelle des Dominicains de cette ville. Il s'agit, sans nul doute, de la vie de saint Antoine de Pamiers, dont quelques sujets, avec un *Christ de Majesté*, sont encore visibles dans la salle capitulaire des Jacobins de Toulouse, construite en 1332 par Dominique Grima, de l'ordre des Frères Prêcheurs, qui mourut évêque de Pamiers.

Pour le XV^e siècle, nous sommes mieux renseignés. Les fresques du porche de l'église Notre-Dame-de-Tramesaignes, à Andressein, près de Castillon-en-Couserans, ont été dessinées et décrites par B. Bernard dans le volume du 5^e Congrès archéologique tenu dans l'Ariège en 1881.

En 1897, M. Roger a dégagé, sur la paroi sud du chœur de l'église d'Enac, dans la haute vallée de l'Ariège, une fresque composée de deux tableaux superposés et séparés par une bande d'ornement.

Dans le registre supérieur, un personnage nu, habillé, sous une arcature, représente probablement un *apôtre*; cette partie est fort dégradée.

Une scène peu compliquée se développe dans le tableau inférieur, *saint Michel terrassant le dé-*

mon devant saint Mauir. Saint Michel, en chevalier, est revêtu d'une armure, mais sans casque ni gantelets. Les costumes indiqueraient la fin du XV^e siècle.

L'exécution, celle des têtes surtout, est très habile avec cependant des négligences. L'ensemble est remarquable et d'un grand caractère. La chapelle Saint-Jérôme ou des Pénitents-Bleus d'Ax-les-Thermes conservant, il y a quelques années encore, un panneau peint, de la fin du XV^e siècle, provenant probablement d'un retable, et où étaient figurés en buste, le *Christ* et les *Apôtres*. Cette peinture est exécutée sur un enduit de plâtre posé sur bois. Le dessin des figures est indiqué par un trait gravé dans l'enduit et rempli de couleur ; celui des nuages et des revêtements très riches de quelques apôtres est tracé au moyen d'un pointillé creux. Des perles et des imitations de pierres sont souléevées en relief. Le modelé des figures est obtenu par des touches très franchement posées. Quelques parties des vêtements et les nuages sont dorés.

M. Roger recherche les origines des peintures d'Ussal et d'Ax et croit pouvoir affirmer que ces dernières sont l'œuvre d'un artiste catalan qui a subi l'influence de l'école flamande ; le *Christ* rappelle singulièrement celui de Quentin Metsys au Musée d'Anvers.

Retenons encore de ce Congrès le mémoire de M. Besnier sur les ruines de Corsoul (Côtes-du-Nord), d'après un plan dressé en 1709 par l'ingénieur Garangeau, et enfin celui de M. Léon Couffil, correspondant du ministère, sur les restaurations effectuées au château Gaillard, en 1908, par M. Ruprich-Robert, et exprimant le vœu que des crédits soient affectés à l'achèvement des travaux de consolidation du château Gaillard, vœu qui recueillera le suffrage de tous les admirateurs de cette superbe ruine féodale.

Rouën — On se rappelle le vol qui avait été commis, il y a quelques mois, à l'église Saint-Vincent de Rouën. Des cambrioleurs avaient dérobé la nuit six magnifiques tapisseries qui comptaient parmi les principales richesses de cette église : *Ordonnation de saint Vincent*, son *Jugement* et sa *Mort* (pièce datée de 1598) ; les *Premiers Supplices de saint Vincent* (1598) ; les *Derniers Supplices de saint Vincent* (1605) ; *Jésus devant Hérode* (1630), la *Résurrection* ; le *Couronnement de la Vierge* (XVII^e s.). On avait constaté également la disparition d'une chasuble en brocart de soie brodée d'or et d'argent, datant de 1721, et une damatique semblable, de la même époque.

Fort heureusement les précieux objets ont été retrouvés, cachés à Fontenay-aux-Roses dans une

1 L. *Architecture*, année 1909, p. 353.

villa louée par des recéleurs faisant partie d'une bande parfaitement organisée. Les malfaiteurs ont été arrêtés.

— En faisant des plantations d'arbres devant l'église Saint-Gervais, en face de la plaque commémorative du séjour et de la mort de Guillaume le Conquérant, on a mis à jour plusieurs tombeaux francs des V^e et VI^e siècles. Ce quartier Saint-Gervais a été considéré de tout temps comme une des nécropoles romanes et franques de la cité rouennaise et de nombreuses sépultures y ont été découvertes à plusieurs reprises.

Soissons — En acte de vandalisme vient d'être commis à l'église désaffectée de Saint-Léger de Soissons. Ce monument, bien que classé et appartenant à l'État, a été transformé en salle de réunion publique. Malgré l'ordre du ministre, malgré l'opposition de M. Brunet, architecte en chef des Monuments historiques, la municipalité n'a pas craint de faire élever dans cette église un mur de 5 mètres de hauteur. On a fait d'horribles blessures aux pilastres, on a ébréché des sculptures superbes.

L'église Saint-Léger, qui vient d'être ainsi sacragée par la municipalité de Soissons, dépendait autrefois d'une abbaye de génévécians; elle servait naguère de chapelle au petit séminaire. C'est un très bel édifice du XIII^e siècle.

Toulouse — On a annoncé récemment qu'on avait l'intention de faire des travaux importants à la cathédrale de Toulouse. En 1864, le maire de Toulouse avait été autorisé à organiser une loterie dont le produit devait être consacré à la restauration, à l'agrandissement, à l'achèvement et au dégagement du monument. La loterie donna une somme insuffisante pour une si vaste entreprise. Quelques centaines de mille francs furent versés à la recette municipale et ne furent jamais employés. Les intérêts s'étant accumulés, les Toulousains se trouvent posséder aujourd'hui un million neuf cent mille francs. Une commission s'est réunie et a chargé un architecte des Monuments historiques d'établir un programme qui comprendrait : « 1^o L'établissement d'une entrée monumentale, au nord de l'église, pour souder en façade les deux parties de l'édifice; 2^o L'adjonction d'une galerie bas côté de deux ou trois travées longeant la nef actuelle jusqu'aux cloches, galerie qui servirait de dégagement et d'abri, en respectant le plus possible le mur de la nef, avec laquelle serait établie une communication réduite au strict nécessaire; elle servirait, en outre, à équilibrer, au point de vue esthétique, l'élevation du portail nord.

Tous les archéologues s'élèveront certainement contre de tels projets qui ne se justifient en rien.

On a parlé aussi d'embellissements à l'intérieur et à l'extérieur (peintures murales et sculptures). Inutile de dire que les artistes toulousains attendent avec la plus vive impatience les commandes qu'on leur a fait espérer. Mais il est certain que leurs œuvres, si remarquables qu'elles puissent être, au lieu d'embellir l'édifice, auront pour effet de l'enduire à jamais.

Tours. — M. André Hallays a, en plusieurs circonstances, signalé le déplorable état de délabrement dans lequel se trouve le délicieux cloître du chapitre de la cathédrale de Tours.

« La toiture d'ardores qui protège la galerie du nord s'étant, disant-il, effondrée, si bien que, passant par les trous, les averses ébranlées sur la terrasse, ruisselaient sur les sculptures, moisissaient les pierres, anéantissaient les ornements. On vient de placer sur les parties ébranlées quelques feuilles de papier goudronné, mais, comme on a négligé de les fixer au bord du toit, le vent les soulève et les agite; elles seront demain en loques. D'autre part, une des poutres qui soutient l'avent est absolument pourrie; si elle manque, elle entraînera toute la toiture, et le désastre sera complet. »

Nous espérons que le service des Beaux Arts interviendra promptement pour sauver, pendant qu'il en est temps encore, un des plus polis spécimens de l'architecture du moyen âge.

Troyes. — M. Valentin Chodron de Courcel a soutenu, le 3 février, à l'École nationale des Chartes, une thèse intitulée : *Etude archéologique sur la cathédrale de Troyes*, depuis les origines jusqu'à l'année 1630. Nous espérons que ce travail sera publié prochainement.

La cathédrale de Troyes a été commencée par l'évêque Hervé (1206-1223). En vingt ans, ce prélat fonda toutes les piles du transept et presque toutes celles du chœur, dont le chevet s'élève jusqu'aux voûtes. Les parties hautes du chœur sont achevées vers 1240. Sous l'épiscopat de Jean de Nanteuil (1269-1298), on construisit les travées extrêmes des bras du transept. Dans les fenêtres et dans la balustrade à créneaux qui couronne cette partie du monument, M. de Courcel a reconnu, avec juste raison, des traces de style anglais. La nef, entreprise dans la seconde moitié du XIV^e siècle, ne fut complètement terminée que dans les premières années du XVI^e. Ses voûtes en effet datent de 1499 à 1503. En 1506, le chapitre tint appel à Martin Chambages, architecte de la cathédrale de Beauvais, auteur des portails latéraux de la cathédrale de Sens, pour élever devant la nef une façade comprenant deux tours et trois portails. Le 8 juin 1519, la façade ayant

atteint le niveau des tympans des portails, Jean de Soissons remplace Martin Chamboges. Il mène la construction des deux tours jusqu'au-dessus de la rose occidentale. Les travaux se ralentissent beaucoup dans la suite. En 1629, Louis XIII accorde par lettres patentes, pour l'achèvement des tours, une certaine somme renouvelable pendant neuf ans. De 1623 à 1630, Laurent Bandrol construit le commencement de la tour nord et les deux tourelles qui la surmontent. On sait que la tour sud n'a jamais été terminée.

ALGÉRIE.

Timgad. — M. Ballu, architecte en chef du Gouvernement général de l'Algérie, chargé du service des Monuments historiques, signale la découverte à Timgad d'un nouvel établissement de bains publics et d'un second monastère chrétien avec un baptistère et une vaste cour ornée de portiques et de galeries desservant les cellules des religieux.

ALLEMAGNE.

Bonn. — La ville de Bonn est entrée en possession, grâce au don de la plus grande partie de la collection Wesendonck — jusqu'à présent conservée à Berlin — d'un musée de peintures anciennes de tout premier ordre, pour lequel a été construit un bâtiment spécial. Avec l'ancien fonds de la ville, le nombre des œuvres s'élève à 330. Les écoles flamande et hollandaise sont magnifiquement représentées (Patinur, Calcar, le « maître de la vie de Marie », le « maître de la mort de Marie », Jan Mostaert, etc.). L'école allemande compte plusieurs panneaux de l'école de Cranach, une grande *Crucifixion* de l'école de Silésie et plusieurs spécimens du « maître colonais de Saint-Séverin ». Enfin parmi les toiles italiennes, on en compte un certain nombre cataloguées sous les noms de Lorenzelli, Lor. Monaco, Francia, Perugino, Bellini, Palma, Carlo Dolce, Sassoferrato, etc.

Munich. — M. Heuz Branne, de l'Université de Munich, a découvert récemment un tableau représentant le *Christ insulté par les soldats*, daté de 1503 et attribué à Matthias Grünewald. Cette œuvre, après avoir appartenu au couvent des Carmélites de Munich, entra, en 1803, lors de la sécularisation de ce couvent, dans la galerie de tableaux du royaume, d'où elle fut envoyée peu après à l'Université.

Ulm. — M. Salomon Reinach publie dans la *Revue archéologique* une note intitulée : « Restaura-

tion et vandalisme à Ulm ». « Dans le *Münster* d'Ulm étaient les restes, tristement mutilés en 1531, d'un reliquaire de Hans Multscher, sculpté pour Conrad Karg, signé et daté de 1433. Malgré les protestations des savants, on a fait subir à ces restes précieux une restauration complète, aux frais d'un donateur aussi généreux que mal inspiré. Une pareille restauration, exécutée d'après des peintures de Multscher, n'est, à la vérité, qu'une œuvre de fausseur, comme le remarque avec raison M. Conrad Lange. Celui-ci se plaint en outre du sans-gêne avec lequel on remplit l'intérieur du *Münster* d'Ulm de statues baroques, faites à la douzaine, des peinturlurages qu'on inflige aux boiseries, des tableaux ridicules qu'on y expose. »

ITALIE.

Rome. — On s'occupe beaucoup à Rome des Thermes de Dioclétien dont la grande salle, restaurée au XVI^e siècle par Michel-Ange et remanée par Vanvitelli en 1719, est devenue l'église Santa Maria degli Angioli. Cette église n'ayant point de façade, un architecte a d'abord proposé de lui en donner une qui terminerait magnifiquement la perspective de la Via Nazionale. Ce projet paraît abandonné. D'autre part, le Gouvernement italien se propose d'expulser les marchands de bois et de charbon qui ont établi leurs dépôts dans les ruines antiques et d'aménager ces locaux secondaires en annexes du musée de sculpture installé dans la Chartreuse voisine. Reste à savoir ce qu'on fera de l'église elle-même, ancien *caedarum* des Thermes de Dioclétien. Les uns voudraient qu'on y restituât l'ordonnance créée par Michel-Ange et gâtée par Vanvitelli; les autres proposent de désaffecter l'église, de construire ailleurs une paroisse nouvelle, et de restaurer selon le style antique l'ancien *caedarum* pour y exposer, dans un cadre digne d'elles, les belles statues qui se trouvent à l'étroit dans les cellules de la Chartreuse.

— Les familles du Père M. Colagrossi, près de Saint-Sébastien-hors les Murs, ont amené la découverte d'un hypogée chrétien avec abside, qui paraît dater de la fin du II^e siècle. On y trouve des *grafiti*, des restes de peintures et des fragments d'une importante inscription damasienne. Il s'agit donc d'une crypte célèbre. M. Marucchi suppose qu'elle contenait le tombeau de saint Quirinus, évêque de Siscia, dont le corps fut transporté à Rome au V^e siècle.

Le P. Colagrossi peut déduire d'une inscription nouvellement découverte que le cimetière de Saint-Sébastien dépendait au V^e siècle du titre de Saints-Jean-et-Paul.

— Il faut encore noter la découverte de l'inscription du pape Pontien trouvée à Saint-Callixte, d'une

riche collection épigraphique provenant des fouilles de Saint-Prétextat, et enfin de l'épithaphe de Gratiiosa, la plus ancienne abbesse connue du couvent de Sainte-Cécile, qui date de la seconde moitié du VI^e siècle, ou du commencement du VII^e, et qui contient d'intéressantes imprécations contre les violateurs du tombeau. Les mêmes imprécations ne sont pas rares dans les chartes du moyen âge.

La Galerie nationale de Rome, au palais Corsini, a acquis, il y a quelque temps, diverses toiles de maîtres anciens, parmi lesquelles un petit *Crucifiement* de Sano di Pietro, un *Mariage mystique de*

sainte Catherine du Sodoma et un *Triomphe de David* attribué à Poussin.

Venise. L'architecte Domenico Rupolo, inspecteur de la Surintendance des monuments de Venise, a retrouvé, dans la sacristie de l'église du Rédempteur, à la Gaudereca, un groupe en bronze, *la Vierge et l'Enfant*, de Sansovino, resté inconnu jusqu'ici. Ce joli groupe avait été reliqué au-dessus de la corniche de la porte d'entrée de la sacristie du Rédempteur.

BIBLIOGRAPHIE

KEPPLER, Mgr. P. W. von. **Aus Kunst und Leben.** Fribourg-in-Brisgau, Herder, 1908. In-8°, viii-315 p., pl. et fig.

Sous le titre *Aus Kunst und Leben*, Mgr. von Keppler, évêque de Rottenbourg, a publié deux volumes de Mélanges qui ont été fort bien accueillis. Le premier volume en est arrivé l'année dernière à sa troisième édition. Son succès est mérité par un style aisé et plein de distinction, par la variété des études qu'il renferme, par le jugement sûr et la science sans prétention qu'il traduit chez son auteur.

Les onze chapitres du recueil se rapportent à des questions diverses d'histoire de l'art, d'art religieux, d'esthétique, à des souvenirs de voyage. On y trouve même une courte biographie de Léon XIII, discours prononcé à Rottenbourg, lors du vingt-cinquième anniversaire du Souverain Pontife.

Trois chapitres sont consacrés à des impressions de voyage. Voici une description d'Helgoland, la petite île rocheuse, à la plage blanche, aux falaises rougeâtres et au plateau verdoyant, que le génie de l'homme dispute sans relâche à la fureur des vents et des flots. — Venise avec son dôme, son palais des doges et ses monuments à toutes les symphonies de l'évêque de Rottenbourg. Celui-ci prend intérêt à son architecture et à ses peintres, surtout aux Bellini, il visite dans les environs les vénérables monuments de Torcello, si impressionnants dans leur abandon. — A Sienna, Mgr. von Keppler se complait aux souvenirs historiques de la petite république, il s'attache à saisir la psychologie de deux grands saints de la cité : sainte Catherine et saint Bernardin.

L'Italie a fourni en outre une étude sur la *sainte cécile* de Raphaël, dont le distingué prédicateur recherche l'idée inspiratrice. Sur ce tableau cinq personnages, tous des saints, différents d'âge, de caractère, de vie, sont enlevés dans le même ravissement, au-dessus des jouissances d'ici-bas, par l'harmonie d'un concert céleste. — Trente pages consacrées au *Jugement dernier* de Michel-Ange forment un pendant à cette étude. Avec M. Sauer, l'auteur admire dans le chef-d'œuvre de la Sixtine, la sublime représentation du *Dies iræ*, mais il ne

peut se résoudre à suivre jusqu'au bout le savant professeur de Fribourg, dans son indulgence pour les hardesses de l'art religieux de Michel-Ange.

Mgr. von Keppler décrit aussi, d'après l'ouvrage de Weber, les fresques découvertes à Burgfelden. Elles datent de 1050 environ et se rattachent à l'école de Reichenau. La fresque principale représente le *Jugement dernier* au moment où le souverain Juge a émis la sentence et où damnés et bienheureux sont amenés vers le lieu de la peine ou du bonheur éternels.

Une soixantaine de pages consacrées à des considérations historiques et esthétiques, d'un grand intérêt, sur les cinq tours géantes des pays allemands : les tours des cathédrales de Fribourg-in-Brisgau, de Strasbourg, de Cologne, d'Ulm et de Vienne.

L'ouvrage renferme aussi quelques études sur l'art religieux contemporain, la justification de son existence, sa différence nécessaire avec l'art profane moderne, son caractère traditionnel.

Une conférence sur la future cathédrale romane de Rottenbourg termine le volume. Elle trahit la solleitude d'un évêque pour doter son diocèse d'une cathédrale, à la fois monumentale et relativement peu coûteuse. La présente édition de *Aus Kunst und Leben* a d'ailleurs pour but de recueillir un supplément de ressources pour la nouvelle construction. R. M.

Die Papstgraber und die Caecilienruft in der Katakomben des Hl. Kallistus.

I. WILBERT (Mgr. L.). **Erganzungsheft zu de Rossis Roma Sotterranea.** Fribourg in Brisgau, Herder, 1909. Gr. in-fol., xiv-109 p., fig. et pl.

La *Roma Sotterranea*, demeurée en souffrance depuis trente-deux ans, a reçu finalement deux continuations à la fois.

L'œuvre de Rossi ne comprend que l'étude du cimetière de Callixte et de celui de Genesio, mais elle consacre à ces deux catacombes trois gros volumes de texte et trois volumes de planches. Le fondateur de l'archéologie chrétienne romaine a voulu y exposer tous les principes de sa méthode scientifique et étudier en même temps les deux monuments sous tous leurs aspects.

La Commission romaine d'archéologie a résolu de continuer ce travail d'après un plan nouveau; les volumes consacrés aux autres catacombes seront considérés avant tout comme des publications de documents et les dissertations en seront écartées autant que possible.

L'entreprise a reçu un commencement d'exécution; M. Marucchi a publié récemment un premier travail se rapportant à la catacombe de Domitille¹. S'en est-il tenu strictement au programme convenu? Ce n'est pas ici le lieu de l'examiner².

Cette publication avait à peine paru depuis quelques mois que Mgr. Wilpert reprenait sous un autre aspect l'œuvre interrompue. Il se proposait de rectifier et de compléter, d'après les découvertes les plus récentes, l'étude des monuments déjà décrits dans la *Roma Sotterranea*.

Espérons que les deux entreprises pourront se développer côte à côte, sans se faire tort l'une à l'autre.

Des fouilles heureuses, exécutées dans la crypte des papes au début de 1909, permettaient à Mgr. Wilpert de commencer son travail par la région la plus importante du cimetière de Callixte. On s'en souvient, ces fouilles amenèrent la découverte de la plaque de marbre qui a été érigée à la sépulture du pape Pontien (+ 236) et de galeries d'arénaire, inconnues jusqu'à ce jour, et utilisées comme polyandres ou tombes collectives.

Cette découverte intéresse l'histoire du développement de cette région de la catacombe, étudiée déjà très à fond dans la *Roma Sotterranea*. L'auteur propose d'attribuer à la seconde période d'excavation les deux cryptes célèbres des Papes et de Sainte Cécile, dont l'une remonterait, d'après de Rossi, à la première et l'autre à la troisième période.

Suit une dissertation sur les lieux de sépulture des papes du III^e siècle. C'est une thèse favorite de Mgr. Wilpert que la tombe de Zéphyrin (+ 217) se trouvait dans la basilique de Sainte-Sotère. Parmi les successeurs de ce pape au III^e siècle, neuf furent ensevelis dans la crypte des papes. Le sigle indiquant le martyre sur l'épigraphie des saints Fabien et Pontien est une addition postérieure, qui pourrait remonter cependant à la seconde moitié du III^e siècle au V^e siècle d'après M. Marucchi.

L'auteur étudie aussi les divers travaux de décoration exécutés dans la crypte des papes, puis il examine diverses inscriptions retrouvées dans cette région du cimetière. L'une d'elles permet de surprendre un procédé intéressant des lapicides chrétiens. Ceux-ci sculptaient parfois des symboles avant la commande et plus tard seulement ils

travaient sur les plaques l'inscription funéraire³. Deux autres documents sont des exemplaires uniques de plaques à la fois nimbées d'une inscription gravée et décorées de peintures.

L'ossuaire trouvé sous la crypte des papes date de la seconde moitié du IV^e siècle; une inscription le rendit inaccessible au VII^e. On y transporta les ossements des chrétiens ensevelis autour des cryptes célèbres, pour pouvoir utiliser à nouveau les *loculi* situés près des tombeaux des martyrs. A la longue les corps transférés devinrent, dans l'imagination des auteurs d'itinéraires, les restes d'une multitude de martyrs.

Deux chapitres de Fouyergé sont consacrés à saint Sixte II, le principal martyr des catacombes. Le lieu du martyre reste discuté. Mgr. Duchesne est assez disposé à le placer dans la catacombe de Callixte. Mgr. Wilpert tranche la question en faveur de celle-ci, grâce à une inscription fragmentaire qu'il considère comme la copie, exécutée sous le pape Vigile, de l'inscription damasienne apposée sur le lieu de l'exécution.

La petite basilique connue sous le vocable des Saints-Sixte II et Cécile a également été débarrassée. D'après Mgr. Wilpert les fouilles prouvent que l'église date de l'époque de la paix et infirment donc l'hypothèse de M. Marucchi qui voulait trouver là les tombes des saints Zéphyrin et Taréisse. Mentionnons un fragment de marbre, datant du IV^e siècle, avec la plus ancienne représentation de saint Pierre sauvé des fols.

Mgr. Wilpert préfère retrouver le tombeau des deux saints dans la basilique de Sainte-Sotère. Celle-ci fut éditée, paraît-il, pour contenir un tombeau important et conserve les traces de la vénération des fidèles. Sans doute, on l'aura construite d'abord pour la sépulture de saint Zéphyrin, puis, après la dévastation causée par les Goths, les restes de Zéphyrin et de Taréisse auront été recueillis dans le même tombeau.

Ce court résumé aura montré suffisamment que Mgr. Wilpert a su réunir des documents intéressants dans la région cimétériale où de Rossi fit autrefois ses plus sensationnelles découvertes. Ces documents, déjà connus en grande partie, sont publiés avec un soin parfait et reproduits par des clichés dont la netteté ne laisse rien à désirer. En ajoutant à leur description des dissertations sur les questions relatives à la topographie des catacombes, l'auteur pouvait rattacher en appendice à la *Roma Sotterranea* quelques-unes des thèses qu'il défend avec le plus d'ardeur. M. Marucchi en avait fait autant en faveur de ses propres opinions dans son travail sur la catacombe de Domitille.

R. M.

1 *Roma sotterranea cristiana, Nuova Serie, I, fasc. 1* (table) et II (planches); Rome, Spithöfer, 1909.

2 Voir un compte rendu du R. P. Delbache dans *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 1909, t. XXVIII, pp. 182 et suiv.

3 Une dalle gravée du musée de Fontaine semble prouver l'existence de prototypes semblables au III^e ou 4^e age.

LASTEYRIE (Comte Robert de). **L'église de Saint-Philbert-de-Grandlieu (Loire-Inférieure)**. Paris, Impr. nationale, 1909. In-19, 82 p., pl. et fig. *Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 38, 2^e partie.)

Les principales dates de l'histoire des abbayes de Saint-Philbert, longtemps discutées, ont été définitivement établies par M. Poupartin, dans ses *Monuments de l'histoire des abbayes de Saint-Philbert*, parus récemment dans la *Collection de textes* publiés par la maison Picard.

Saint-Philbert-de-Grandlieu s'appelait primitivement Déas; c'était une villa de l'évêque de Poitiers, qui la céda, le 1^{er} juillet 677, à saint Philbert, lors de la fondation de l'abbaye de Noirmoutiers. Chaque année, pendant les incursions des Normands, les moines de Noirmoutiers venaient se réfugier à Déas, et nous savons qu'en 819, ils y avaient élevé dans ce but de vastes constructions; comme les incursions se multipliaient, ils transportèrent le corps de leur saint fondateur de Noirmoutiers à Déas, sous la conduite de l'abbé Hilbod (7-11 juin 836). Mais les Normands, après avoir défilé Noirmoutiers (846), vinrent incendier Déas (30 mars 847) et les moines durent se sauver à Cnauand, en Anjou, en abandonnant le corps du saint, qui, heureusement, avait été caché avec soin. En 858 on dut quitter définitivement Déas, en enlevant le corps de saint Philbert; on le transporta à Cnauand, puis, en 862, à Messey, en Poitou, et enfin, en 871, à Tourmus, sur les bords de la Saône, où la communauté s'établit définitivement (875).

L'église de Déas nous est parvenue dans un état lamentable; longtemps abandonnée, elle fut mutilée, en 1870, pour servir de halle, et des restaurations récentes en ont entièrement modifié l'aspect. Plusieurs archéologues l'ont étudiée avec soin. M. Léon Maître, en 1896, en donna une consciencieuse monographie; puis il commença les fouilles, qui furent continuées par le P. de la Croix. M. Maître essaya de prouver que l'église remonte entièrement à la première moitié du IX^e siècle. M. Brutails soutint qu'il est très difficile de savoir ce qui reste de l'église de 836, mais que l'on peut attribuer à cette époque le carré du transept et une partie des murs y attenants, que l'abside et la crypte paraissent être romanes, et que la nef ne saurait être antérieure à la fin du XI^e siècle ou au commencement du XII^e. Le P. de la Croix publia, en 1907, le résultat de ses fouilles; ses deductions sont assez maitendues; il voit dans l'église actuelle une basilique civile saccagée, entre 260 et 287, puis entre 405 et 437, et aménagée en église vers 819; de 836 à 840, l'abbé Hilbod aurait reconstruit les bras du transept, cons-

truit le chœur, la crypte, l'abside et les bâtiments voisins; la nef daterait de la fin du XI^e siècle, ou du commencement du XII^e. Il était réservé à M. de Lasteyrie de relever ce qui paraît le plus vraisemblable dans la thèse de chacun, et de coordonner les différents systèmes.

La partie la plus ancienne de l'église est le transept. Il comprend une travée carrée communiquant avec les croisillons, comme avec le chœur et la nef, par de grands arcs formés de minces claveaux de pierre blanche, séparés par des briques, placés alternativement à l'intrados et à l'extrados; ces arcs devaient poser sur des colonnes qui ont disparu fort anciennement, et du côté des croisillons, on a élevé, pour les soutenir, de grands murs percés chacun d'une petite arcade. Les croisillons sont certainement de même époque que le carré du transept, car M. de Lasteyrie a retrouvé l'appareil alterné des grands arcs dans le pied-droit d'une fenêtre percée dans le mur oriental du croisillon nord.

Le P. de la Croix a cru retrouver les soubassements des anciens murs du chœur et a restitué un grand chœur pentagonal, qui serait un reste de l'ancienne basilique civile des Romains. M. de Lasteyrie montre que les Romains n'auraient jamais construit une basilique de cette forme et que d'ailleurs, il ne dut jamais y avoir à Déas de construction romaine; l'appareil des murs n'a en outre rien de romain, et celui des grands arcs, qui est tout à fait caractéristique, est très différent, au fond, d'un arc romain, de celui des thermes d'Allemaun, près de Valognes, par exemple; tandis qu'à Allemaun, des vousoirs appareillés relient, à l'intrados et à l'extrados, les vousoirs des parements des arcs, à Saint-Philbert, les parements des arcs ne sont aucunement liés, à l'intrados ni à l'extrados. Comme l'a prouvé M. Brutails, les arcs de Saint-Philbert sont du IX^e siècle. Quant aux baies qui sont percées à l'est et à l'ouest de chaque croisillon, elles s'ouvraient tout simplement sur des absidioles à l'est, et des collatéraux de la nef à l'ouest, dont on a retrouvé les fondations.

M. de Lasteyrie a restitué le plan de cette première basilique de Déas, élevée au commencement du IX^e siècle, et où l'on apporta, en 836, le corps de saint Philbert. Elle comprenait une nef à collatéraux de six travées, un transept et un chœur terminé sans doute par une abside en hémicycle; sur chacun des bras du transept s'ouvrait à l'est une absidiole ronde.

L'architecte n'avait pas prévu d'emplacement pour déposer le corps du saint, et l'abbé Hilbod dut faire d'importants travaux, en 836, pour établir une crypte. Le moine Ernoutaire nous a laissé sur ces travaux des renseignements obscurs et vagues, mais qui ont cependant une certaine impor-

tance. S'inspirant de ce récit, M. Maître et le P. de la Croix ont pensé qu'on démolit la partie ouest de l'église ou le transept; mais on n'en voit pas la raison; pour établir la crypte, c'est le chœur qui fut renversé, comme l'avait déjà prouvé M. Brutsils. Quant aux bras du transept, M. de Lasteyrie montre que ce n'est pas à cette époque qu'ils furent raccourcis, mais peut-être au XIII^e siècle.

L'abbé Hilbod construisit un chœur en hémicycle légèrement allongé précédé d'une partie rectangulaire, tel que nous le voyons encore aujourd'hui; il ne dut jamais être voûté. Sous l'abside élevée de plusieurs marches étant la crypte; elle se compose actuellement d'une petite salle carrée ouverte à l'est et d'un *martyrium*, contour voûté d'arêtes, perpendiculaire à l'axe de l'église, flanqué de trois *loculi*, à l'est et à l'ouest; au milieu devait se trouver le corps de saint Philbert que l'on pouvait voir de la petite salle par une fenêtre; le *martyrium* s'ouvre sur le chœur par la partie haute du fond des *loculi* à l'ouest. M. de Lasteyrie a fort ingénieusement démontré que l'on pénétrait dans le *martyrium*, non par la porte ouverte après coup au nord, mais par deux couloirs voûtés, appuyés contre le mur du chœur, s'ouvrant sur les croisillons par des portes percées près des absidioles, et se recourbant pour descendre dans la crypte; leurs fondations seraient ces murs qu'a retrouvés le P. de la Croix, et qu'il pensait appartenir à la basilique romaine. M. de Lasteyrie propose une très intéressante restitution de la crypte primitive de 836; la crypte aurait été établie sous l'abside entière, des colonnes ou des piliers auraient porté les voûtes d'arêtes; quatre de ces piliers sépareraient encore les *loculi* du *martyrium*.

Mais la translation du corps de saint Philbert attira beaucoup de monde et l'abbé Hilbod dut presque aussitôt apporter des modifications aux constructions qu'il venait de faire. On supprima les absidioles des croisillons et les couloirs conduisant à la crypte, devenus trop étroits; on éleva le long du chœur deux grandes chapelles, qui communiquaient avec les croisillons par les anciennes baies des absidioles, et avec le chœur par deux petites portes, et l'on entoura le chevet de constructions annexes destinées à parvenir à la crypte, qui fut modifiée; M. de Lasteyrie attribue cette modification au désir qu'avaient les moines de mieux cacher le corps du saint, lors des incursions des Normands; on boucha la presque totalité de la crypte, ne laissant subsister que la petite salle carrée et le *martyrium*, qui existent encore aujourd'hui, qu'on pouvait facilement combler de terre par des ouvertures ménagées dans la voûte, sous des dalles de l'abside. Cette hypothèse est fort ingénieuse, et l'on comprend ainsi comment le corps de saint Philbert échappa à l'incendie des Normands, en 847, et pourquoi le sarcophage,

qui avait dû être abandonné par les moines, lorsqu'ils se sauvèrent à Cunauld avec le corps du saint, a été retrouvé intact, de nos jours, enfoui sous un amoncellement de terres.

Quant à la date de la nef, les avis sont très partagés, pour les uns, M. Courajod et M. Maître, elle est carolingienne; pour les autres, M. Brutsils et le P. de la Croix, elle est du XI^e ou du XII^e siècle. M. de Lasteyrie montre que les gros piliers et les arcades furent commencés avant le départ définitif pour Cunauld 858, et construits de telle sorte qu'ils pussent résister à l'incendie. Les travaux interrompus ne furent repris qu'au XI^e siècle d'une manière plus économique, en réduisant l'épaisseur des murs, et après de nouvelles interruptions, achevés au XIII^e siècle.

En somme, les conclusions de M. de Lasteyrie sont celles-ci: L'église a été bâtie entre 814 et 819; il en reste le carré du transept, une partie des deux croisillons, un fragment du mur extérieur du bas-côté nord. Lors de la translation du corps de saint Philbert, en 836, le chevet est rebâti sur un plan plus vaste; le chœur actuel, l'abside et la crypte datent de cette époque. A peine les travaux de 836 terminés, qu'il faut les modifier, pour faire face à l'afflux des pèlerins, et garantir les reliques contre les incursions des Normands; suppression des couloirs et établissement des chapelles latérales du chœur et des grands bâtiments annexes, modification de la crypte. La nef, complètement détruite par les Normands, en 847, fut seulement commencée après ces désastres, puis abandonnée; reprise au XI^e siècle, elle ne sera achevée que beaucoup plus tard.

A la fin du volume une série de planches composées presqu'entièrement de photographies prises avant et pendant les restaurations servent de pièces justificatives. Tout nous séduit, dans ce très beau mémoire, l'importance du sujet, l'intérêt des hypothèses et des discussions, et ce charme que M. de Lasteyrie sait répandre même dans les dissertations les plus ardues.

Marcel AUBERT.

HENRI MORIS, *L'abbaye de Lérins Histoire et monuments*. Paris, Plon-Nourrit et H. Champion, 1909. In-8°, carte et 30 pl.

L'abbaye de Lérins a été fondée au commencement du V^e siècle par Honorat, issu d'une riche famille païenne de Lorraine ou de Bourgogne, qui, converti au christianisme, se rendit d'abord en Grèce avec son frère Venance, puis revint en Provence, pour s'établir quelque temps à la Sainte-Baume, et enfin s'installer dans l'île de Lérins. On sait que ce vénérable religieux mourut évêque d'Arles en 429.

Les bâtiments du monastère, vendus en 1791,

comme biens nationaux, sont habités depuis 1871 par les Gisterciens de Senanque. Ils subsistent en partie. L'église Saint-Honorat ou église majeure était encore debout, mais à moitié ruinée, en 1876. Les moines de Senanque la rasèrent complètement, ce qui provoqua, non sans raison, de nombreuses protestations de la part des archéologues. Elle remontait peut-être au XI^e siècle. Par le croisillon sud on accédait au cloître qui heureusement n'a pas été démoli, mais dont la date est difficile à déterminer. M. Morris l'attribue au VIII^e siècle, ce qui est tout à fait inadmissible. Sur la galerie est s'ouvre une porte qui permet de pénétrer dans une belle salle voûtée d'ogives, de l'époque de transition, qui servait autrefois aux réunions du chapitre et aux cérémonies du culte. Le réfectoire, au sud, est de même style.

A la pointe méridionale de l'île, se dresse, sur un promontoire de rochers, le célèbre château-fort, bâti ou plutôt commencé par l'abbé Adébert II, qui en jeta les fondements en 1073. D'abord simple lieu de retraite en cas de danger, il devint dans la suite une habitation permanente. On distingue deux parties : à l'est, le cloître à quatre étages et n'en reste que deux et à l'ouest, des salles communes et des dortoirs ou cellules. Le cloître du premier étage présente une suite d'arcades gothiques reposant sur six colonnes d'édifices plus anciens. Il remonte vraisemblablement à la fin du XIII^e siècle. Au début du XV^e siècle, après le pillage du château par les pirates génois (1400), un riche habitant de Grasse, du nom de Gastolin, qui s'était retiré à Lérins, fit entreprendre à ses frais la réfection du cloître et l'élévation d'un escalier à vis, au nord. Le cloître du second étage, avec ses douze colonnes octogonales de marbre blanc, est d'une extrême élégance. Au sud-ouest, dans l'aile construite par le même Gastolin, est le nouveau réfectoire où pouvaient se tenir une quarantaine de religieux. Une niche demi-circulaire indique la place de la chaire du lecteur. Au sud, au-dessus de la chapelle conventuelle, la chapelle Sainte-Croix, qui avait été achevée en 1088 et restaurée à la fin du XIV^e siècle, est à peine visible aujourd'hui. Le plan que M. Morris a joint à sa description aurait été beaucoup plus utile si les différentes parties du château avaient été indiquées par des lettres. Discus, par la même occasion, qu'il était presque indispensable de donner un plan général de l'abbaye soit de nos jours, soit à une époque plus ancienne.

On a retrouvé dans tout le sol de l'île Saint-Honorat quantité d'inscriptions romaines et chrétiennes, de pierres tombales, de fragments de sculptures antiques, etc. On a réuni tous ces précieux débris dans un musée archéologique. Nous citerons un bas-relief qui ornait un sarcophage chrétien et sur lequel on reconnaît le *Christ* et les *apô-*

tres sous des arcades, des inscriptions en l'honneur de Neptune et du collège des Triculaires, une autre portant les armoiries des Grimaldi, enfin un reste de sculpture provenant du monument d'Hugues de Bieux, seigneur de Réquistous (+ 1312).

Comme appendice à son intéressant travail, M. Morris nous donne l'histoire des archives, de la bibliothèque et du trésor de l'abbaye, avec inventaires à l'appui. Les archives ont été versées au dépôt départemental des Alpes-Maritimes ; malgré des pertes assez nombreuses, elles sont encore considérables. Quant à la bibliothèque, qui fut extrêmement riche, il n'en reste presque rien. Enfin le trésor a été dispersé, comme tant d'autres. Il en subsiste quelques épaves : un reliquaire du XV^e siècle, orné d'émaux translucides (église d'Aubereau), un autre en forme de couronne d'épines (hôpital de Grasse), un bras-reliquaire de saint Honorat (église de Mougins) et surtout la curieuse chaise de la cathédrale de Grasse, dans laquelle étaient déposés la plus grande partie des ossements du fondateur de Lérins. Ce petit monument en bois sculpté, à vrai dire d'une exécution médiocre, remonte au commencement du XV^e siècle. Sur ses faces on a figuré principalement des événements de la vie du patron de l'abbaye.

L'ouvrage de M. Morris nous apprend en définitive beaucoup de choses et dans les chapitres proprement historiques il y a bien des faits à retenir et des conclusions intéressantes à noter. L'auteur nous permettra d'exprimer le regret qu'un point de vue archéologique il ne soit pas entré dans une discussion plus serrée sur l'âge de certains monuments. Dans la description il se borne souvent à quelques indications assez vagues et même pour la plupart des pièces provenant du trésor, il ne donne aucune date. Il aurait fallu, dans certains cas, être un peu plus précis.

A. BOINET.

STERN HENRI. *Les Architectes des cathédrales gothiques*. Paris, Laurens, 1909. Petit in-F^o, 124 p., pl. et fig.

On a exagéré la modeste des artistes du moyen âge en disant que la plupart de leurs œuvres sont anonymes ; ils ne se sont pas toujours privés d'inscrire leur nom et les archéologues ont réussi à identifier plusieurs artistes aujourd'hui célèbres.

Mais il faut se rendre sur le vrai sens du mot architecte, et ne pas prendre pour un traceur de plans et un directeur de chantier un chanoine, un simple trésorier de fabrique, chargé de la seule comptabilité et de la surveillance et qui, dans les écrits du temps s'intitule parfois *magister operis*, ou *operarius fabricae*. C'est ici qu'apparaît la cou-

pétence de notre auteur, qui a su discuter les titres des divers coopérateurs du gros œuvre des cathédrales. L'architecte portait plus souvent les titres de *lithomus, cementarius, apparitor, magister edificiorum*.

Quoi qu'il en soit, en établissant l'histoire trop brève des grandes constructions gothiques, M. Stern nous édifie en même temps sur les origines des belles cathédrales françaises, dont il commence par dépeindre la physionomie générale en un superbe tableau. Son livre, d'un réel intérêt, est illustré à l'aide de plans et de très belles vues photographiques des principaux monuments religieux de la France. Un chapitre final est consacré à l'expansion française à l'étranger.

L. C.

LEFÈVRE (Louis-Eugène). **Quatre études archéologiques étampois.** Paris, Picard, 1909. In-8°, 31 p., pl. et fig.

Origine antique du plan quadrilobé de la tour d'Étampes. *Ibid.*, 1909. In-8°, 15 p.

Notre érudit collaborateur s'occupe des origines de Saint-Martin, de la parenté de son déambulatoire avec l'architecture champenoise, qui se répète à Sens et jus-qu'à Notre-Dame de Paris.

Il ressuscite le souvenir de l'église romane de Saint-Mard, démolie vers 1818, qu'on confond souvent avec une tour militaire carrée, nommée tour du Petit-Saint-Mard.

Avant le XIII^e siècle, l'usage des caves sous les édifices n'était guère connu; les caves d'Étampes, qui remontent à cette époque, paraissent être parmi les plus anciennes; M. L. les étudie de près et en fait une classification en six catégories.

Les riches *Heures* du duc de Berry représentent, au mois d'août du calendrier, l'ancien château-fort royal d'Étampes. Après un examen critique, M. L. conclut à l'exactitude de cette reproduction, sauf la hauteur des tours.

Dans la seconde brochure, il s'occupe de la forme curieuse, en quatrefeuilles, qu'affecte en plan la tour d'Étampes encore conservée, et qu'il attribue au XI^e siècle. Il la rapproche des édifices à plan quadrilobé ou trilobé de Biella, de Montmajour, de Munster, de File Saint-Honorat, de Lérins, etc.

L. C.

MOREL (Chanoine). **L'abbaye de Saint-Martin-aux-Bois, Clermont** (Oise), impr. de Daix frères et Thirion, 1907. In-8°, 81 p., pl. Extr. des *Mém. de la Soc. archéol. et hist. de Clermont*.

Après une esquisse historique aussi complète que le permettent les trop rares documents conservés, M. Morel, curé de Chevrières (Oise), décrit

dans tous ses détails le merveilleux monument du XIII^e siècle, qu'est l'église de Saint-Martin-aux-Bois. Il n'a garde d'oublier les intéressantes stalles du XV^e siècle, la sacristie du XVI^e siècle, les ornements qu'elle abrite encore et enfin une *Descente de croix*. Il a relevé toutes les descriptions qu'il a rencontrées et joint à son travail quelques pièces d'archives ainsi que la liste de tous les abbés, prieurs et curés. La destruction au XV^e siècle des archives de l'abbaye rendait cette étude d'autant plus ardue; telle qu'elle est, elle contribuera heureusement à faire connaître, admirer et aimer davantage le déheut édifice; l'on doit se réjouir qu'il se soit enfin rencontré une plume experte et consciencieuse pour offrir le public à son histoire et à ses beautés.

G.

BÉGUË Lucien. **La chapelle de Karmaria-Nisquit et sa Danse des morts.** Paris, H. Champion, 1909. In-4°, 52 p., 5 pl. et 32 fig.

M. Béguë a consacré une très intéressante étude à l'un des sanctuaires les plus curieux de la vieille Bretagne. La chapelle de Karmaria, dans le département des Côtes-du-Nord, au milieu de la région veroyante qui s'étend entre Saint-Brieuc et Guingamp, fut très célèbre pendant tout le cours du moyen âge. Elle donnait lieu à l'un des pèlerinages les plus populaires de la contrée.

La construction comprend une nef à sept travées dont les quatre premières sont du XIII^e siècle et les trois dernières du XV^e. Au midi s'élève un vaste bras du transept élevé au XV^e siècle également. Le petit porche du sud est de la même époque. L'abside à trois pans fut ajoutée au XVIII^e siècle et le clocher disgracieux date de 1702. La voûte est en charpente et paraît remonter au XV^e siècle. Le porche latéral, de style purement breton, est d'une extrême élégance; deux niches abritent les statues en bois de *saint Pierre* et de *saint Paul*. Les parois latérales sont occupées par les figures en bois des douze *apôtres*; leur facture est des plus médiocres.

Parmi les objets du mobilier, nous signalerons, à l'entrée du transept, contre le mur oriental, cinq panneaux sculptés en albâtre, du XV^e siècle, qui semblent être les restes d'un ancien retable. On distingue *L'Annonciation*, le *Concomentement de la Vierge*, *L'Assomption* et *L'adoration des Mages*. Ces petites sculptures sont certainement d'origine anglaise. M. Béguë en a rapproché, avec raison, deux retables conservés, l'un à Notre-Dame du Tertre à Châteaurenou près de Kermaria, l'autre à Montreuil (Yonne).

Ce qui fait surtout la réputation de la chapelle de Karmaria, ce sont ses peintures murales, malheureusement en mauvais état, mais dont le peu

tre laquelle fit de très fidèles relevés à laquelle en 1860. Ces peintures s'étendent sur les murs de la nef (*Danse des morts* et *prophètes*), sur les tambours de la voûte et le mur du bas côté nord, vis-à-vis du transept (*Combat des Vertus et des Vices* et *Del des Trois Morts et des Trois Vifs*), sur la voûte du porche (*anges*, et enfin dans le transept (*donateurs*).

La *Danse des morts* comprend, sur une longue frise, quarante-sept figures se tenant par la main, une morte décharnée alternant avec un vivant. Des lampions transcrits au-dessous de chaque personnage, en caractères gothiques, aujourd'hui presque illisibles, définissent les sujets. Cette vaste composition peut avoir été exécutée vers 1470-1480. L'original dont elle dérive n'est autre que la fameuse *Danse macabre* du cimetière des Innocents à Paris, peinte en 1425. Les figures se succèdent dans le même ordre et les vers qu'on a inscrits sous leurs pieds sont ceux-là mêmes qu'on lisait à Paris. La *Danse des morts* de Kernaria pourrait être la plus ancienne représentation de ce genre qui nous soit conservée. Celle de la Chaise-Dieu, presque contemporaine, ne saurait être antérieure à 1480.

Au-dessous de la frise de la *Danse macabre*, huit grandes figures de *prophètes*, tenant des banderoles, occupent les écoinçons entre les arcs des travées au-dessus des piliers. Elles sont dans un état de conservation déplorable.

Le *Del des Trois Morts et des Trois Vifs*, thème que le duc de Berry avait fait sculpter au portail du charnier des Innocents en 1408, est comme le complément indispensable de la *Danse des morts*. Les trois seigneurs s'avancent sur leurs chevaux et « l'horreur se peint sur leurs visages, à la vue des trois cadavres debout près de la croix du cimetière ».

Le *Combat des Vertus et des Vices* est réparti en neuf panneaux où une élégante figure de femme perche de sa lance un animal placé sous ses pieds qui n'est autre que le symbole du vice opposé à la vertu qui le dompte. Quant aux *donateurs* que l'on voit sur les murs du transept, quelques-uns peuvent être identifiés grâce aux armoiries. M. Bégule nomme Jean de Taillard, Anne du Vieux-Châtel et Guillaume de Bourgehn. Ces donateurs ont été peints, à n'en pas douter, en même temps que la *Danse macabre* et nous permettent de dater celle-ci de 1470 environ.

La chapelle de Kernaria est par malheur aujourd'hui presque abandonnée. Espérons que la savante étude de M. Bégule attirera l'attention du gouvernement sur ce monument si précieux par ses sculptures et par sa décoration picturale. « Si on veut le sauver de la ruine, il faut se hâter ! »

A. BOINEL.

STEIN (Henri). Une expertise au XIV^e siècle. (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, septembre-décembre 1909, p. 146-155.)

M. Stein a relevé dans un rapport d'expertise du 18 septembre 1388, au sujet d'une affaire de infamement pour deux maisons sises à Paris, près de la place Baudoyer, les noms de plusieurs architectes, maçons et charpentiers, entre autres, de Raymond du Temple, de Jean de Mogneville, qui travailla à la Bastille, de Guillaume Hallé et de Jean Tillent, maîtres-maçons du roi, du fameux Dreux de Dammarin, du maître-maçon et du maître-charpentier de la cathédrale de Paris, Colin Gill et Philippe Milon.

M. A.

DURRIEN (Paul). La Bible du duc Jean de Berry, conservée au Vatican. (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 janvier 1910, p. 5-20, pl. et fig.)

M. Durrien montre que le médecin de Jean de Berry, qui se nommait Megret, offrit ces deux magnifiques volumes au duc, qui en fit cadeau dans la suite au pape Clément VII : le mot « Megret » tracé sur des banderoles à côté des armoiries du duc et du pape doit être ainsi expliqué. M. Durrien signale en outre la présence des petits chiens chers au duc, les boulers de Poméranie, semblables à ceux qui se promènent sur la table du duc, dans la miniature, illustrant le mois de janvier, des « très riches Heures » du duc de Berry, conservées au Musée Condé à Chantilly.

M. A.

MAETHELINCK (L.). Le Genre satirique, fantastique et licencieux, dans la sculpture flamande et wallonne des miséricordes de stalles. Paris, J. Scheffé, 1910. In-8°, 111-380 p., pl. et fig.

ENLART (C.). La Satire des mœurs dans l'iconographie du moyen âge. *Mémoires de France*, n°s 390 et 391.)

Encouragé par le succès de son ouvrage *Le Genre satirique dans la peinture flamande*, M. L. Maetzelinck nous donne « une étude raisonnée, du genre satirique et burlesque » d'après les miséricordes des stalles conservées en Belgique. C'est en effet dans le détail des ouvrages de menuiserie, solives, coffrets, balustrades, et tout particulièrement dans les stalles que les artistes du moyen âge ont laissé la marque de leur esprit frondeur. Tous ces petits sujets qu'ils ont traités avec une audace, une précision et une verve merveilleuses, sont aussi intéressants pour l'historien que pour l'archéologue, et M. Maetzelinck a su montrer tout ce que l'historien des mœurs pouvait tirer de l'étude de ces sculptures satiriques. Il crée avec

raison, pensons-nous, toute idée de symbolisme de ces scènes parfois grossières; mais peut-être aussi ne faut-il pas aller trop loin en cherchant à personnaliser de simples fantaisies dues à l'imagination des artistes.

En Flandre, comme en France, dans les peintures des miniatures comme dans les sculptures, les sujets le plus souvent représentés, et aussi ceux qui nous intéressent le plus, sont des scènes de mœurs. Il est certain que la satire se présente aussi quelquefois dans l'interprétation des sujets religieux de l'Ancien et même du Nouveau Testament, mais même alors ce n'est pas un dogme que s'attaque l'artiste, c'est à la morale; bien souvent des scènes de la Bible ou de l'Évangile servent de prétexte à de vives attaques contre les mœurs relâchées des femmes ou du clergé; l'esprit d'observation et l'habileté des artistes à choisir le détail expressif et à rendre les nuances des physiognomies vivifient les tableaux sacrés et rajouissent les plus anciens thèmes. M. Enlart a montré avec quelle verve et quelle vérité les enlumineurs et les sculpteurs du moyen âge ont su interpréter non seulement les proverbes et les fables populaires, mais aussi les récits de la Bible et les paraboles de l'Évangile. L'article de M. Enlart est paru dans une revue qui ne comporte malheureusement pas d'illustration; quant aux planches et aux figures du livre de M. Maerlinck, elles sont empruntées aux dessins de l'auteur; elles n'ont peut-être pas toujours la précision documentaire désirable, mais, abondantes et choisies, elles ont porté un nouvel intérêt à ce beau volume.

Marcel AVERTÉ.

VARENNE (Gaston). **La fonderie des Vischer à Nuremberg 1153-1519**. *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 janvier 1910, p. 21-31, et 10 février 1910, p. 121-136, pl. et fig.

Les Vischer, originaires de Hongrie, s'étaient d'abord installés à Elm; Hermann Vischer vint en 1153 à Nuremberg; son fils Pierre, né en 1610, ne quitta guère cette ville que pour un voyage qu'il fit en 1491 à Heidelberg, en compagnie de l'imagier Simon Lamberger. Un des fils de Pierre, Hermann, résida quelque temps à Rome, mais lui-même ne dut jamais y aller, et il faut attribuer l'évolution de son talent bien plutôt à l'influence d'Adam Kraft, qu'à un séjour en Italie.

M. Varenne divise en trois périodes les productions de l'atelier des Vischer; dans la première, de 1187 au commencement du XVI^e siècle, on retrouve encore les traditions gothiques, les qualités de métier sont de plus en plus grandes; dans la seconde, du commencement du XVI^e siècle à 1520, apparaissent des tentatives pour rajouir les thèmes anciens et introduire des motifs de la Renaissance;

après 1520 enfin, nous assistons au triomphe: unité absolue d'inspiration, composition parfaitement équilibrée et harmonieuse. Puis vient la décadence jusqu'en 1519.

M. A.

DELEGNÈRES. **Restes de peintures murales de la première moitié du XV^e siècle, retrouvées à l'église paroissiale de Saint-Riquier (Somme)**. Paris, Plon, 1909, in-8°, 12 p., pl. *Mém. des Sociétés des Beaux-Arts.*

Ces peintures, qui garnissent les parois d'un chœur, malheureusement très déformées, sont d'une exécution habile et soignée comme les autres peintures murales, bien conservées, qu'on admire dans la même église. On y reconnaît les deux barons ou croix, la *Résurrection*, un petit moulin d'une grande exactitude de détails malgré sa petitesse, le *Christ et la Madeleine au jardin du sépulchre*, Jérusalem et ses monuments, etc.

G.

MARSIAUX L., et LAURAIN F. **L'église de Maignelay (Oise)**. Abbeville, Paillart, 1908, in-8°, 70 p., pl. et fig. *Mém. de la Soc. archéol. et hist. de Clermont.*

L'église de Maignelay est un remarquable édifice du XVI^e siècle dédié à sainte Marie-Madeleine. Elle renferme des vitraux, des statues, un retable, une dalle funéraire, etc. La mort surprit M. Marsiaux, notre regretté collaborateur, quelques jours après qu'il eut terminé la première rédaction de cette étude. M. Beaudry, l'un de ses élèves, y mit la dernière main. A la description précise, sans sécheresse, sont jointes d'abondantes figures: plan, photographures, dessins; l'élégance de la forme répond à la richesse du fonds et cette monographie est bien celle que méritait ce monument d'un réel intérêt archéologique.

G.

PUBLICATIONS RÉCENTES ¹

Généralités et Histoire de l'art.

1. ALZ. **Kunstgeschichte von Türol und Vorarlberg**. 2. Auflage. Innsbruck, Wagner, 1909. In 4, vi-1048 p., pl. et fig.

2. BURLINGS, R. C. **The Baromet and coel-**

1. Il sera dit ci-dessous une table méthodique et toponomastique de la bibliographie.

Statistical Antiquities of Scotland. Vol. II. Glasgow, Foulis, 1909. In-F., 126 p.

3. CAROÏ (Dom Fernand). Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Fascicule XVIII : Calliste (cimetière de) — Cantorbéry. Paris, Letouzey et Ané, 1909. Gr. in-8°, fig. et fac-similés.

4. KUHN (Alb.). Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln, Verlagsanstalt Benziger, 1909. Gr. in-8°, xv-xxii-1086 p., et 472 a-n, 862 p., et p. 376 a-b, 1437 p., et p. 661 a-r, pl. et fig.

5. MESSIE (Jacques). Les Mystères et les Arts plastiques (*Art flamand et hollandais*, 1909, n° 9, septembre, p. 65-71, et n° 10, octobre, p. 97-109, pl. et fig.)

6. PRENTOU (Henri). Caen et Bayeux. Paris, H. Laurens, 1909. Gr. in-8°, 152 p., fig. Les Villes d'art célèbres.)

7. SCHÜFFER (Carl). Von Deutscher Kunst. Berlin, Ernst, 1910. Pl. et fig.

8. STABB (John). Devon Church Antiquities. Being a description of many objects of interest in the old parish churches of Devonshire. Vol. 1. London, Simpkin, 1909. In-8°, 161 p.

9. THODE (Henry). Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie. Traduit de l'Allemand sur la 2^e éd. par Gaston Lefèvre. T. 1^{er} : Saint François et son église à Assise ; t. II. L'Art franciscain. Paris, H. Laurens, s. d. In-8°, xvi-330 p., 41 pl. : 338 p., 23 pl. (Les études d'art à l'étranger.)

Architecture.

10. ANGELILLO (Luigi). La Cattedrale di Nola nella sua storia. Napoli, tip. M. D'Auria, 1909. In-16, 122 p., fig.

11. BESNIER (Maurice). Note sur un plan des ruines de Gorseul (Côtes du Nord), daté de 1709. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupley-Gouverneur, 1909. In-8°, 15 p., plan. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LXXIII.)

12. BOUTTEMY. De l'époque où fut construit le clocher de Ligny-Saint-Flochel. Arras, Impr. moderne, 1903. Gr. in-8°, 40 p.

13. CHAPPÉL (Julien), LEDRU (Ambroise). Antoi-

gné, château et forge. Le Mans, impr. de Benderitter, 1909. In-F., 73 p., fig. et pl. Châteaux de la Sarthe, VI.)

14. CHODRON DE COURCEL (Valentin). Étude archéologique sur la cathédrale de Troyes. Abbeville, impr. de F. Paillart, 1910. In-8°, 19 p. (Positions de thèses de l'École des Chartes.)

15. COUTAN (Dr.). L'église du Tréport. Abbeville, impr. de F. Paillart, 1909. In-16, 47 p., plan, pl. et fig.

16. DAY (E. Hermitage). Gothic Architecture in England. London, Mowbray, 1909. In-16, 192 p. (Art of the Church.)

17. DELABARRE (Édouard), BOULANGER (Marcel). Vieux Hôtels de Rouen des XVII^e et XVIII^e siècles. Hôtel d'Hocqueville, Hôtel d'Arras, Hôtel de Sommesnil, Hôtel Robert. Paris, F. Conlet, 1909. In-fol., 4 p., 36 pl.

18. DEMARET (H.). La Crypte romane de Huy, découverte sous l'église collégiale Notre-Dame, en 1906. Huy, impr. Charpentier et Foncoux, 1909. Pet. in-8°, 16 p., fig.

19. DOUBLET (Georges). L'Ancienne cathédrale de Grasse. Nice, impr. de Malvano, 1909. 2 vol. in-8°.

20. DUCÉRE (É.). Le vieux Bayonne (première série). Hôtels, maisons et logis. Bayonne, impr. de A. Follzer, 1909. In-16.

21. DUOMO (II) di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'opera, per cura di Giovanni Paggi. Parti I-IX. Berlin, B. Cassirer, 1909. Gr. in-8°, cxxxvii-291 p., fig. (Italienische Forschungen, 2.)

22. DUPONT (Étienne). Tombelaine, une citadelle anglaise et ses bastilles en France pendant la guerre de Cent ans. Caen, L. Jouan, 1909. In-8°, 23 p.

23. DUVIAN (Éugène). Les Anciennes défenses de Lourdes. Le château fort (état primitif et actuel). Portes, tours et murs d'enceinte. Tarbes, impr. Lesbordes, 1909. In-8°, 32 p., fig. (Extrait de la *Revue des Hautes-Pyrénées*, t. IV.)

24. FAGE (René). La « Bardeyche » du clocher de Saint-Léonard et les marchés d'ouvrage de 1467-1473. Limoges, Ducourtioux et Gout, 1909. In-8°, 19 p.

25. FETT (Harry). Norges kirker i middelalderen.

Kristiania, Abn. Cammermeyers Forlag, 1909. In-fol., 148 p., 426 fig., 17 pl.

26. GOUT (Paul). Guide du visiteur au Mont Saint-Michel, 2^e édition. Paris, Neurdain frères, 1909. In-12, 72 p., fig., plan, carte.

27. GROSSE-DUPERON A.. L'Ancien Hôtel-Dieu de Mayenne, dit du Saint-Esprit. Mayenne, impr. de Poirier frères, 1909. In-8°, 181 p., pl. et plan.

28. HIAUD (Abbé M.). Histoire de Bouelles (Seine-Inférieure). Chapitre II : l'église... Sotteville-lès-Rouen, impr. de E. Lecourt, 1909. In-8°.

29. JÄNECKE (Wilh.). Die Baugeschichte des Schlosses Iburg insbesondere des « Rittersaal », zugleich. Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege. Münster, F. Copenrath, 1909. In-8°, vii-87 p., 13 pl. Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte, 4.)

30. LÉCUREUX (Lucien Th.). Saint-Pol-de-Léon, la cathédrale, le Kreisker. Paris, H. Laurens (1909). In-16, 96 p., plans, fig. (Petites Monographies des grands édifices de la France.)

31. LEFÈVRE (Louis-Engène). Origine antique du plan quadrilobé de la tour d'Étampes. Paris, A. Picard et fils, 1909. In-8°, 45 p. (Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1909.)

32. LEFÈVRE (Louis-Engène). Quatre études archéologiques étampois : Mémoire sur plusieurs importantes questions auxquelles on a rattaché l'église Saint-Martin d'Étampes (XII^e siècle). L'église et la tour militaire du Petit-Saint-Mard (XI^e siècle). Le château-fort royal et la miniature des « Très riches heures » du duc de Berry 1410-1415. Les caves du moyen âge à Étampes. Paris, A. Picard et fils, 1909. In-8°, 31 p., pl. et fig. (Extrait du *Bulletin de la Conférence des Sociétés savantes, littéraires et artistiques de Seine-et-Oise*, 1^{re} réunion à Étampes en 1908.)

33. LEFÈVRE-PONTALIS (E.). Étude sur les ogives toriques à filet saillant. *Bulletin monumental*, 1909, 3-4, p. 295-310, fig.

34. MARTIN DU GARD (Roger). L'abbaye de Imnigès (Seine-Inférieure), étude archéologique des ruines. Montdidier, impr. de Grou-Badenez, 1909. Gr. in-8°, 308 p., pl.

35. MAULX (Albert). Le Porche occidental de la cathédrale de Chartres... Chartres, à l'hôtel de la Société archéologique, 1909. In-8°, 15 p., fig. Ex-

trait du *Cinquantiénaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.*)

36. MERLET (René). Documents sur les origines de l'église collégiale de Saint-André, de Chartres... Chartres, à l'hôtel de la Société archéologique, 1909. In-8°, 19 p. (Extrait du *Cinquantiénaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.*)

37. MERX (Walther). Die Burgen des Sigaus. I. Bd. Aarau, H. R. Sauerländer, 1909. In-fol., 80 p., fig., pl.

38. Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XIII-XVIII Jahrh. 4. Bd. Verona, Vicenza, Mantua, Padua, Udine, Hrgs. von Albr. Haupt. 3. Lfg. Berlin, E. Wasmuth, 1909. Gr. in-fol., 18 p.

39. PHILIPPE (André). Deux églises à plan tréflé de l'ancien Gévaudan. *Bulletin monumental*, 1909, 3-4, p. 259-274.)

40. PORTER (Arthur K.). Mediaeval architecture : its origins and development. With lists of monuments and bibliographies. London, Batsford, 1909. 2 vol. in-8°, 500 et 511 p.

41. PUIG Y CABAVALCH (J.), FALGUERA A. de., GODAY Y CASALS J.. L'Arquitectura románica a Catalunya. Vol. I. Precedents : l'Arquitectura romana ; l'Arquitectura cristiana prerrománica. Barcelona, tip. « La Academia », 1909. In-4°, xviii-471 p., pl. et fig.

42. QUINOT (Abbé F.). Saint-Thégonne, L'Église et ses annexes 2^e édition. Abbeville, F. Paillart, 1909. In-16, xi-81 p., pl.

43. BASNAUD (Abbé Marie). La Chartreuse de Penier, diocèse d'Annecy (Haute-Savoie), 1170-1793. Annecy, J. Aubry, 1909. In-8°, xii-311 p., pl. Mémoires et documents publiés par l'Académie Salésienne, t. XXXII.)

44. ROBOCZYNSKI (E.). Le château Saint-Ange. Travaux de défense. Appartements des papes. Trésor. Paris, Hachette, 1909. Gr. in-4°, 398 p., 10 pl.

45. RUDOLPH (Alf.). Die Links der Elbe gelegenen Burgen im Königreich Sachsen. Berlin, E. Wasmuth, 1909. Gr. in-8°, viii-125 p. et fig. Beiträge zur Bauwissenschaft, 11.

46. SLEIGHT (Edmund A.). Norman architecture in Cornwall. London, Ward, 1909. In-8°, 188 p., fig.

47. STEINER (Herm. Jos.). Die ursprüngliche Gestalt der Zisterzienser-Abtei-Kirche Oliva. Heidelberg, G. Winter, 1909. In-8°, 11 p., pl. et fig. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, 1. Beibl.)

48. STIX (Henri). Une expertise au XIV^e siècle. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, septembre-décembre 1909, p. 116-155.

49. SCIBO (J. B.). L'Architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV. Bologna, N. Zanichelli, 1909. In-8°, 163 p., pl.

50. TAFFERT (O.). Sur la date de l'église et des mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique. Paris, E. Leroux, 1909. In-8°, 49 p., fig.

51. VILLA-VIÑA Y CASERO (José). La Catedral de Santiago, breve descripción histórica. Madrid, tip. de la Revista de Archivos, 1909. In-8°, 153 p., plan.

52. VIREY (Jean). L'Église de Brancion. (*Bulletin monumental*, 1909, 3-1, p. 275-291, pl. et fig.)

53. Wie man vor Hohenkingsperg gezogen ist und wie es gewonnen ward. Straszbourg, Heitz, 1909. In-8°, 51 p., pl. et fig.

54. WILDE (H.). Brussa, Eine Entwicklungstätte türk. Architektur in Klein Asien unter den ersten Osmanen. Berlin, E. Wasmuth, 1909. Gr. in-8°, in-136 p., fig., 4 pl. (Beiträge zur Bauwissenschaft, B.)

55. WOODHOUSE (Frederik W.). The Churches of Coventry, a short history of the city and its medieval remains. London, Bell, 1909. In-8°, 116 p., pl. et fig.

Sculpture.

56. BIVER (Paul). Les Tombes de l'école de Londres au début du XIV^e siècle. (*Bulletin monumental*, 1909, 3-1, p. 243-258.)

57. BERAND (Georges). Conférences des Rosati picards... XXXIX. Imagers et sculpteurs en Picardie, résumé historique lu à la séance du 23 avril 1909. Cayeux-sur-Mer, impr. de P. Ollivier, 1909. In-16, 28 p., pl.

58. GOFFIN (Arnold). La Renaissance réaliste à Florence. Pier di Giovanni Tedesco. (*Les Arts anciens de Flandre*, t. IV, 1, p. 45-30, pl.)

59. MALLERLINCK (Louis). Le Genre satirique

fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles, art et folklore. Paris, J. Scheurl, 1910. In-8°, in-381 p., fig.

60. MELIDA (J. R.). La Escultura hispano-cristiana de los primeros Siglos de la era. Madrid, impr. de B. Rodriguez, 1908. In-1^o, 27 p., fig.

61. ROCHAS (Abbé G.). Les Chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire. (*Bulletin monumental*, 1909, 3-1, p. 213-212, pl.)

62. SAUERLANDT (Max). Deutsche Plastik des Mittelalters. Düsseldorf, K. R. Langewiesche, 1909. Gr. in-8°, XXXI-96 et x p., fig.

— Voir aussi, nos 5, 76, 91, 94.

Peinture.

63. BÉNSA (Thomas). La Peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie, depuis le commencement du XIV^e siècle jusqu'au milieu du XVI^e. Cannes, impr. de V. Garglion (1909). In-1^o, 178 p., pl. (Préface de Gabriel Hanotaux.)

64. BORNET (A.). L'Illustration du Cartulaire du Mont-Saint-Michel. Nogent-le-Rotrou, impr. de Damppey-Gouverneur, 1909. In-8°, 11 p., pl. Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, année 1909, t. LXX.)

65. CALIARI (Pietro). Paolo Veronese, sua vita e sue opere, studi storico-estetiche. 2^a edizione. Roma, tip. di Forzani, 1909. In-8°, 431 p., pl.

66. CROWE (Ja. Archer), CAVALCASELLE (Giovanni Battista). A New history of painting in Italy from the second to the sixteenth century; ed. by E. Hutton, V. 2. The Siennese school of the XIV^e, and the Florentine school of the XV^e century. New York, Dutton, 1909. In-8°, XVI-594 p., pl. et fig.

67. GESTOSO Y PÉREZ (J.). Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent à Séville, depuis le XVI^e siècle, jusqu'à la fin du XVIII^e III. Les Maîtres peintres flamands. (*Les Arts anciens de Flandre*, t. IV, 1, p. 31-45, pl.)

68. HEDRICH (Ernst). Die Kunst in Bildern. I Band; die altdeutsche Malerei. Jena, Diederichs, 1909. Pl. et fig.

69. HOEFSTEDE DE GROOT (C.). Œuvres de Rembrandt nouvellement découvertes. (*Art Flamand et*

Hollandais, 1909, 15 décembre, p. 161-170, pl. et fig.)

70. HOMMEL (Adolf). Sammlung. Köln, Druck von M. Dumont Schauberg, 1909. In-F^o (Kunstgegenstände und Antiquitäten. Gemälde älterer Meister.)

71. MARTIN (Henry). Les Peintres de manuscrits et la miniature en France, étude critique... Paris, H. Laurens (1909). In-8^o, 127 p., fig. Les Grands Artistes, leur vie, leur œuvre.

72. MOES, J. W. J. Frans Hals, sa vie et son œuvre. Bruxelles, G. Van Oest, 1909. In-F^o, 119 p., plan.

73. TESTI Landedeo. La Storia della pittura veneziana. Le origini. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909. In-F^o, 555 p., fig. et pl.

74. VAN DEN GHEAN (G.). Les Peintures murales anciennes de la collégiale de Termonde, 2^e article. Anvers, impr. J. Van Hilde-de Backer, 1909. In-8^o, 10 p., 2 pl. Extrait des *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*.

75. VAN WERVECKE, A. Het Godshuis van Sint Jan en Sint Pauwels te Gent, bijgenaamd de Leu gemecte. De kapel en haar muurschilderingen van 1316. Gent, Ad. Hoste, 1909. In-8^o, viii-197 p., 2 albums in-fol. Maatschappij der Vlaamsche bibliophilen, F. reeks, n^o 15.

76. ZOLTMANN (Ludwig). Zur Kunst von Elias Grether dem Aelteren, seinen Söhnen und Mitarbeitern, ein Beitrag zur Geschichte der bayrischen Lokalkunst. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1909. In-8^o, 77 p., pl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 112.)

— Voir aussi n^o 32, 83

Arts graphiques.

77. CLAUSS (Jos.). Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrh. aus den Stadtbibliotheken zu Colmar und Schlettstadt im Elsass. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1909. In-fol., 10 p., 9 pl. et fig. Einblattdrucke des 15. Jahrh. Hrsg. von Paul Heitz.

78. KÖRGLER (Hans). Einzelne Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrh. aus der Universitätsbibliothek in Basel. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1909. In-fol., 20 p., 18 pl., carte. Einblattdrucke des 15. Jahrh.

79. MOUSNIER (Willi.). Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrh. Strassburg, J.

H. E. Heitz, 1909. Gr. in-8^o, 57 p., 15 pl., 10 fig. (Studien zur Kunstgeschichte, 111.)

— Voir aussi n^o 69

Arts industriels.

80. ASTIER (Colonel d.). La belle tapisserie du Roy (1532-1575) et les tentures de Serpion (1561-1611). Paris, H. Champion, 1909. In-F^o, 227 p.

81. CORNÉ, P. Le Mobilier en France, du moyen âge au XIX^e siècle. Paris, G. Vifroy, 1909. In-8^o, 20 p. Enseignement par les projections lumineuses.)

82. DALTON, O. M. Catalogue of the Ivory carvings of the Christian era, with examples of Mohammedan art and carving in Bone. London, Frowde, 1909. In-8^o, 320 p.

83. DEBILFEMONT-CHAUDON (M^{me} G.). La Miniature sur ivoire, essai historique et traité pratique. Préface de M. Léonce Bénédictine... Paris, H. Laurens, 1909. In-8^o, xi-158 p., pl.

84. DUBÉ (Charles), LE TOURNIER (M.). Les mosaïques de Sainte-Sophie de Salonique. Paris, E. Leroux, 1909. Gr. in-F^o, 24 p., fig. Extrait des *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions. Fondation Eugène Piot*.

85. DRINKHORN og SOLBJØJ fra Middelhøder og Renaissance. Følgivet for en gennem Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet optaaet Bevilling af Nationalmuseets anden Afdeling ved Jørgen Ørsk. Avec un résumé en français. København, Gad, 1909. In-fol., 162 p.

86. FARCY (L. de). Les Ateliers de réparation des vieilles tapisseries à Angers. Angers, G. Grassin, 1909. In-8^o, 15 p. Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*.

87. FERRERI (Aless.). Ceramiche Orvietane dei secoli XIII e XIV; note su documenti. Roma, tip. Forzani, 1909. In-F^o, 41 p. et 1 pl.

88. FAYARD (Henri). L'Horloge et le carillon de la cathédrale de Reims, notice historique et descriptive publiée à l'occasion de la souscription publique ouverte pour leur réparation en 1908. Reims, impr. du Courrier de la Champagne... 1909. In-8^o, 32 p., fig.

89. LORIN (Ch.). Les Vitraux du moyen âge. Les

vitrains de la Renaissance. Chartres. Hôtel de la Société archéologique, 1909. In-8°, 32 p. Extrait du *Cinquantième de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.*)

90. MARKHAM (Christopher A.) Pewter Marks and old pewter ware, domestic and ecclesiastical. London, Reeves and Turner, 1909. In-8°, xv-316 p., fig. et pl.

91. REIMERS (Herbert). Die rheinischen Gorgeskulpte der Frühgotik, ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1909. In-8°, x-90 p., pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 113.)

92. Un document sur le Saint-Suaire de Besançon, 1139-1791. [Procès-verbal de reconnaissance du prétendu suaire de Jésus exposé pendant plusieurs siècles à la vénération du peuple, dans la ci-devant métropole de Besançon, comme une relique préceuse qui s'étoit conservée miraculeusement jusqu'à ce jour, 27 ventôse an II.] (S. L, 1909.) In-F°, 11 p.

— Voir aussi nos 44, 50.

Iconographie.

93. BECKER (Erich). Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1909. In-8°, ix-160 p. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes.)

94. GODARD (André). Les Madones comtades.

Paris, Perrin, 1910. In-16, xxvi-375 p.

95. GOFFIN (Arnold). Saint François d'Assise dans la légende et dans l'art primitif italiens. Bruxelles, G. Van Oest, 1909. In-8°, 143 p., pl.

96. HERGENROTHER (Joseph, Cardinal). Album pontificale. Die Bildnisse der Papste, nach den Papsmedaillen. Gladbach, Kühlen, 1909. Pl.

97. JADART (Henri). Les Christs de prétoire. Recherches sur leur origine et quelques-uns de leurs types intéressants à Paris, à Reims et en quelques autres villes. Reims, impr. de l'Académie, 1906. In-8°, 23 p., pl. Extrait du T. CXXVII des *Travaux de l'Académie nationale de Reims.*)

98. NORMANDY (Georges). Le Nû à l'église, au théâtre et dans la rue. Préface de Gustave Kahn. Paris, l'auteur (1909). In-16, 288 p., fig.

99. PORÉE (Chanoine). Note sur quelques représentations de la Sainte Trinité. Rouen, impr. Guy, 1909. In-8°, 6 p.

100. ROTHES (Ph. W.). Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte. Köln, Bachem, 1909. Pl. et fig.

101. TABOR (Margaret E.). De Heiligen in de kunst. Hunne legenden, attributen en symbolen, alphabetisch gerangschikt. Naar het Engelsch door H. F. Deventer, H. P. ter Braak; Amst., C. L. van Langenhuyzen, 1909. In-8°, 182 p., 4 pl.

— Voir aussi n° 59



LES "PRÉFIGURES" DE LA PASSION dans l'ornementation d'un manuscrit du XV^e siècle



Il est d'établir une corrélation entre les faits de la vie du Christ et les récits de l'Ancien Testament, de considérer les seconds comme ayant été des annonces ou, si l'on veut servir davantage l'expression, des « préfigures » des premiers, remonte à l'origine même du christianisme. Elle se trouve déjà en principe dans l'Évangile de saint Jean, où le Christ, conversant avec Nicodème, signale lui-même une ressemblance entre sa future élévation sur la croix pour le salut de l'humanité et le serpent d'airain qui fut érigé par Moïse dans le désert, afin de donner aux Hébreux un moyen de guérison¹.

Ces rapprochements entre l'Ancien et le Nouveau Testament ont joué, on le sait, un très grand rôle dans l'art chrétien. Le point a été souvent mis en lumière : mais il reste encore beaucoup à dire à cet égard.

J'ai étudié spécialement l'introduction de ce parallélisme symbolique, de cette *typologie*, pour employer le terme consacré, dans l'illustration des livres de prière de luxe, destinés aux riches prélats ou aux laïques, et dont les *Livres d'Heures*, et avec eux certains *Breviaires*, sont les types les plus répandus.

Le problème, pour les exemplaires manuscrits de cette catégorie de volumes, est assez

délicat : il faut se garder de tomber dans une erreur que l'on a plusieurs fois commise en parlant du symbolisme, et qui consiste à trop généraliser.

En ce qui concerne les livres d'Heures manuscrits et leurs similaires, il y a eu indubitablement des courants de mode. A certaines époques, et dans certains pays, le thème des *prefigures* était très en honneur ; dans d'autres contrées et durant d'autres périodes, il semble au contraire avoir été complètement hors d'usage.

Je ne puis songer en aucune façon à aborder ici, dans son ensemble, l'étude de ces variations, mais je veux du moins apporter quelques matériaux qui pourront servir plus tard à l'édification d'un corps de doctrine.

Au premier rang des manuscrits de luxe qui montrent une prédilection pour l'usage des *prefigures* se range une série de livres de prière, datant de la seconde moitié du XV^e siècle ou de la première moitié du XVI^e, et qui offrent ce trait commun d'avoir été exécutés au Nord de la France moderne, en Flandre et dans les régions immédiatement voisines.

Dans ces manuscrits l'introduction des *prefigures* a été particulièrement appliquée aux scènes de la Passion du Christ², mais le mode d'opérer a varié.

Tantôt l'épisode du Nouveau Testament

1 *Joann.*, III, 14.

et ses *prefigues* dans la Bible ont été l'objet de deux miniatures distinctes, d'égale importance et placées en regard l'une de l'autre. Le fameux *Breviaire Grimani*, conservé à Venise, en offre un très bel exemple. On y rencontre mis en évidence, sur deux pages qui constituent, quand le livre est ouvert, une sorte de diptyque, le rapprochement que j'ai signalé comme étant déjà fait dans l'Évangile de saint Jean. Sur la gauche (fol. 138 verso du ms.) c'est la mort du Christ sur la croix ; sur la droite (fol. 139 recto), l'élévation du serpent d'airain par Moïse dans le désert.

D'autres fois, les scènes sont juxtaposées sur une même page, mais continuent toujours à former des peintures séparées. Ce parti a été suivi lorsque l'on a terminé en Flandre, vers le milieu du XV^e siècle, un splendide livre d'Heures commencé originellement pour le duc Jean de Berry et dont j'ai eu l'occasion de publier une partie des images en 1902¹.

Enfin un troisième système a été employé : c'est celui qui consiste, dans une page illustrée, à consacrer la miniature proprement dite exclusivement à l'une des scènes de la passion du Christ, et à reléguer sur les marges, en les mêlant à l'ornementation, et en leur donnant en quelque sorte le rôle de ce que l'on appelle les *grotesques*, des personnages isolés ou des groupes qui font allusion aux *prefigures* fournies par l'Ancien Testament.

C'est cet arrangement que l'on voit mis en pratique dans les quatre miniatures de la seconde moitié du XV^e siècle dont la reproduction accompagne cet article, miniatures certainement peintes dans les pays flamands, et tirées d'un livre de prières, de petit format,

qui semble bien avoir eu pour premier possesseur Charles le Téméraire, duc de Bourgogne².

Dans l'encadrement de la miniature qui représente le *Christ flagellé et abreuvé d'outrages*, on reconnaît sur la marge latérale Lamech battu par ses deux femmes Sella et Ada, et dans la marge inférieure Job, assis tout nu, livré aux attaques du démon et aux imprécations de sa femme³.

La miniature du *Calvaire* nous montre dans son encadrement, en haut à droite, le serpent d'airain cleve par Moïse, en bas à gauche, le sacrifice d'Abraham.

Dans l'angle inférieur de cette même page on remarque encore un homme sur le point d'être dévoré par un animal fantastique. Je crois qu'il s'agit ici d'une simple fantaisie de l'artiste, comme il s'en rencontre d'analogues sur beaucoup d'autres pages à miniatures du manuscrit.

La *Descente de croix*, tableau principal de la troisième miniature, laisse voir à côté d'elle, dans l'angle inférieur de gauche de son encadrement, Adam et Eve pleurant sur le cadavre d'Abel.

Enfin la quatrième miniature, la *Mise au tombeau*, a pour corollaire dans la marge l'épisode de Jonas jeté à la mer et avalé par la baleine. À droite de Jonas, est un personnage debout, coiffé d'un turban oriental, et dans la marge latérale on aperçoit un vieillard. Au premier abord, en se reportant à d'autres exemples d'iconographie symbolique, on pourrait être tenté de penser au roi David pleurant la mort d'Abner et à la douleur causée à Jacob par la fausse nouvelle

1. Paul Durieux. *Heures de Tintin, quarante-cinq feuillets à peintures provenant des « Très belles Heures » de Jean de France, duc de Berry* (Paris, 1902, petit in-folio, publication privée exécutée en l'honneur de M. Leopold Delisle), planches XXI à XX. Cf. J. Lutz et P. Perdrizet. *Speculum humanæ salutaris* (Mulhouse, 1907-1909, in-folio, t. I, p. 289-290).

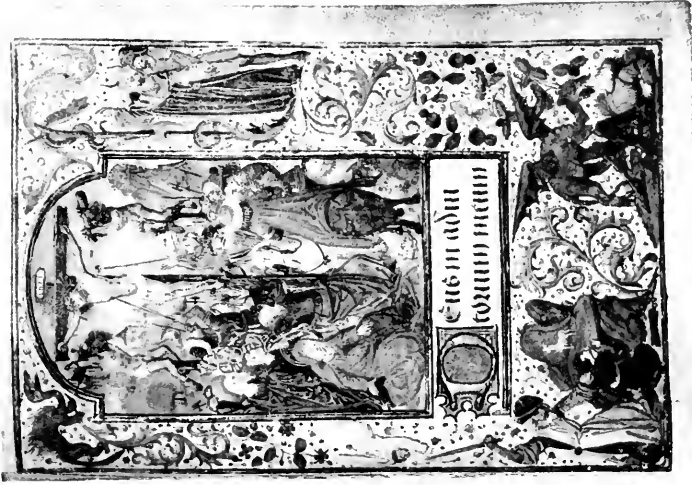
1. Vers la fin du XV^e siècle, ce livre de prières, dont le fond primitif comporte 39 pages à peintures, est devenu la propriété de « Mademoiselle de Marles », sans doute Marie de Luxembourg, petite-fille du comte de Saint-Pol, qui apporta le comte de Marle, dont elle était héritière, à la maison de Bourbon, par son second mariage avec François de Bourbon, comte de Vendôme, arrière-grand-père de Henri IV.

2. Le rapprochement de ces sujets est tout à fait en harmonie avec la disposition adoptée dans le *Speculum humanæ Salutaris*.



LA FLAGELLATION

(En marge - Malheurs de Lamech et de Job)



LE CALVAIRE
(En marge - Le Serpent d'Arain et le Sacrifice d'Abraham)



LA DESCENTE DE CROIX
(En marge - Adam et Eve pleurant la mort d'Abel)



LA MISE AU TOMBEAU
(En marge - Le Prophete Jonas jete a la mer)

de la mort de son fils Joseph. Mais en regardant les choses de plus près, on constate que le prétendu David porte dans ses mains la couronne d'épines. C'est donc probablement un des disciples qui ont concouru à l'ensevelissement du Christ, comme Joseph d'Arimathie.

En dehors des miniatures que nous reproduisons, le manuscrit renferme encore, parmi ses images, trois autres miniatures analogues se rapportant également à la Passion. Les *prefigures* y sont disposées en marge de la manière suivante : pour le *Baiser de Judas*, le meurtre d'Abel par Cain qui frappe son frère avec une mâchoire d'âne ; pour le *Christ paraissant devant Pilate qui se lave les mains*, David donnant à Uri la mission

dans laquelle le malheureux trouvera la mort, et ayant auprès de lui la femme d'Uri, Betsabee ; enfin, sous la scène du *Christ portant sa croix et montant au Calvaire*, Exresse de Noé dont un de ses fils recouvre la nudité¹.

Nos reproductions permettent de juger avec quelle habileté le peintre du manuscrit a su disposer les choses pour arriver à faire entrer dans ses motifs d'ornementation le rappel des *prefigures* de la Passion, sans pourtant nuire à l'unité d'aspect générale offerte par chaque page.

C^{te} Paul DUBART.

1. Au-dessus de cette scène, toujours dans la marge est un bélier (peut être une allusion au sacrifice d'Abraham, représente effectivement sur une autre de nos miniatures). Plus haut encore, un soldat est occupé à préparer un paquet de verges.



NOUVELLES OBSERVATIONS

SUR LE PORTAIL SAINTE-ANNE

DE NOTRE-DAME DE PARIS

A propos de deux fragments de voussures conservés au Musée du Louvre



On sait combien de problèmes historiques, artistiques et iconographiques souleve l'étude du portail latéral de la façade ouest de Notre-Dame de Paris, appelé Portail Sainte-Anne, ensemble composé dans lequel furent réemployés au XIII^e siècle des fragments archaïques dont l'exécution remontait à la seconde moitié du XII^e. Je ne prétends pas ouvrir ici le débat sur les dates de ces divers travaux, ni sur la personnalité des personnages qui peuvent y être représentés. Il convient d'admettre aujourd'hui après la démonstration de M. de Lasteyrie¹, et sans production d'un document encore à découvrir, que l'état actuel du monument date du temps de saint Louis (vers 1240) et que les sculptures les plus anciennes, sans remonter au temps du diacre Etienne de Garlande, sans avoir appartenu à une église antérieure, datent d'une soixantaine d'années au moins avant leur mise en place, qu'elles sont contemporaines des premiers travaux de la cathédrale : l'évêque Maurice de Sully, au moment où il édifiait le nouveau chœur, avait déjà songé à la préparation du futur portail et ce serait lui, d'après M. de Lasteyrie, comme d'après Guilhaemy², qui aurait été représenté dans le tympan en cours d'exécution, ainsi que le roi Louis VII, mais sans doute

après la mort de celui-ci qui arriva en 1180.

Quant à la parenté de ces sculptures avec celles de Chartres, soulignée par M. W. Vogé³ et par M. Emile Mâle⁴, elle est certaine : pourtant je ne suis pas plus convaincu que M. de Lasteyrie de la nécessité d'invoquer pour l'auteur principal des figures des deux monuments, la personnalité unique de ce « maître aux deux Madones » créée par M. Vogé et acceptée par M. Mâle⁵.

Mais je n'insisterai pas non plus sur ce point de critique artistique, fort délicat à établir non seulement à cause de l'écart possible entre les dates des deux monuments, mais en raison du caractère si peu individualiste de l'art de ce temps, où les mêmes formules, les mêmes habitudes de style, les mêmes procédés de facture peuvent parfaitement avoir appartenu à la fois à tout un atelier, voire même à toute une école.

Je voudrais en venir à quelques détails iconographiques qui n'ont pas été suffisam-

1. W. Vogé, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, p. 155 et suiv.

2. Em. Mâle, *Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris (Borne de l'Art ancien et moderne, octobre 1897, p. 231 et suiv.)*

3. Il est à regretter que pour la comparaison graphique instituée par ce dernier entre la Vierge de Paris et la Vierge de Chartres, on se soit servi dans la *Borne de l'Art ancien et moderne* d'une reproduction de la figure chartreuse exécutée non d'après l'original, mais d'après un plâtre provenant de quelque atelier de restauration, où l'on avait complété, alourdi et affadi la sculpture, en la rapprochant, consciemment ou non, de la figure de Paris, beaucoup plus connue et sans doute, elle aussi, plus ou moins corrompue par des traitements de cette nature.

1. La date de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris. (Extrait des *Mémoires de la Société d'histoire de Paris et de l'Île de France*, Paris, 1902.)

2. *Revue archéologique de Paris*, p. 69.

ment remarqués jusqu'ici et qui ne faissent pas d'avoir leur importance pour l'histoire de la construction de la porte tout entière

reproduits ci-contre (fig. 1) qui proviennent des chantiers de Notre-Dame de Paris. Revenus au Louvre il y a quelques années, ils n'ont



Fig. 1. — Fragment de la sculpture de la porte Sainte-Anne.

et pour celle même des premiers travaux de la cathédrale.

Les réflexions qui vont suivre n'ont été suggérées par l'étude des deux fragments

pu être exposés que récemment, lors de l'exposition des salles du moyen âge, en 1909. Ils figurent aujourd'hui dans la salle II, à côté des fragments du pube de Bourges. Ce sont

deux blocs de belle pierre de liais au grain très serré, dont il a fallu, pour la possibilité de l'exposition dans le musée, tailler quelques centimètres en arrière, mais dont la photographie reproduite ci-contre (fig. 2) montre l'un encore intact, avec cette forme caractéristique qui pouvait à elle seule en révéler l'emploi originel. Ce sont deux assises de pierre larges de 0^m,80 et 1^m,65, hautes de 0^m,30 environ, dont la face antérieure taillée en biseau porte des représentations en fort relief; les faces inférieures et supérieures légèrement cintrées, les faces latérales coupées symétriquement en oblique de façon à donner à la face antérieure l'aspect d'un trapèze dont le petit côté est tourné vers le bas, tout concourt à donner à ces blocs l'aspect de fragments d'une voussure destinés à être superposés horizontalement et à former les clefs de deux cordons successifs.

C'est dans cette position qu'ils ont été re-placés au Louvre, séparés par un intervalle conventionnel qui tient lieu à peu près, non seulement du lit de mortier de l'appareillage, mais de la moulure qui aurait sans doute séparé les deux morceaux une fois en place.

Le fragment supérieur représente, au milieu d'un nuage, un buste d'homme barbu, aux cheveux longs; ses deux mains levées symétriquement à la hauteur de la bouche tiennent les extrémités d'un glaive dont la partie médiane, seule conservée, passe sous sa lèvre supérieure. Derrière sa tête, un nimbe crucifère est tenu par deux anges sortant du nuage à droite et à gauche. C'est, à n'en pas douter, la traduction assez fréquente dans tout le moyen âge de la vision apocalyptique où paraît le *Fils de l'homme* avec le glaive de sa parole: « *Et de ore ejus procedit gladius ex utraque parte acutus ut in ipso percussit gentes* » (Apocalypse, XIX, 15).

Le tympan de l'église de La Lande-de-Cubzac dans la Gironde, nous montre de cette vision une traduction très archaïque et très

gauche où le Christ debout tient les bras ouverts, tandis que le glaive est jete dans le champ à côté de sa tête, la poignée étant plus voisine de la bouche ¹.

Mais il existe nombre de miniatures et de vitraux où l'on voit la même représentation avec l'épée placée, comme ici, en travers de la bouche. M. Mâle cite en particulier le manuscrit fr. 403 (fol. 6) de la Bibliothèque Nationale, ainsi que deux vitraux de Bourges et de Lyon ²; le souci de suivre d'aussi près que possible le texte sacré a même été dans ce dernier jusqu'à faire traduire le *ex utraque parte acutus*, non seulement par un glaive à deux tranchants, mais par un glaive à deux pointes et sans poignée.

En sculpture, les exemples sont beaucoup plus rares. En dehors du tympan archaïque de La Lande-de-Cubzac, on ne cite guère que le cavalier du portail de Reims qui porte le glaive dans la bouche et une représentation très analogue à celle que nous étudions ici, au portail central d'Amiens: j'y reviendrai tout à l'heure ³.

Sur le second morceau, autre figuration apocalyptique, mais celle-ci beaucoup plus courante, celle de l'Agneau divin représenté avec la croix et l'étendard, s'enlevant sur une auréole en forme de disque que tiennent deux anges volants dont les bustes émergent symétriquement d'un nuage à droite et à gauche.

Ces fragments proviennent, disions-nous, des chantiers de Notre-Dame, mais nous ignorons malheureusement à quel titre au juste ils y figuraient. Sont-ce des fragments déplacés par les restaurateurs pour cause de vétusté et remplacés par des copies modernes? Sont-ce des débris retrouvés au cours

¹ Voir la reproduction de ce morceau dans Andre Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 647.

² Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, 2^e édition, pp. 463 et 509 (fig. 119 et 120).

³ G. Durand (*Monographie de la Cathédrale d'Amiens*, t. II, p. 309) la considère comme à peu près unique au XII^e siècle et ne cite comme analogue, au XII^e, que le tympan de La Lande-de-Cubzac.

de touilles dans le pavement du chœur ou sur le parvis, comme le beau morceau du jubé qui représente des torses nus et figure aujourd'hui au Louvre en place d'honneur? Nous pencherions plutôt pour cette dernière hypothèse, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

Toutefois, l'examen attentif des sculptures encore en place à Notre-Dame révèle la présence dans la voussure du portail Sainte-Anne, de deux motifs iconographiques identiques à ceux que nous venons de décrire. Ce sont les deux clefs actuellement en place dans les cordons extérieurs de cette voussure.

Les sujets n'en ont pas été jusqu'ici très exactement reconnus au point de vue iconographique : Guilhaume cite au-dessus de l'« Vigneau Pascal » un *Dieu créateur entre deux auges*; M. Mâle nomme aussi *Dieu le Père* et M. Marcel Aubert décrit encore dans sa récente monographie de la cathédrale¹ cette figure comme un *Dieu le père bénissant*.

Il est vrai que ces sculptures sont placées très haut, en partie mutilées et, de plus, d'une exécution un peu molle et incertaine. Mais leur dessin général tel qu'il apparaît, plus nettement que dans toute photographie, dans le scrupuleux relevé d'Albert Lenoir pour sa *Statistique monumentale de Paris*, dont nous publions ci-contre un fragment (*fig. 3*), la disposition des mains du personnage dans la clef supérieure en particulier, ne laissent aucun doute si on les rapproche des deux morceaux du Louvre : les fragments de la voussure encore en place paraissent comme une interprétation plus tardive, une copie peu adroite de ces morceaux originaux, où le style encore archaïque, mais singulièrement nerveux, apparaît tout à fait identique pour la facture des plis, le procédé d'exécution des chevelures par mèches ou par petites boucles en tortillons, pour l'allure générale des figures enfin, aux meilleures parties du portail Sainte-Anne.

Quand donc aurait-on substitué les copies aux originaux? La restauration de Viollet-le-Duc ne saurait être incriminée ici. Le témoignage de la planche d'Albert Lenoir nous en assure, et ce n'est pas au surplus le style des restaurateurs qui apparaît dans les morceaux aujourd'hui en place. On sait que le XVIII^e siècle, d'autre part, a sur plusieurs points gravement altéré les sculptures de tout le portail. Mais il ne semble pas que l'on ait eu l'idée à ce moment de démonter une voussure et d'en remplacer un ou plusieurs claveaux : on se contentait de tailler dans le vit ou de retoucher vigoureusement. D'ailleurs,



Fig. 2. — FRAGMENT DE VOUSSURE DE PORTAIL SAINTE ANNE (MUSÉE DU LOUVRE).

il n'y a pas eu seulement substitution : la forme et le volume des clefs actuelles ne concordent pas avec ceux de nos fragments. C'est donc au moment où l'on a remonté la porte tout entière que les nouvelles sculptures, interprétées d'après les morceaux primitifs, ont dû être mises en place, c'est-à-dire au XIII^e siècle. De fait, le style de ces nouvelles sculptures a de grandes analogies, autant qu'on peut en juger, avec celui de certaines figurations complémentaires introduites à ce moment et qui ne sont pas toutes excellentes : le linteau inférieur, par exemple, est loin d'être un chef-d'œuvre avec ses personnages courts aux draperies molles, avec un certain air d'archaïsme voulu assez singulier à un moment où l'art s'est partout développé et assoupli.

¹ *La cathédrale Notre-Dame de Paris*, Paris, A. Longuet, 1909, p. 105.

Mais les critiques que l'on peut adresser aux travaux du XIII^e siècle sur ce point de la façade, peuvent, semble-t-il, porter sur autre chose que sur la qualité de l'exécution de tel ou tel morceau. On sait que l'on rencontre, au portail opposé, quelque confusion dans le placement des figures du calendrier, répétées ou inversées. A-t-on suffisamment réfléchi jusqu'ici au singulier assemblage iconographique que crée, dans l'ordonnance générale de ce portail Sainte-Anne, le rapprochement, dont on ne peut, à notre connaissance, citer aucun exemple, d'une voussure en partie composée des *Vieillards de l'Apocalypse* et de symboles apocalyptiques comme celui de *L'Agneau*, avec un tympan consacré à la vie de la Vierge¹?

M. Mâle que les principes mêmes qu'il a si brillamment défendus ailleurs, eussent pu mettre ici en défiance, ne cite dans la voussure que les prophètes et les rois de Juda qu'il est légitime d'y trouver. Mais on y voit bien effectivement, et le baron de Guilhaemy comme M. Marcel Aubert l'ont noté, plusieurs personnages, porteurs d'instruments de musique ou de vases, qui ne peuvent être que les *Vieillards de l'Apocalypse*. Quant aux deux clefs que nous avons décrites, leur caractère apocalyptique est indéniable et nous sommes amenés ainsi à supposer que les ateliers de Maurice de Sully, quand ils préparaient le portail occidental de la cathédrale dont le chœur s'élevait vers l'orient, avaient reçu la commande, suivant le programme iconographique consacré, suivant le plan adopté pour la façade de Chartres en particulier, d'une porte consacrée à la glorification de la Vierge et d'une autre porte où les symboles apocalyptiques auraient dominé. A cette porte, sans doute centrale, étaient des-

lines et les *Vieillards* et le *Fils de l'homme* et *L'Agneau ditin* que l'on utilisa, plus tard, à une époque où l'on était moins scrupuleux en matière iconographique, mêlés à des prophètes et à des rois de Juda, autour du tympan où trône la Vierge de Majesté, entre le roi et l'évêque adorateurs. La dimension de cette porte latérale, moins large que ce qui avait été prévu pour la porte centrale, expliquerait même peut-être à la fois le remplissage intermédiaire qui devint nécessaire entre le tympan même et les segments de la voussure appareillée d'avance, et le fait que les cordons de cette voussure, trop rapprochés l'un de l'autre à la base, arrivèrent à se rejoindre au sommet, sans laisser la place nécessaire pour les clefs prévues : on dut alors remplacer ces dernières par les copies approximatives que nous avons dites.

Enfin une dernière preuve que nous avons réservée jusqu'ici, établirait de façon plus assurée encore et presque évidente, la proposition que nous venons d'émettre, si elle pouvait être invoquée en toute sécurité, si elle ne reposait sur un témoignage considérable, il est vrai, mais légèrement suspect, celui de Viollet-le-Duc. Voici ce que celui-ci écrit, tout à fait incidemment du reste, dans l'article *Sculpture* de son *Dictionnaire* (p. 257):

« En faisant des fouilles devant la porte
« centrale de Notre-Dame de Paris, on a trou-
« vé une certaine quantité de fragments d'un
« bas-relief central représentant le Christ
« glorieux au jour du Jugement, comme celui
« que l'on voit aujourd'hui ; mais cette
« sculpture est empreinte du style archaïque
« du XII^e siècle ; d'ailleurs, la pierre en
« est toute fraîche, sans aucune altération
« produite par le temps. Ce bas-relief avait
« été supprimé peu après avoir été achevé,
« pour être remplacé par le sujet actuel dû
« à des artistes de la nouvelle école... »

Si l'on prend cette affirmation au pied de la lettre, comme l'ont fait M. Mâle et après lui M. Marcel Aubert, si surtout l'on déve-

¹ Nous sommes heureux de reconnaître ici que notre attention a été excitée sur ce point par les travaux de notre confrère M. L.-Eug. Lefèvre, qui a proposé du portail d'Anagni et de celui de Vézelay, a publié déjà dans la *Revue de l'Art chrétien* et ailleurs plusieurs études approfondies sur les représentations apocalyptiques.



Fig. 1. Tympanum of the Westwork of Aachen Cathedral, showing the Coronation of the Virgin Mary. The figures are carved in high relief against a background of a dense pattern of small figures.

loppe un peu l'affirmation en précisant que ce Christ était un « Christ de Majeste, entouré des quatre animaux évangéliques », il n'y a plus aucun doute, le portail prévu pour Paris était bien la réplique de celui de Chartres et les vieillards de l'Apocalypse devaient former le cortège naturel de cette apparition du Christ-juge, comme aussi l'Agneau et le Fils de l'Homme la complétaient par la série logique des autres visions apocalyptiques. On pourrait noter au Mans, à Saint-Loup-de-Nand (et aussi à Charlieu avec une disposition légèrement différente) la présence de l'agneau dans la voussure au-dessus du tympan qui représente le Christ dans sa gloire, et, si la figuration du Fils de l'Homme avec le glaive est plus rare, on pourrait rappeler qu'à Amiens, dans le tympan du portail central déjà cité tout à l'heure, la partie la plus élevée du haut relief représente justement, au-dessus de la scène du Jugement, traitée selon les idées nouvelles du XIII^e siècle, l'ancienne et traditionnelle figure du Fils de l'Homme, en buste, émergeant au milieu des nuages, la tête auréolée du nimbe crucifère et avec un double glaive justicier qui s'échappe de sa bouche.

Malheureusement l'affirmation de Viollet-le-Duc est bien incidente, lancée comme de souvenir au milieu d'une dissertation sur le développement de la sculpture gothique, et non pas enregistrée méthodiquement dans un mémoire descriptif avec croquis à l'appui : aucune date ne nous apprend l'époque des fouilles où fut faite cette découverte si importante : aucun dessin ne nous en révèle la valeur ; aucun autre témoignage, ni de l'auteur du *Dictionnaire* lui-même, ni de quelque archéologue contemporain ne nous la confirme. Le texte descriptif de la *Statistique* d'Albert Lenoir, relatant les résultats des fouilles de 1847 sur le parvis, est muet à son sujet. Enfin, ce qui est plus grave, les fragments en question ne se retrouvent plus, à

moins d'admettre que ce sont justement ceux qui nous occupent ici et que Viollet-le-Duc (qui en avait vu passer bien d'autres !) les aurait cités incidemment, au hasard de sa mémoire et avec une précision iconographique toute relative, dans ce développement général sur la sculpture des cathédrales.

Cette dernière identification est du reste assez vraisemblable : tout au moins nos morceaux, si ce ne sont pas ceux-là même que désigne Viollet-le-Duc, ont-ils eu sans doute une destinée analogue : en effet, s'ils se trouvaient dans le chantier de Notre-Dame au moment où la conservation du Louvre fut amenée à y choisir quelques fragments abandonnés autour de l'église aux jeux des enfants de la maîtrise, il est peu probable qu'ils y fussent restés inexploités depuis le temps de saint Louis. Ils ont dû être enfouis dans les remblais du chœur ou du parvis. Leur aspect aussi correspond assez bien à l'indication donnée par Viollet-le-Duc : ils sont mutilés, mais non usés par les intempéries et ne semblent pas avoir figuré longtemps en place s'ils y furent jamais mis !

De toute façon ce sont, à n'en pas douter, d'après la technique et le style qui s'y manifestent, des œuvres contemporaines des sculptures archaïques de la porte Sainte-Anne : leur caractère iconographique, comme aussi celui des doubles qui en ont été faits pour compléter les voussures extérieures de la dite porte, nous assurent qu'ils étaient liés à la série des représentations apocalyptiques, notamment à la série des *Vieillards*. Enfin, qu'il ait existé ou non un *Christ de Majeste*, il paraît nécessaire, cette série apocalyptique ne pouvant s'adapter à la décoration d'une porte consacrée à la Vierge, de supposer que l'on avait, dès le dernier tiers du XII^e siècle, conçu deux ensembles dont les fragments incomplets vinrent au XIII^e se souder dans l'ensemble composite qu'est aujourd'hui le portail Sainte-Anne.

Paul VARRY.

LES CHRISTS PRÉTENDUS JANSÉNISTES



ME légende accréditée depuis deux cent cinquante ans déjà veut que l'on puisse déterminer les opinions religieuses d'une personne en examinant le crucifix qui orne son oratoire ou sa chambre à coucher. Si les bras du Sauveur sont à angle droit avec le corps, l'orthodoxie de la personne est hors de doute; elle croit que Jésus-Christ est mort pour tous les hommes sans exception, qu'il a sur le Golgotha embrassé l'humanité tout entière. Si au contraire la position des deux bras se rapproche de la ligne verticale, on pourrait bien être en présence d'un hérétique dangereux, qui soutient avec obstination la cinquième des propositions jansénistes. Il paraît que les Jésuites attachent à ce fait une grande importance, et l'on raconte qu'une princesse fut un jour inquiétée à ce sujet par un Révérend Père qui lui faisait visite. Le saint homme prétendait obliger sa pénitente à sacrifier un fort beau crucifix d'ivoire dont l'attitude ne lui paraissait pas suffisamment catholique. Mais la dame tenait beaucoup à son crucifix, elle le garda, et aima mieux sacrifier le confesseur, qu'elle pria de ne plus revenir. Autrement certains directeurs zélés bannaient des maisons les christs réputés jansénistes; mais aujourd'hui que l'hérésie leur paraît à jamais éteinte, l'ostétrisme est moins rigoureux. Un de nos contemporains, historien du *Crucifix*, consent même à blâmer une religieuse qui, possédant un beau Christ d'argent les bras en l'air, coupa les deux bras à l'épauule, et les fit souder bien horizontaux. Par

crainte d'un christ hérétique, ajoute-t-il, elle obtint un christ monstrueux. »

Dans le monde des arts, il est souvent question des crucifix jansénistes, et les prédicateurs qui veulent être éloquent, même en 1910, ne manquent pas de faire allusion à l'hérésie des christs *aux bras étroits*, comme disait Bourdaloue; c'est devenu un lieu commun. Il n'est donc pas hors de propos de détruire une bonne fois cette absurde légende, qui a pour origine une plaisanterie de mauvais goût, et de montrer, par des exemples variés et précis, que les différentes représentations du Christ en croix n'ont absolument rien à démêler avec la théologie dogmatique. Tel est l'objet de cette courte étude, contribution modeste à l'histoire de l'art religieux en France.

»

On suit quelle liberté l'Église du moyen âge laissait à ses imagiers et à ses miniaturistes pour la décoration des cathédrales ou des livres d'heures. C'était tantôt le mysticisme et tantôt le réalisme qui se donnait carrière, et il suffit de visiter, par exemple, les monuments de Reims ou de considérer un missel enluminé pour comprendre qu'il n'en était pas du Christ en croix comme des Vierges debauchées du XIII^e siècle — chacun travaillait à sa fantaisie. A gauche du grand portail de la cathédrale de Reims, on voit un christ couronné d'épines, baissant la tête, et sculpté de manière à exciter la pitié. A Saint-Remy, dans

me des chapelles de droite, c'est au contraire un beau christ à figure majestueuse, les pieds simplement posés sur une sorte de piedestal, les bras parfaitement horizontaux ; il est vêtu d'une tunique, et porte sur la tête la couronne des rois. Le premier de ces deux christes pourrait avoir pour devise ces mots de saint Pierre : *cujus livore sanati estis* — sa paleur vous a guéris ; au deuxième conviendraient ces paroles de je ne sais plus quel Pere : *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* : —

ciéme sur une même feuille ; à mesure que le maître remaniait son œuvre, il faisait faire aux bras un angle plus aigu. Le christ du Guide à l'Ambrosienne de Milan a les bras presque perpendiculaires au corps ; ceux de Rubens à Anvers et à Bordeaux, ou de Van Dyck à Anvers, pourraient être dits jansénistes si cette appellation ne constituait pas un véritable anachronisme. Non seulement chaque peintre avait sa manière propre, mais un même artiste, Rubens ou Van Dyck, par exem-

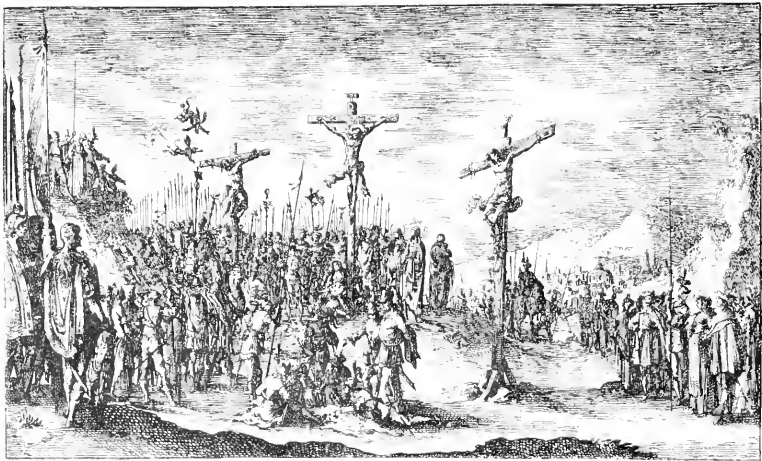


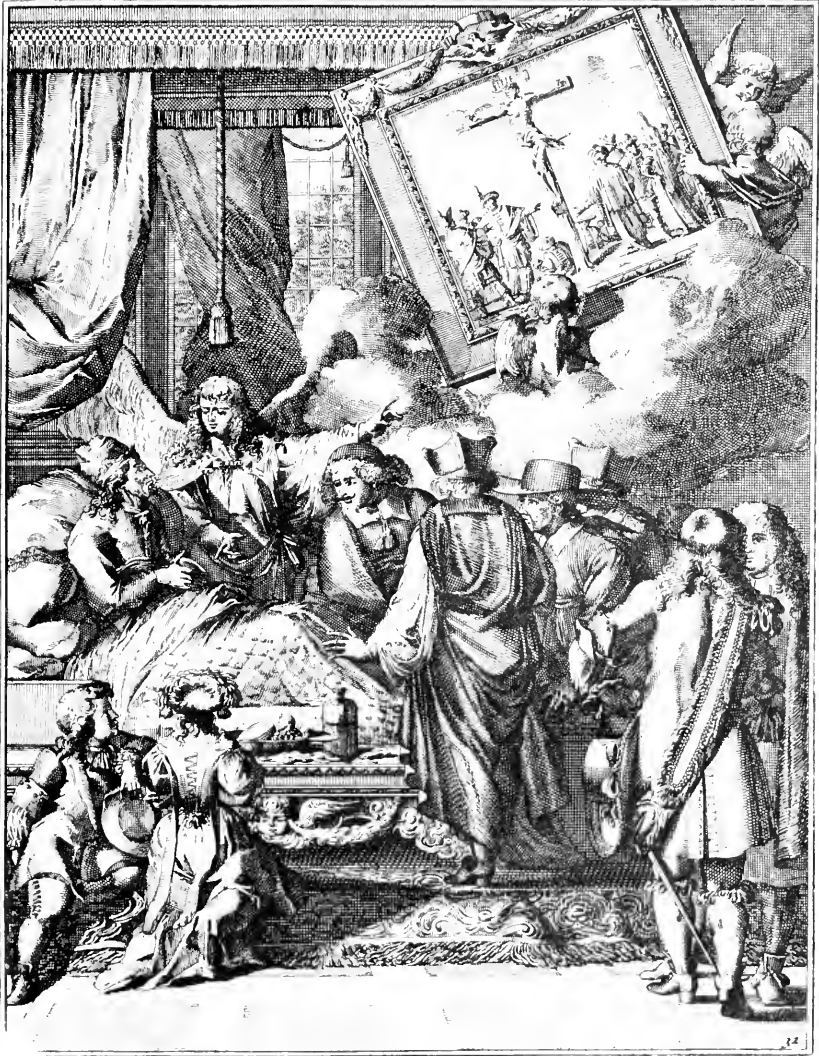
Fig. 1. — LA CRUCIFIXION, GRAVURE DE WYEN D'APRÈS CALLOT.

le Christ est vainqueur. — il règne. — il commande en maître.

Même liberté au temps de la Renaissance et durant les premières années du XVII^e siècle, avant l'apparition du fameux *Augustinus*, qui est, comme l'on sait, de 1640. On peut voir au musée de Clugy des crucifix de bois dont les bras sont en forme de V¹. Parmi les cartons du Louvre est un admirable dessin de Michel Ange représentant trois études de cru-

ple, ne craignait pas de tomber dans l'inconséquence en peignant alternativement des crucifix glorieux ou des crucifix douloureux, des christes aux bras étendus ou des christes aux bras étroits. Dans une belle *Iconographie de saint Augustin*, publiée en 1624, et due au burin du célèbre Schelte de Bolswert, on voit sur l'autel (planche 5) un crucifix aux bras étroits ; à la planche 7 sainte Monique mourante presse sur son cœur un crucifix aux bras très étendus. Planche 11 et planche 13, encore des crucifix aux bras étroits ; mais aucun d'eux ne représente mieux que celui de

1. A l'un de ces crucifix est attachée l'étiquette suivante : « Lamoges, XII^e siècle ; remanié au XVII^e siècle pour le culte janséniste. » C'est une de ces erreurs comme il s'en trouve quelquesfois dans nos musées.



PL. I. — LA MANIÈRE DE SE ÊTRE PRÉPARÉ À LA MORT. (1700, PL. 31.)

la planche 17 ce que Renau appelait « la hideuse image d'un pendu tiraillé par quatre clous ».

Quelques années plus tard, Jacques Callot représentait en deux gravures consécutives la scène du Calvaire. Dans la première de ces deux belles eaux-fortes, la croix est encore à

On pourrait ainsi multiplier les exemples, et il en résulterait que durant la première moitié du XVII^e siècle, les artistes se sont inspirés ou de la vivacité de leurs sentiments religieux ou des exigences de leur genre. Bien peu sans doute peignaient ou sculptaient d'après nature, et peut-être ne s'en est-il pas

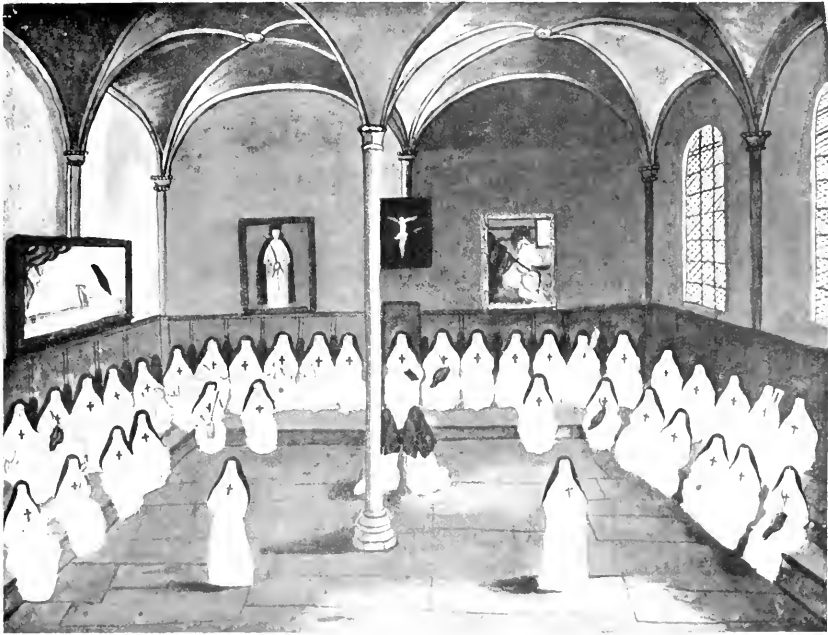


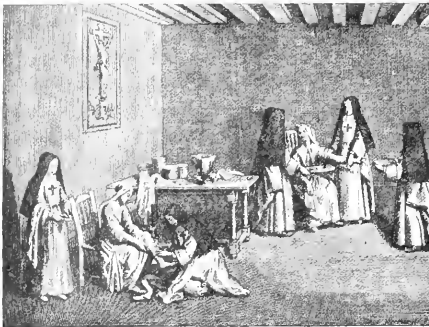
Fig. 2. — LE CHAPITRE DE PORT-ROYAL. — CHAMPAGNE. — GOZARD DE MADONNE DE BOUSSIGNY.

terre et les bras du crucifié forment avec son corps deux angles parfaitement droits ; mais c'est la deuxième qui est de beaucoup la plus étonnante, comme on peut s'en convaincre en considérant la reproduction ci-jointe (fig. 1). Des trois suppliciés, celui dont les bras sont les moins étendus, c'est Jésus ; et le mauvais larron lui-même, dont les diables viennent épier le dernier souffle, n'a pas cette attitude convulsée que lui donnent volontiers les primitifs italiens ou flamands.

trouve un seul qui ait, comme un de nos grands maîtres contemporains, crucifié un cadavre, et fait ainsi une étude purement anatomique.

Lorsque les lâcheuses querelles du jansénisme et du molinisme vinrent troubler la France, surtout à dater de 1654, la question des crucifix jansénistes put commencer à se poser. Les jansénistes, ou, comme ils s'appelaient eux-mêmes, les disciples de saint Augustin, se distinguaient de leurs adversaires

en bien des façons. Leur costume était plus sévère, leur mobilier plus simple, même quand il dépassait la richesse ou l'opulence : la reliure de leurs livres a fait école, et l'on a de magnifiques ouvrages de piété, richement reliés à la janséniste. Les augustiniens n'auraient jamais admis dans leurs oratoires des Conceptions comme celles de Murillo, ou des Madones qui n'eussent pas un enfant Jésus entre leurs bras. Les Christs que l'on peignait pour eux, images du Bon Pasteur, de la Cène, de la Transfiguration, de la Crucifixion, de la Résurrection ou de l'Ascension, se distinguent



LES RELIGIEUSES DE PORT-ROYAL DES CHAMPS PANSANT LES MALADES

FIG. 2. — GRAVURE DE MADELEINE HORTHEMELS.

absolument de ceux qui décorent les églises des Jésuites ou les chapelles de certains convents. La décoration de Port-Royal, autant qu'on en peut juger par les gommes de Madeleine de Boulogne ou par les gravures de Madeleine Hortemels, était d'une extrême simplicité. Sur le grand autel était la Cène de Philippe de Champaigne, qu'on admire aujourd'hui au Louvre : à droite et à gauche de ce beau tableau, une Vierge Mère et un saint Jean-Baptiste ; sur l'autel de Saint-Laurent, dans le transept nord, l'admirable martyre de saint Laurent peint par Le Sueur, et en face de l'autel principal, au-dessus de la grille du chœur des religieuses, un crucifix sur toile d'assez grandes dimensions. Dans les autres

parties du monastère, dans la salle du chapitre (fig. 2), dans l'infirmerie où l'on pansait les malades du voisinage (fig. 3), dans la cellule d'une religieuse mourante, au cimetière enfin, il y avait des crucifix, et s'il devait se trouver quelque part des crucifix jansénistes, c'était à coup sûr à Port-Royal des Champs. Or, il n'y en a pas un seul qui approche du réalisme de Rubens ou de Van Dyck : quel-

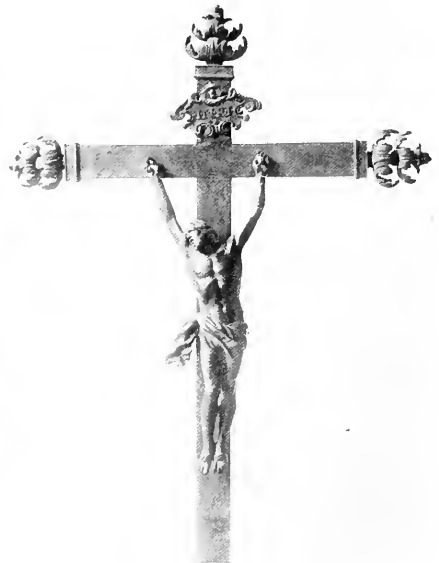


FIG. 3. — BRONZE DU XVIIIÈME SIÈCLE.

ques-uns de ces Christs, ceux de l'église, du chapitre, de la cellule de la sœur mourante ont les bras aussi largement étendus que possible : celui de l'infirmerie, peint sur cuivre et retrouvé dans les décombres cent vingt ans après la destruction du monastère, n'est qu'à demi janséniste¹. Ce n'est pas à Port-Royal qu'il faut chercher des arguments en faveur de la légende accréditée, du moins

¹ Il est reproduit dans la grande iconographie de Port-Royal intitulée : *Port-Royal au XVIII^e siècle*, planche 48.



PL. 2. LA MANIÈRE DE SEBASTIEN RICCI. LA Vierge. (1700).
 Paris. Bib. de la ville de Paris.

à Port-Royal des Champs, car à Port-Royal de Paris, dans la petite sacristie qui est à gauche du maître-autel, on pourrait remarquer, s'il n'était pas perdu dans l'ombre, un Christ aux bras singulièrement étroits. Mais en supposant même qu'il ait été placé là avant la séparation des deux monastères, c'est-à-dire avant 1668, comment se fait-il qu'il

Royal, qui puisse être considéré comme essentiellement janséniste. Il n'y en a pas un seul qui ressemble, même de loin, au beau crucifix de bronze du XVII^e siècle dont voici la représentation (fig. 1). Ceux du Louvre pourraient orner des églises desservies par des Jésuites ; le crucifix qu'il a placé auprès de dom Barthélémy des Martyrs est peut-



Dom Barthélémy des Martyrs
Antiquaire de Louvain en
ce qu'il trouva dans sa
Monnaie de son ordre et
age de soixante et seize ans
de l'Ordre de S^t Dominique
l'Empire qui avait gouverné
une de ses provinces dans son
moment en reputation de fan
de ses Qualités Voyez...

Fig. 1



Fig. 6

ait été conservé par des religieuses vouées pour ainsi dire corps et âme au molinisme ? Elles avaient éliminé tout ce qui rappelait l'ancien Port-Royal ; elles avaient même donné à l'Abbesse de Chelles, fille du Régent, la sainte Epine qui avait guéri la nièce de Pascal. Auraient-elles donc gardé cent vingt ans, même dans une sacristie, un crucifix suspect ?

Il y a plus, on ne citerait pas un Christ de Philippe de Champaigne, le peintre de Port-

être le moins janséniste qu'on puisse imaginer (fig. 5). Il peut être intéressant de le comparer avec celui qu'un graveur ami des Jésuites a mis entre les mains de saint François Xavier : ce dernier est d'une orthodoxie bien problématique (fig. 6). Enfin le Crucifixion de la célèbre Bible de *Royanmont*, composée comme l'on sait par les Messieurs de Port-Royal, est de telle nature qu'on ne le croirait jamais fait pour illustrer une publication janséniste (fig. 7).

S'il en était ainsi dans le monde de Port-Royal, on peut juger que les artistes indépendants continuaient à suivre les anciennes traditions. Voici deux estampes flamandes dues au même artiste et exécutées en 1666 (*fig. 8 et 9*) : elles représentent saint Benoît et sa sœur, sainte Scolastique, et illustrent une *Règle de saint Benoît* à l'usage des religieuses ; si la légende des crucifix hétérodoxes avait le moindre fonds de vérité, il faudrait en conclure que le frère était mohliste mille ans avant Molina,

sous forme de tableaux placés dans la chambre d'un riche malade, des scènes de l'Évangile, en commençant par la pâque du cénacle, et en finissant avec la mort de Jésus. Il s'y trouve un assez grand nombre de crucifix ou de Chists en croix, — il y en a seize,

et si la plupart d'entre eux ont les bras très orthodoxement étendus, comme celui de la page 55 (*pl. 1*), il s'en trouve aussi qui sentent l'hérésie, comme celui qui sert d'introduction à la troisième partie (*pl. 2*). Évidem-



Fig. 7. — LE CRUCIFIEMENT.
GRAVURE EXTRAITE DE LA *Bible de Rousseau*.

et que la sœur était, dès le VI^e siècle, singulièrement portée au jansénisme.

Un dernier exemple va prouver qu'il en fut de même jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Il parut à Anvers, en 1700, un volume in-4^o splendidement illustré, qui portait le titre suivant : *La manière de se bien préparer à la mort par des considérations sur la Cène, la Passion et la Mort de Jésus-Christ, avec de très belles estampes emblématiques expliquées par M. de Chertablon, prêtre, licencié en théologie*. Les quarante-deux planches en taille douce qui accompagnent le texte de cet ouvrage édifiant sont fort belles en effet, et elles représentent,

ment l'artiste n'avait pas d'opinions bien arrêtées sur la manière dont il faut représenter Jésus en croix, et les trois licenciés en théologie qui ont approuvé le livre n'en savaient pas plus long que l'artiste et que son pieux commentateur. Aux yeux de ces bonnes gens, il n'y avait pas de crucifix catholiques ou non catholiques.

* * *

Mais, dira-t-on peut-être, la paix de l'Église était intervenue en 1669 : Clément IX, Innocent XI et Innocent XII avaient défendu de se



M. de Paris est visité par M. son Frere, Conseiller au Parlement, peu de jours avant sa mort .

traiter réciproquement de jansénistes et de molinistes, et s'il faut renoncer à voir des crucifix systématiquement jansénistes sous le règne de Louis XIV, il n'en est plus de même après la Bulle *Unigenitus* (1713), et surtout après les innombrables appels au futur concile qui depuis 1717 ont ravivé les querelles du jansénisme. Continuons donc notre enquête, et poursuivons à travers le siècle de Louis XV, au temps du diacre Paris et des convulsions

diacre Paris, l'appelant thaumaturge, avec la tête nue des bienheureux. Le crucifix qu'il tient entre les mains est tout le contraire d'un crucifix janséniste (*fig. 10*). Il y a toute une iconographie du diacre Paris, et elle est particulièrement intéressante pour le sujet qui nous occupe. Pour deux ou trois crucifix semblables à celui qui se trouve sur la table de Paris en prière et qui pourrait être dit janséniste, on en trouve comme celui qui or-



S. BENEDICTVS
*Solus in superni spectationis
 oculis habitavit jectum*
Herman Weyen excudit cum Fructu D. Grego lib 2 dialog

Fig. 5

de Saint-Médard. Histoire des christs prétendus jansénistes.

Le premier document qu'il convient de produire, c'est l'acte d'appel au concile que les opposants firent graver vers 1730 afin que chacun pût y apposer sa signature. Voilà sans doute la pièce janséniste par excellence : or en voici une réduction qui ne manque pas d'intérêt : la lettrine ou lettrine ornée du début est au centre d'une vignette représentant le



S. SCHOLASTICA *Ordo*
*Vig Dei Bn. M. vidit serenos huc ad in celum
 spectu oculi ferat penetrare et dicit sic a Paul.
 Thomam Weyen excudit. Cum Primi Regis*

Fig. 6.

naît sa chambre quand il mourut (*pl. 3*) ou comme celui qu'on lui mit entre les mains après sa mort. Les troublantes gravures que possèdent quelques curieux et qui représentent le diacre Paris et son frère le conseiller aux pieds d'un crucifix miraculeusement (?) ensanglanté, sont d'un jansénisme très mitigé¹.

Enfin, car il ne faut pas épuiser la matière,

¹ Ces crucifix ensanglantés étaient fort nombreux : un contemporain très digne de foi, Louis Adrien Le Page en avait compté 558 en 1713.

la belle gravure qui a pour devise : *Eliam cruci affixa adoranda veritas est* si peu janséniste qu'on voit aujourd'hui des personnes très orthodoxes l'accrocher en belle place dans leur appartement; elles ne soupçonnent pas, et leurs directeurs non plus, que tous ces adorateurs dont on voit là les portraits véritables, dus sans doute au crayon de Restout, sont d'affreux hérétiques, des appelants et des reappelants (*pl. I*).



FIG. 10. — LITRE ORNÉE DE L'APPEL AU CONCILE.
GRAVURE JANSÉNISTE (1730 ?)

Voilà pour ce qu'on peut appeler le monde janséniste. Si l'on veut faire pour ainsi dire la contre-épreuve, la démonstration n'est pas moins concluante. L'archevêque de Paris, Harlay de Chanvallon, n'a jamais été suspect de tendresse pour les jansénistes, et ses premiers successeurs, Noailles excepté, ne l'étaient pas davantage, surtout Vintimille et Christophe de Beaumont. Or ces trois prélats ont fait imprimer à l'usage de leur diocèse des missels in-folio, ornés de gravures, et la coutume était de placer en regard du canon

de la messe un Christ en croix; le prêtre devait le contempler un moment et y trouver un regain de ferveur avant de commencer ce qu'on appelle en style liturgique le sacrifice non sanglant de nos autels. C'était le cas de rappeler au prêtre que le divin Rédempteur « est mort et a repandu son sang pour tous les hommes généralement », ce qui est précisément le contraire de la cinquième proposition dite de Jansénius. Or, voici (*fig. 11*) le type choisi par les archevêques de Paris pour l'édification des milliers et des milliers de prêtres qui ont dit la messe dans le diocèse au XVII^e et au XVIII^e siècle: ils auraient voulu propager l'hérésie qu'ils ne s'y seraient pas pris autrement.

Ajoutez à cela que dans toutes les églises de France, au banc d'œuvre, sur les autels, sur les portes des tabernacles, sur les grandes croix portatives, sur les bannières des confréries et dans les confessionnaux, partout enfin il y a des milliers de christes; beaucoup d'entre eux devraient être réputés jansénistes, s'il n'était démontré que c'est une appellation tout à fait fantaisiste. Si l'on en croyait David, le christ devant lequel Pie VII dit la messe du couronnement, était terriblement janséniste. A Saint-Étienne du Mont, dans la seule chapelle des fonts baptismaux, il y en a deux absolument dissemblables: l'un aux bras étroits, l'autre aux bras étendus. On en peut voir de même de très répréhensibles à Saint-Jacques du Haut Pas (chapelle des catéchismes), à Saint-Gervais, où se trouve, derrière le chœur, un crucifix de bois de proportions colossales et d'un réalisme presque effrayant; à Saint-Paul-Saint-Louis, l'ancienne église des Jésuites, dans la sacristie; à Saint-Subitice enfin, la paroisse antijanséniste par excellence. Un des crucifix les plus jansénistes que je connaisse se voit précisément au fond de cette basilique, dans la chapelle de la Vierge; il est en cuivre doré et appliqué sur la porte du tabernacle. A Saint-François Xavier de Besançon, ancienne chapelle du col-



ETIAM CRUCIFIXA ADORANDA VERITATE. LA FEMME DOULEUR ET LE DOUBLE SUFME. AULGHEE A LA CROIX

PL. I. LES APPELANTS AU PIED DE LA CROIX
 DE M. DE V. S. A. S. A. S.

lege des Jésuites, c'est la même chose : dans la cathédrale de Bordeaux se trouve un grand Christ de Jordaens que d'aucuns ont jugé absolument scandaleux. Partout enfin où n'ont pas pénétré les odieuses productions du quartier Saint-Sulpice, les crucifix coquets et les jolis petits chemins de croix, on voit des représentations graves, religieuses, vraisen-

pardonnant à ses bourreaux, ou promettant le paradis au bon larron, ou parlant à sa mère et au disciple bien-aimé, l'expression n'était pas celle qu'exigeait la peinture du même Jésus se plaignant d'être abandonné par son Père ou criant : *J'ai soif*. Si l'on représentait le crucifié mort, la tête baissée, il ne devait pas être ce qu'il était si l'on peignait, comme Rubens, le début du crucifiement et l'élevation

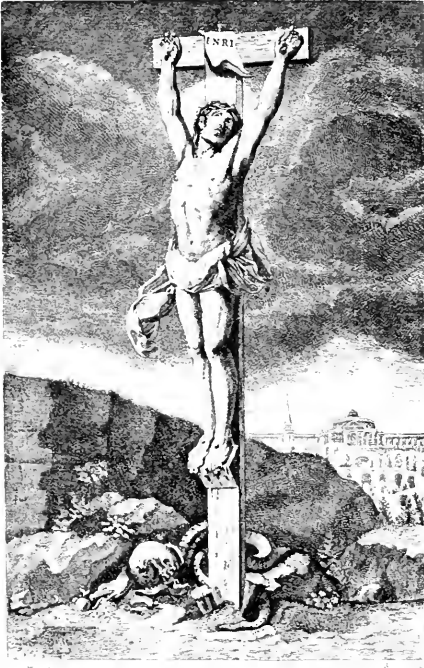


Fig. 41. — GRAVURE ENTRAÎNÉE DE *Messe de Paris*, in-folio (XVIII^e SIÈCLE).

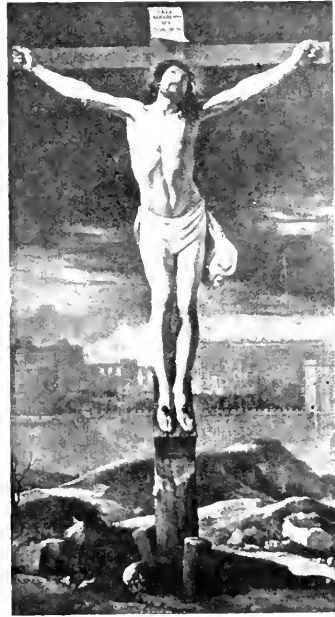


Fig. 42. — TABLEAU DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (MUSÉE DU LOUVRE).

bles surtout, du grand drame du Calvaire. Les artistes que l'on a chargés de peindre ou de sculpter ces images pour les présenter à la piété des fidèles, pouvaient s'inspirer de tel ou tel passage du texte évangélique, et il en résultait une façon toute particulière de concevoir l'attitude du crucifié. Si, par exemple, on voulait représenter Jésus

de la croix. Point de règles fixes, telle est encore aujourd'hui la règle qui s'impose : mais la seule attitude que le sens commun reproche quand il s'agit d'une œuvre artistique est celle qui consiste à donner au corps du Christ une rectitude impeccable, et à ses bras une direction perpendiculaire au corps. Il est trop évident que les genoux du crucifié doivent fléchir sous le poids, et que les bras qui

supportent une si lourde charge doivent être distendus dans la mesure du possible. Ainsi l'ont compris, dans les temps modernes, des artistes que le sentiment religieux ne guidait pas, et qui ne songeant guère à présenter au public des crucifix jansénistes, Prudhon, MM. Bonnat, Henner, Munkaczy, Carrière et Weerts, pour ne citer que les principaux. Il n'y a jamais eu de crucifix jansénistes, mais par contre il y a eu, il y a encore des crucifix antijansénistes, et les modernes vendeurs du Temple les expédiaient naguère encore à la douzaine, avec d'autres productions analogues. Mais, chose digne de remarque, la mode

et ses inconcevables caprices président à la fabrication de l'imagerie religieuse considérée comme une branche de commerce. Les imagiers contemporains, peut-être parce qu'ils ont enfin appris à dessiner, s'éloignent de plus en plus du type invraisemblable et absurde préconisé par les Jésuites : on ne voit plus guère de crucifix aux bras absolument horizontaux ; encore un peu de temps, et l'on verra dans les adriens, non pas des crucifix jansénistes, puisque cela n'existe pas, mais des crucifix vraisemblables, analogues à ceux de Philippe de Champaigne (*fig. 12*).

A. GAZIER.



MÉLANGES

L'Abbaye de Jumièges.

A propos d'un livre récent ¹

Un des monuments les plus importants pour l'histoire de l'architecture normande est sans contredit l'église abbatiale de Jumièges, et cependant ces magnifiques ruines n'avaient jamais été l'objet d'études sérieuses et suivies avant que M. Martin du Gard en eût fait le sujet de sa thèse de sortie de l'École des Chartes.

Lorsque M. Martin du Gard entreprit son travail, seules les tours, la nef et quelques murs du transept étaient encore debout; le chœur de l'église primitive avait complètement disparu et du chœur construit au XIV^e siècle, il ne restait que quelques ruines sur le sol. Grâce à des fouilles heureuses, et par de savantes hypothèses, M. Martin du Gard a su reconstituer le plan et l'aspect de l'église entière aux différentes époques de son existence.

L'église romane comprenait une longue nef à bas côtés, un transept flanqué à l'est d'absidioles en hémicycle, et un chœur de deux travées, terminé par un chevet circulaire, et doublé de bas-côtés fermés à l'est par un mur plat. M. Martin du Gard a retrouvé les fondations du chœur et du transept, dont il ne reste plus aucune trace, dans ses fouilles de 1905. Les grandes arcades de la nef se prolongeaient à travers le transept jusqu'au chœur, comme le prouvent des restes de colonnes et de chapiteaux encastres dans les piliers ouest du carré du transept; M. Martin du Gard a en outre trouvé les fondations d'une pile intermédiaire dans le prolongement

du mur de la nef. Il faut donc conclure à l'existence d'une grande tribune qui aurait couvert les croisillons entiers, fait très rare, même dans les églises de Normandie, où les tribunes n'occupent en général qu'une ou plusieurs faces des croisillons.

Ce plan, à l'exception des tribunes des croisillons, est celui de Cergy-la-Forêt, et à quelques détails près celui des églises de Bernay, la Trinité et Saint-Nicolas de Caen, Montivilliers, Lessay, Saint-Gabriel, Saint-Georges de Boscherville, Saint-Vigor-le-Grand, près de Bayeux, et en Angleterre de Peterborough, Saint-Alban, Durham, Lincoln et Sainte-Marie d'York. Le chœur de Jumièges, achevé en 1052 ou 1057, se rattache à des plus anciens chœurs normands; seul le chœur de Bernay est antérieur.

La nef est encore presque entièrement debout; elle comprend quatre doubles-travées et huit travées de collatéraux couverts de voûtes et surmontés de vastes tribunes. Les grandes arcades, à double rouleau, sont en plein cintre; les tribunes s'ouvrent sur la nef par trois petites baies en plein-cintre encadrées par un arc de décharge; au-dessus sont les fenêtres hautes. Les bas-côtés et les tribunes sont voûtés d'arêtes; les lunettes transversales sont plus élevées que la clef de voûte, ce qui donne à ces voûtes un aspect assez curieux. La nef était couverte de charpentes.

Les grandes arcades reposent alternativement sur une pile forte et sur une pile faible, celle-ci formée de tambours circulaires, surmontés d'un gros chapiteau cubique, celle-là faite d'un massif carré flanqué d'une colonne sur chaque face; la colonne qui se trouve du côté de la nef monte jusqu'à l'appui des grandes fenêtres; c'est la « haute colonne ». Je reviendrai tout à l'heure sur le rôle de cette colonne et sur la raison d'être de cette alternance dans une église non voûtée.

¹ Roger Martin du Gard *L'Abbaye de Jumièges Seine Inférieure. Étude archéologique des ruines*. Mont-d'Aier, impr. de Grou-Rodener, 1910. Gr. in 8. 298 p., pl. et fig. — Je suis heureux de remercier ici M. Martin du Gard qui a bien voulu me permettre de reproduire deux de ses très belles planches.

En avant de la nef se dressent, de chaque côté du porche, les tours, dont la partie basse au moins remonte au début du XI^e siècle et qui étaient couronnées de fleches de pierre, basses et octogonales, qui tombèrent de 1830 à 1856. Le porche, plusieurs fois remanié depuis, vers 1000, à la fin du XII^e et même au XIII^e siècle, doit dater de la même époque que la partie inférieure des tours.

Le chœur fut entièrement repris dans la première moitié du XIV^e siècle; on vouta d'ogives les deux travées droites et l'hémicycle; on construisit un déambulatoire dans le prolongement des bas-côtés, puis à l'est des croisillons trois travées aussi grandes qu'eux, et autour du déambulatoire, six chapelles carrées et dans l'axe une septième plus importante que les autres. Enfin en 1688, on lit au-dessus de la nef un plafond simulant une voûte.

À côté de la grande église, on voit encore les ruines de la première église abbatiale, consacrée à saint Pierre. Grâce à des fouilles habilement dirigées, M. Martin du Gard a pu retrouver les traces de six églises ou fractions d'églises. Entre 928 et 943, Guillaume Longue-Épée fit reconstruire l'église Saint-Pierre; il en subsiste quelques parties: le porche, la base des deux tours et les deux premières travées nord; les grandes arcades en plein-cintre reposent sur des piliers carrés; au-dessus sont deux oculi aveugles, sortes de médaillons creux, puis un triforium formé d'un arc de décharge encadrant deux baies en plein-cintre séparées par une colonnette monolithique. En 954, Raoul Jointe détruit l'église à peine achevée. Jusqu'au milieu du XIV^e siècle, l'église passe par une série d'états successifs. De l'un d'eux (le deuxième), M. Martin du Gard a retrouvé un reste de « haute colonne », qui semble annoncer ici le même système de construction que dans la grande église.

Je ne parlerai pas des bâtiments abbatiaux: cloître, salle capitulaire, celliers, que M. Martin du Gard a étudiés consciencieusement, et dont il ne reste guère que des ruines plus ou moins importantes; le cloître même a disparu complètement, acheté par un anglais, dit-on.

Il est un point de ce beau volume qui dans l'histoire de l'architecture est particulièrement

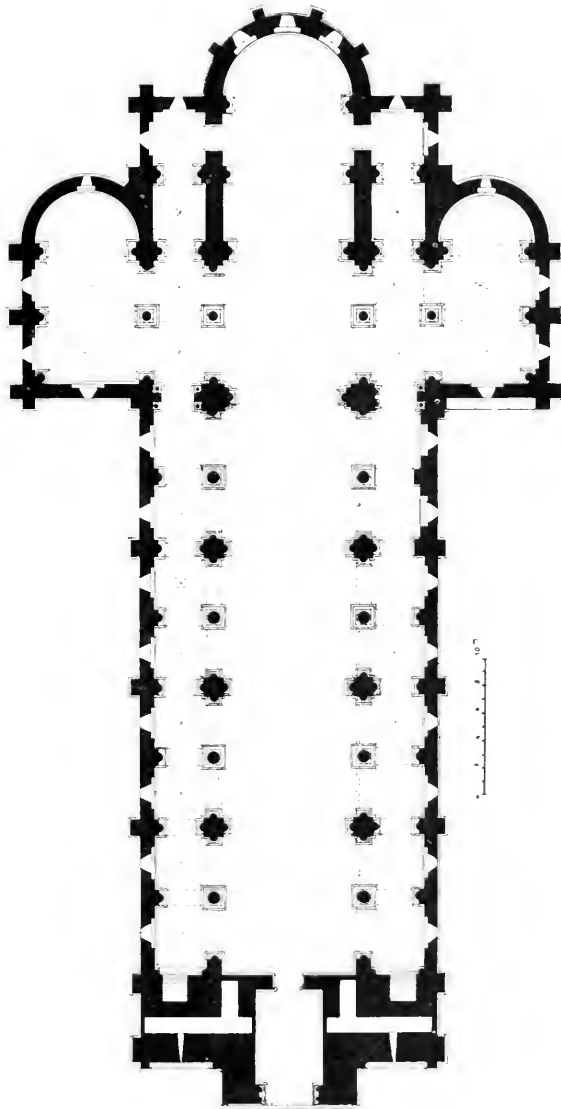
important, et je voudrais y revenir: c'est la discussion sur le rôle de la « haute colonne » et sur la présence de l'alternance.

Et d'abord quel est le rôle des « hautes colonnes » que l'on rencontre à Jumièges, et aussi dans beaucoup d'autres églises anglaises et normandes du XI^e et du XII^e siècles? Ces églises étaient primitivement couvertes de charpentes, dont le poids devait être énorme; or il y avait deux moyens d'amortir le poids de ces charpentes: les « hautes colonnes » qui, montant jusque sous les charpentes, portaient l'extrémité des entrails, et les arcs diaphragmes, sortes de doubleaux traversant la nef et portant les fermes des charpentes. M. Martin du Gard a dressé la liste des églises présentant des « hautes colonnes », et les étudie successivement; il montre que malgré la présence de voûtes qui ont pu être construites depuis, ces « hautes colonnes » existaient primitivement et avaient un rôle bien défini¹. Non seulement elles portaient les fermes des charpentes, mais elles avaient même un autre avantage qu'a fort bien indiqué M. Martin du Gard: c'étaient comme des contreforts intérieurs, et, unies aux contreforts extérieurs, elles formaient un noyau de maçonnerie, une espèce de pilier, qui coupait les longs murs des nefs en autant de tronçons plus solides.

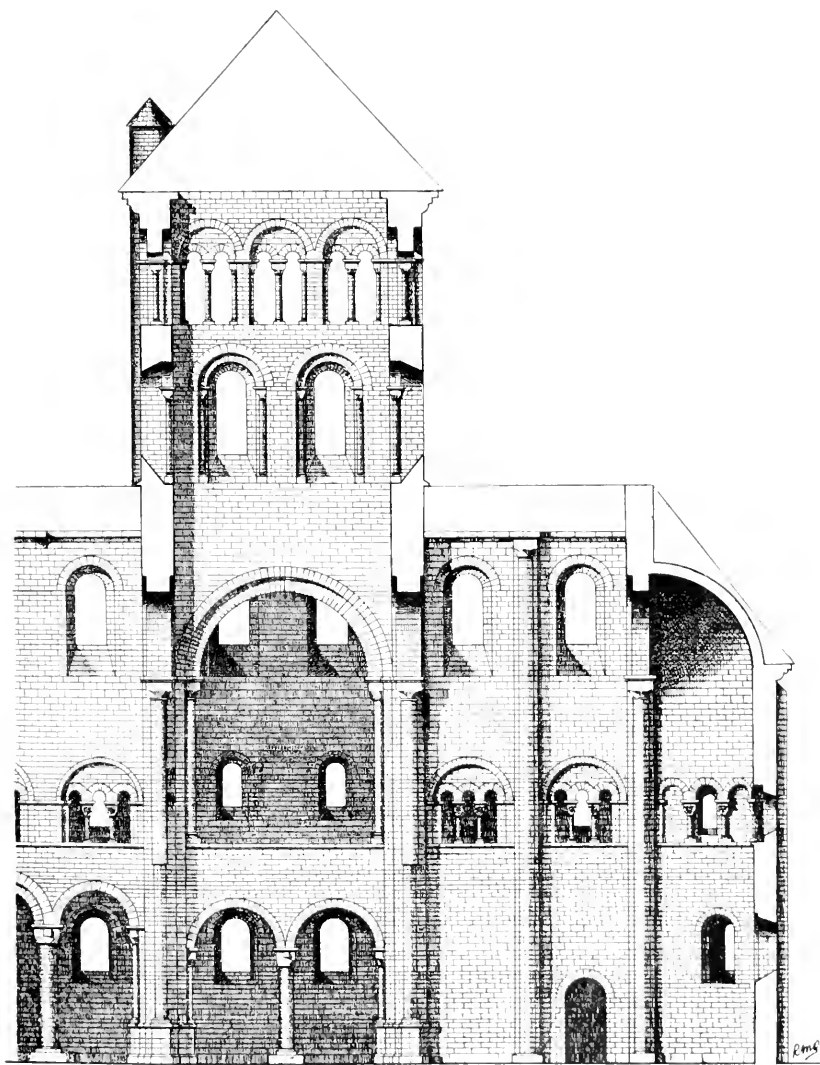
Quant aux arcs diaphragmes, fréquents en Lombardie, ils auraient été assez rares en Normandie; M. Martin du Gard cite cependant trois monuments où ils existent et où ils alternent avec les entrails des fermes. Ces trois églises sont Saint-Vigor de Bayeux (Calvados), aujourd'hui détruite, Cerisy-la-Forêt (Manche)² et

1. M. John Wilson n'admet pas cette théorie et dans un récent article paru dans la *Berne*, il pense que les architectes avaient tout prévu pour voûter leurs nefs, mais par inadvertance, ils n'avaient pas osé exécuter cette voûte. « Or, moi qu'il en soit, le but poursuivi, en disposant cette colonne (la « haute colonne »), ne peut certainement avoir été de supporter simplement l'entrait de la charpente, ainsi qu'on l'a souvent affirmé; il faut donc accorder aux architectes qui l'ont systématiquement prévue dans leurs constructions l'intention de voûter le vaisseau central, quoique dans beaucoup de cas, ils n'aient osé pour-suivre jusqu'au bout l'exécution de leurs plans. » (*Revue de l'Art chrétien*, 1901, p. 554.)

2. M. Martin du Gard hésite à voir à Cerisy les traces des arcs diaphragmes mais M. Rheim qui vient de consacrer à cette église un savant mémoire, l'affirme absolument; André Rheim, *L'église abbatiale de Cerisy-la-Forêt*, dans *Congrès archéologique de France*, Caen 1908, p. 573.



PLAN DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE CAUDEBEC
C. 1150



ÉGLISE NOTRE-DAME DE HAMAGES.
 COUP LONGITUDINAL DU CHŒUR ET DU TRANSEPT AU XIII^e SIÈCLE

Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure)¹. M. Martin du Gard ne pense pas qu'il en ait été de même à Jumièges, et j'ajoute que les raisons qu'il donne ne m'ont pas paru toujours suffisamment concluantes. Les arrachements encore visibles au-dessus des « hautes colonnes » seraient ceux de ces colonnes qui étaient prolongés jusqu'en haut des murs pour porter les entraits; mais il n'est pas impossible d'y voir des restes d'arrachement des murs, des arcs diaphragmes, épaulés par les contreforts extérieurs et qui, loin de compromettre la solidité des murs de la nef, forment comme un lien nouveau bandé de l'un à l'autre et les renforçant. Il est certain qu'ils sont lancés à une grande hauteur au-dessus du sol, mais les architectes qui ont construit l'arc triomphal de Jumièges n'ont pas dû être gênés par l'idée d'appareiller des arcs diaphragmes en travers de la nef. Et cette hypothèse semble confirmée par la présence de l'alternance, difficile à expliquer autrement.

Je ne pense pas que l'alternance doive s'expliquer par le désir de voûter l'église. Et d'abord, comme l'a fort bien montré M. Martin du Gard, il faut écarter la théorie de certains archéologues suivant laquelle Lanfranc aurait introduit en Normandie les systèmes employés en Lombardie pour voûter les églises; et pour Jumièges en particulier, le fait est matériellement impossible, car le plan de l'église devait être arrêté vers 1040, et les travaux commencèrent en 1052, tandis que l'influence de Lanfranc, en Normandie, ne date que de 1063. D'ailleurs, si les architectes avaient eu l'idée de voûter leurs églises, ils n'auraient pas élevé des murs de nef aussi minces et aussi peu contrebutés, et ils n'auraient pas lancé leur voûte à la hauteur où se serait trouvée celle de Jumièges. Enfin R. Cattaneo, dans son *Architettura in Italia dal V^e au XI^e siècle*, a prouvé d'une façon péremptoire que les deux églises lombardes qui auraient été voûtées au IX^e siècle: Saint-Ambroise de Milan et Saint-

Michel de Pavie, sont du XI^e siècle, avec des voûtes du XII^e.

Mais, et c'est là que je me sépare de M. Martin du Gard, peut-être ne faut-il pas nier complètement l'influence lombarde à Jumièges. Cattaneo prouve en effet qu'à la fin du X^e siècle, l'école lombarde existait déjà, avec ses premiers caractères, et que quand saint Guillaume, le grand réformateur d'abbayes, passa en France après avoir visité l'Italie à la fin du X^e siècle, accompagné d'une foule d'artistes italiens, moines bénédictins pour la plupart, il a pu porter dans les Gaules, je ne dirai pas les fruits, mais au moins les fleurs du nouveau style roman². Or, on sait que saint Guillaume séjourna longuement à Jumièges. Aussi ne devons-nous pas nous étonner de retrouver dans l'église abbatiale des traces de l'influence lombarde³. L'alternance est un des principes de l'école romane de Lombardie: à l'alternance correspond en général la présence d'arcs diaphragmes lancés au-dessus des piles fortes et soutenant de grandes fermes, tandis que des fermes plus modestes portent directement sur le mur au-dessus des piles faibles. Je citerai deux exemples bien connus: San Zeno de Vérone, restaurée en 961 et modifiée en 1178, la nef de la basilique de San Miniato de Florence qui est de 1013. N'aurait-on pas employé à Jumièges le même système de construction? D'autant plus que dans l'hypothèse des « hautes colonnes », l'alternance ne s'explique

1. Cattaneo *op. cit.*, p. 243, et plus loin (p. 253) il ajoute:

« Je ne suis certainement pas de ceux qui ont la manie de vieillir les monuments et de faire remonter l'architecture lombarde à une origine éloignée, mais en même temps, je ne me sens pas disposé à ne ranger un nombre de ceux qui prétendent à tort qu'elle est postérieure à l'an mil. Que les édifices ou donne exclusivement le style lombard jusque dans les moindres détails soient postérieurs à l'an mil, je l'admets, mais non pas que ce style soit né comme par enchantement de la joie d'avoir échappé à la fin du monde... En effet, si après ce fœmeux an mil, nous voyons paraître immédiatement et dans tout son éclat ce nouveau style, il est bien raisonnable de croire qu'il avait possédé pendant les siècles précédents par la longue série des expériences et des applications... car, une architecture comme l'architecture lombarde, ne peut se faire former d'un jour à l'autre, comme un caprice décoratif.

2. M. le chanoine Poiret qui, dans un récent mémoire sur l'église abbatiale de Bernay, paru dans le *Catégorie archéologique de Caen*, 1908, a étudié avec soin l'influence de saint Guillaume sur son architecture, a d'ailleurs insisté sur des travaux « signalés le style romaneurien très caractéristique des chapiteaux de Bernay

1. On peut en outre remarquer, comme l'a fait M. Rhenz, *op. cit.*, p. 556, une curieuse survivance de ces arcs diaphragmes dans le système des arcs portant murs, dans les fausses voûtes sexpartites « qui il serait plus juste d'appeler des voûtes d'ogives sur plan carré recoupées en leur centre par un arc diaphragme ». (V. la Trinité de Caen, Bernières, Saint-Gabriel, Oustreham, Creully.) Ces arcs diaphragmes ont d'ailleurs été souvent employés sur les bas-côtés.

pas très bien. Il est certain que l'on peut dire qu'au-dessus de la pile forte se trouvait une ferme plus puissante portant par les extrémités de l'entrait sur les hautes colonnes, tandis qu'au-dessus des piles faibles une ferme plus simple supportait la charpente. Mais on ne voit pas bien l'avantage que présente une telle charpente composée alternativement de fermes fortes et de fermes faibles, tandis qu'il eût été plus simple, ce qui est le cas général en Normandie, de construire une série de fermes semblables. M. Martin du Gard pense que c'est par une raison d'économie qu'on peut expliquer à Jumièges cette anomalie. Mais peut-être serait-il plus simple de chercher l'explication dans le sens que j'ai essayé d'indiquer plus haut. Et même si l'on n'admet pas l'influence lombarde à Jumièges, l'hypothèse des arcs diaphragmes subsiste, car on a pu les employer simultanément en deux endroits différents, et leur emploi explique la présence de l'alternance.

Je n'ai voulu, en étudiant ce point particulier de l'ouvrage de M. Martin du Gard, ouvrage magnifiquement illustré de photographies pittoresques des ruines et de dessins de l'auteur, que montrer tout l'intérêt qu'il présente, et par son sujet même et par les questions importantes qu'il soulève.

MARCEL AUBERT.

Deux noms de bourreaux sur deux émaux du XV^e siècle

Parmi les émaux légués en 1909 par M. Piet-Latandrie au Musée des Arts décoratifs, figure une petite plaque ¹ représentant le *Martyre de saint Etienne*. Par le ton caractéristique de ses couleurs, par le style de son dessin, elle se rattache d'une façon évidente à l'atelier que l'on désigne provisoirement sous le nom de Monvaerni. Nous n'avons point à insister ici sur le rôle de cet artiste dans le développement de l'émaillerie limousine durant la seconde moitié du XV^e siècle; il suffira de dire que la plaque en question ² lui a toujours été attribuée, aussi bien

par le Catalogue de l'exposition des Primitifs français, où elle figura en 1904, que par les travaux où elle a été plus récemment mentionnée ³. C'est d'ailleurs une des plus jolies œuvres de ce groupe intéressant, dont les autres productions ne sont pas toujours aussi agréables.

Elle montre, dans un paysage, le martyr du saint. Le diacre est agenouillé au premier plan, de profil à gauche, la tête déjà ensanglantée par les pierres qui l'ont frappé. Derrière lui deux bourreaux confinent son supplice; l'un va lancer, de ses deux mains levées, une grosse pierre; l'autre en balance une de la main gauche, et retient de la main droite un pan de son vêtement où ses munitions sont préparées. Dans un angle du ciel, Dieu le Père apparaît à mi-corps, et bénit le martyr.

L'un des détails de cette composition semble avoir échappé aux auteurs qui l'ont décrite. Au bas du pouppé du premier bourreau, sur une large bande, on lit très distinctement ce mot, peint en or, en minuscules gothiques: *inipiter*. Il ne s'agit point là d'une de ces pseudo-inscriptions dont Léon de Laborde disait avec raison ⁴: « Elles ne signifient rien, ou plutôt elles signifient trop, si elles doivent nous donner des noms d'artistes que chacun lira à sa guise. » La netteté des lettres ne laisse rien à désirer, et elles constituent un mot ayant un sens évident, ce qui est rare.

Intrigué par ce nom, nous avons cherché si d'autres émaux de Monvaerni ne porteraient point des inscriptions analogues. Laisant de côté les lettres isolées, et les groupes de lettres sans signification apparente, nous avons relevé un autre mot sur une plaque bien connue, la *Fluëllation* de la collection Dumit, au Palais des

— — — — —
une pièce dont nous avons retrouvé la mention dans les catalogues de deux anciennes collections, vendues à Paris en 1852 et 1865. — *Vente Guédellet*, 1852: « N^o 134; Un émail, Saint Etienne lapidé ». — *Vente Tondy*, 1865: « N^o 39; Petite plaque carrée, (dans la manière des premiers maîtres de Limoges); Martyre de saint Etienne ». — La rareté du sujet, dans l'émaillerie limousine, rend cette double hypothèse très vraisemblable.

1. *Exposition des Primitifs français; Catalogue*, 2^e édition, Paris, 1904 in-8^o, n^o 242, p. 91. — M. Mueon, *Collection de M. Piet-Latandrie, Les Arts*, août 1909, fig. p. 14. — A. Demarail, *Les émaux peints, les Primitifs; l'école de Monvaerni*, (Mémoires de la Société archéologique du Limousin, 1910, n^o 24, p. 24.)

2. *Notice des émaux au Musée du Louvre*, Paris, 1853, in-8^o, p. 131.

1. H. 0,038. L. 0,085.

2. M. Piet-Latandrie l'acquit à Paris en 1896, à une vente anonyme. On peut probablement l'identifier avec

Beaux-Arts de la ville de Paris¹. Par une comédience étrange, cette nouvelle inscription est peinte, elle aussi, sur le vêtement d'un bourreau. L'homme que l'on voit à gauche, levant son fouet sur le Christ, porte sur le haut de sa manche droite ces lettres en or : MAHON².

Étant donné le nom de Jupiter sur le bourreau du saint Etienne, ne doit-on pas être tenté de voir ici le nom de Mahomet ? Paroille abrégiation n'aurait rien de surprenant, car on la retrouve dans des textes contemporains. On aurait ainsi, sur deux émaux du même atelier, deux bourreaux portant les noms d'un dieu et d'un prophète du paganisme, avec un anachronisme assez curieux, dans le second cas.

Le fait d'introduire des divinités païennes dans des sujets chrétiens est relativement fréquent, et on pourrait en citer de nombreux exemples. On se bornera ici à noter que dans les Mystères, — dont M. Mâle a rappelé avec raison l'influence sur l'icéonographie au XV^e siècle³, — les « faux dieux » interviennent parfois.

Dans la *Passion* d'Arnoul Gréban⁴, l'un des valets de Pilate s'écrie :

« Ca, villain, Juppin vous mandie, »

Dans la *Passion* de Jean Michel⁵, un des suivants du même Pilate le salue en ces termes :

« Monseigneur, Dieu vous doit bon iour

Et la grant déesse Venus ; »

et Hérode jure :

« Par ma dame sainte Venus, »

D'autre part, dans la *Passion* de Semur⁶, un seigneur païen s'écrie comme bienvenue :

« Mahon vous bénie » ; et un autre dit encore :

« S'il plaît à Mahoumet mon sire, »

Voilà donc précisément (et il serait facile de multiplier ces exemples), Jupiter et Mahomet mentionnés, au temps de Monvaerni, dans des

représentations religieuses qui ne pouvaient manquer d'exercer une influence sur leurs nombreux auditeurs.

Cependant, il ne semble pas que ce soient les auteurs de Mystères qui aient suggéré à l'émailleur limousin l'idée de donner à des bourreaux ces noms païens. Car dans les plus importants Mystères de la Passion les acaryets de l'Âme, de Caïphe, d'Hérode, de Pilate, portent, soit des noms israélites, soit des surnoms comme Griffon, Brayart, Broyefort, Bruyant, etc.



MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE.
(Musée des Arts décoratifs.)

Il faudrait donc chercher ailleurs l'origine de ces désignations singulières ; car il serait peu vraisemblable que l'émailleur eût été assez grand clerc pour les trouver, et assez novateur en matière d'icéonographie pour oser de les imposer à sa clientèle. On peut supposer, — en attendant une démonstration plus exacte, qu'un érudit limousin devrait bien donner un jour, — qu'il les aura empruntés à quelque ouvrage de piété ou à quelque sermon. Un prédicateur ou un commentateur ingénieux pourrait avoir suggéré l'idée de donner à des bourreaux du Christ et d'un martyr les noms de Jupiter et de Mahomet, pour de

¹ Il n'est vrai que dans l'un des cas il s'agit de l'histoire de saint Étienne.

1. La collection Dutuit ; notées par MM. Froehner, E. Molinier, J. J. Marquet de Vasselot, F. Michel, H. Bouchod, Paris, 1908, in folio, pl. 35. Cette plaque a fait partie de la collection Soltykoff (n. 255 du *Catalogue* de la vente, 1861).

2. Ce mot est suivi d'un trait orne.

3. E. Mâle, *l. Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, in 4.

4. Publiée par G. Paris et G. Raymond, Paris, 1878, in 8°. Vers 22744.

5. Édition d'Antoine Verdod, Paris, 1390, in 4°, fol. G, v. 5°, et H 6.

6. E. Roy, *Le mystère de la Passion en France, du XII^e au XVI^e siècle*, (l'extrait de la *Revue Rouennaise* 1904, p. 75 et 77.)

montrer par la combien les « païens » sont hostiles à la religion chrétienne, combien les « faux dieux » ont fait souffrir le Dieu véritable.

Pour Mahomet tout au moins, cela ne pourrait surprendre, car il a joué un rôle dans l'Épigraphie du moyen âge¹ : on l'a représenté souvent, foulé aux pieds par la Foi : « *Fides Mahumetum peripidum conculeat* ».

Ainsi, sans revenir aux tendances surannées qui faisaient deviner partout des symboles, il semble que l'on puisse admettre une intention dans le choix des noms de ces deux boureaux². Mais ce n'est là qu'une hypothèse ; nous espérons que des découvertes ultérieures fourniront, en la confirmant ou en l'écartant, la solution définitive de ce petit problème épigraphique.

J. J. MARQUET DE VASSELOT.

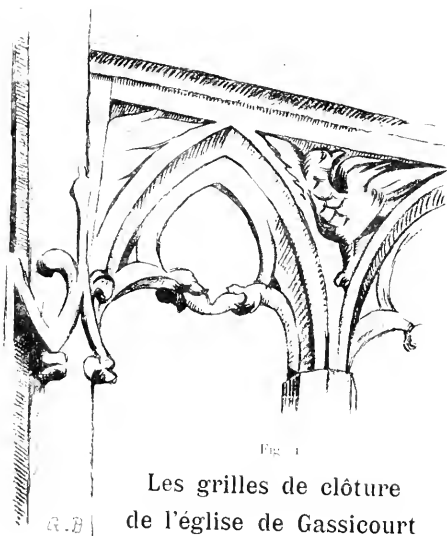


Fig. 1

Les grilles de clôture
de l'église de Gassicourt

L'art du menuisier et du sculpteur a pris dans le courant du XV^e siècle la plus large impulsion et les églises se sont remplies à ce moment de stalles à hauts dossiers, de retables et de boiseries

¹ Didron, *Épigraphie de la Foi*, (Annales archéologiques, t. XX.) — Barbier de Montault, *Écrits épigraphiques chrétiens*, t. I, p. 498. — E. Male, *ouvr. cit.*, p. 362.

² Il existe un second exemplaire de la *Flagellation de Monvoiron*, dans la série de plaques acquises l'an

délicatement ouvragées et de clôtures de chœur.

On trouve en Angleterre de nombreux exemples de ces grilles ou « screens » : elles séparaient le chœur de la nef et isolaient les tombeaux dans

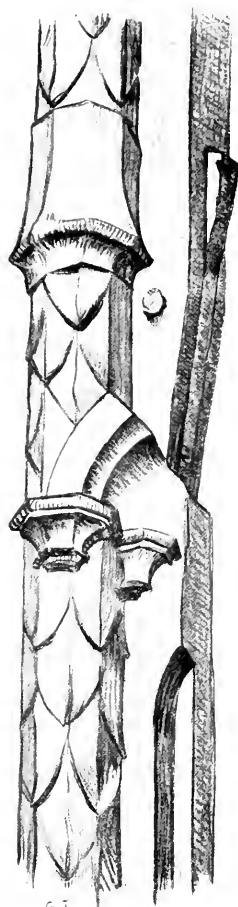
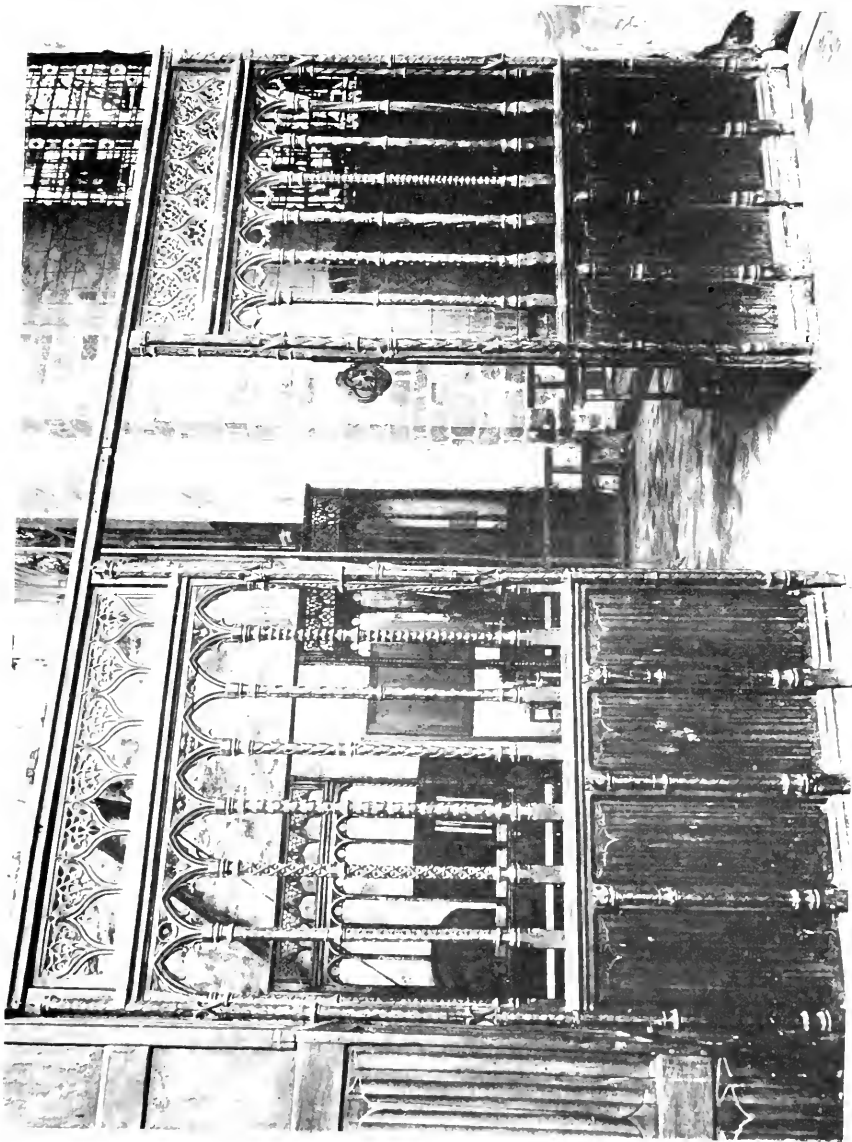


Fig. 2

les chapelles latérales. Il en existe encore un grand nombre en Belgique, mais elles sont très

dernier par le Louvre. Cette fois l'emalleur n'a pas répété l'inscription. Il y a d'ailleurs plusieurs variantes de détail entre les deux œuvres. (Cf. J. J. Marquet de Vasselot, *Les émaux de Montcaumon au Musée du Louvre*, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1910.)



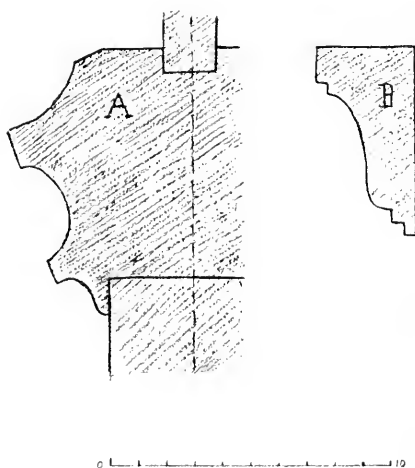
17.

THE GREAT BRITISH MUSEUM

rares en France. Parmi les plus célèbres on peut citer celles d'Évreux dont la plus ancienne n'est pas antérieure à 1515 ou 1520.

Les grilles de Gassicourt (Seine-et-Oise), dont nous allons parler, ont été exécutées au XV^e siècle. L'ordonnance en est franchement gothique. Leur grande pureté de ligne et leur exécution impeccable font désirer qu'un moulage — tout au moins d'un des meilleurs fragments — leur donne au Musée du Trocadéro une notoriété égale à celles d'Évreux.

La grille de clôture à droite du chœur dans l'église de Gassicourt (Pl.) est en chêne et comprend

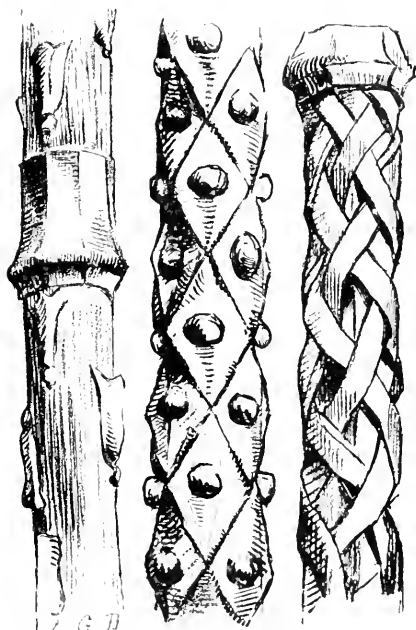


quatre montants décorés de pilastres : ceux du milieu composent le dormant d'une porte aujourd'hui disparue (fig. 2). Une traverse moulurée relie les extrémités supérieures.

Le soubassement est formé d'une rangée de panneaux à serviettes. Le menuisier s'est écarté de la règle — presque absolue au moyen âge pour les lambris — qui n'accordait aux panneaux que la largeur du mètre. L'excessive dimension de ceux-ci l'obligea parfois à exécuter les panneaux en deux parties. Ces panneaux sont embrevés dans des montants chanfreinés avec application de colonnettes couronnées d'un animal fantastique, et butant en pénétration à la base dans la semelle qui termine le lambris.

A hauteur d'appui une corniche moulurée supporte une haute colonnade, reliée à son sommet par une arcature. De la bouche d'un angelot, pend une banderole; des oiseaux et des feuilles stylisées remplissent les écoinçons (fig. 1). Une frise ajourée, séparée de la colonnade par une autre corniche moulurée (coupe A), termine la décoration à la partie supérieure.

La colonnade de cette grille est d'une magnifique ordonnance, remarquable par la robustesse



et la franchise de l'exécution. Le sculpteur, se conformant à la meilleure tradition gothique, est arrivé à réaliser un grand effet de richesse avec une sobriété extrême de moyens. L'impression produite par quelques-uns des motifs de décoration des colonnettes de Gassicourt — et le rapprochement en état à faire — est très semblable à celle qui a été donnée par les sculpteurs de la grande époque du XII^e siècle dans les pilastres qui supportent les statues du portail occidental de la cathédrale de Chartres. Vers le milieu des

colonnelles, une baguette, formant un rappel des chapiteaux, rompt ce que la décoration pourrait avoir de monotone. Une des colonnelles comportant un semis de fleurs de lys dont on distingue encore les traces, mais qui furent bûchées pendant la période révolutionnaire.

La frise ajourée qui couronne la grille est taillée à l'exces, au point d'en faire une véritable dentelle. Cette délicatesse de sculpture, presque trop mièvre, forme le plus heureux contraste avec la vigueur des colonnelles.

Les mortaises que l'on retrouve dans les dormants sculptés sur leurs quatre faces, permettent de reconstituer la porte d'une façon certaine.

Une gorge, qui orne le bandeau dominant la porte, prend son point d'appui au départ sur les pilastres du dormant. Les mortaises de la corniche indiquent la place des montants disparus de l'imposte.

La grille à gauche du chœur n'est qu'une répétition de la première. Elle n'a qu'un seul parement, tandis que l'autre est à deux faces, et elle a été exécutée plus tard, pendant la Renaissance,

comme l'indiquent les moulures et les profils (coupe B). Elle porte la trace d'un évident souci d'économie dans la main-d'œuvre. Une bonne moitié de la colonnade primitive a été remplacée, à une époque relativement récente, par une moulure cannelée. Le couronnement des pilastres, au lieu d'être garni de grotesques ou d'animaux fantastiques, est composé d'une sorte de capuchon simplement épannelé.

Ces grilles ont dû être déposées, puis remises en place longtemps après, mais de façon arbitraire, car les dormants sont placés au droit du mur au lieu de se faire face.

Les grilles de clôture que nous venons d'étudier font partie d'un ensemble de boiseries et de stalles sur lesquelles nous aurons à revenir. De très rares fresques des XV^e et XVI^e siècles, de remarquables vitraux des XIII^e et XIV^e siècles contribuent à faire de l'église de Gassicourt, déjà typique par sa construction et la sculpture décorative de ses chapiteaux et de son portail, un but d'excursion archéologique du plus grand intérêt.

Gaston BUEUX.



CHRONIQUE

FRANCE

Rapport sur le service des Beaux-Arts, présenté à la Commission des finances, par M. Gustave Rivet, sénateur. (Extraits.)

MONUMENTS HISTORIQUES. I. Monuments appartenant à l'Etat. — Le crédit de 1.753.500 francs doit faire face à toutes les dépenses concernant les édifices inscrits sur la liste des monuments historiques et appartenant à l'Etat.

Ces dépenses ne s'appliquent pas exclusivement à des travaux, elles ont aussi pour objet des acquisitions destinées à ménager autour des édifices une zone d'isolement permettant, le cas échéant, d'y faire des réparations ou empêchant que de nouvelles constructions ne viennent masquer par quelque côté l'aspect des monuments.

Cette observation vise particulièrement les cathédrales dont le dégagement est régulièrement poursuivi. Des négociations ont été entamées dans ce but avec le Domaine, avec les départements, avec les villes : elles ont abouti ou sont sur le point d'aboutir pour un certain nombre d'édifices et non des moindres, tels que les cathédrales d'Anchi, d'Amiens, de Châlons, de Chartres, de Contances, d'Évreux, de Lyon, de Nîmes, Église de Bron, qui a été affectée au service de l'Administration des Beaux-Arts.

Des acquisitions sont faites aussi pour dégager des monuments non culturels, tels, par exemple, que la cité de Carausonne, l'abbaye du Mont-Saint-Michel, les remparts d'Agnes-Mortes, ou encore pour sauver des édifices intéressants au point de vue archéologique, comme à Villeneuve-lès-Avignon.

Toutefois, c'est naturellement le coût des gros travaux exécutés aux cathédrales et à quelques édifices civils particulièrement importants qui absorbe la presque totalité du crédit.

Un certain nombre de cathédrales sont, en effet, l'objet de grosses entreprises en cours d'exécution. Bien que les propositions des architectes soient revues par les inspecteurs généraux des Monuments historiques et réduites en conséquence au strict minimum, les monuments auxquels s'appli-

quent ces travaux sont souvent d'une telle étendue et d'une telle richesse d'ornementation que le montant des dépenses se chiffre parfois par des sommes considérables.

Il en est ainsi notamment pour les cathédrales de Reims, de Chartres, de Rouen, de Beauvais.

À la cathédrale d'Albi, on étudie un projet de restauration de la tour du clocher.

À Bordeaux, pendant qu'on achève la restauration de la partie supérieure de la tour ouest du transept nord de la cathédrale, on répare d'un autre côté la charpente de la nef.

Des dépenses élevées vont être nécessitées par les travaux de dégagement des cathédrales d'Amiens, de Châlons, de Contances et de Nîmes.

À côté de ces gros travaux dont l'énumération pourrait être continuée, il y a lieu de rappeler que des réparations d'entretien sont annuellement exécutées en même temps à chacune des 81 cathédrales, ce qui représente une dépense déjà fort élevée, pour laquelle il existait, sous l'ancienne direction générale des cultes, un crédit spécial se montant à 533.000 francs.

Cependant le crédit de 1.753.500 francs dont nous nous occupons doit pouvoir en outre à la conservation des monuments classés non culturels.

On peut mentionner, au nombre de ceux de ces édifices qui sont l'objet des restaurations les plus importantes, l'ancienne église abbatiale de Fontevrault, la tour de la Chaîne, à la Rochelle, la cité de Carausonne, l'hôtel de Cluny et le palais des Thermes, les châteaux de Coucy et de Pierrefonds et le Mont-Saint-Michel.

L'exécution d'un devis de réparations assez élevé a été également autorisée cette année au château de Maisons-Laffite : un projet d'installation de musée dans ce monument est, d'autre part, actuellement à l'étude ; l'appropriation des salles à cette destination et l'aménagement des collections motiveront de coûteuses dépenses.

Enfin pour apprécier toute l'étendue des charges qui pèsent sur ce chapitre du budget des Beaux-Arts, il convient de tenir compte de ce mouvement immense de l'opinion qui, appuyé par la presse,

attend toujours davantage de l'État pour la protection des monuments épars sur notre sol. Dès qu'on apprend, par suite de circonstances quelconques, que la conservation d'un édifice offre un intérêt au point de vue artistique ou historique est en péril, qu'il va être vendu ou démolit, on réclame l'intervention de l'Administration compétente pour le sauver et c'est ce crédit du budget des Beaux-Arts qui supporte les frais d'acquisition et de conservation du monument nouvellement inscrit sur la liste de classement.

De cette conception toujours plus étendue des devoirs de l'État découlera fatalement, à plus ou moins brève échéance, la nécessité d'augmenter le crédit affecté aux monuments de l'État, crédit appelé par la force des choses à devenir insuffisant pour faire face aux charges sans cesse croissantes qu'il devra assumer.

Cette année, les travaux du Mont-Saint-Michel absorbent une somme de 135.000 francs. Ils s'appliquent pour la plus grosse part à la restauration des bâtiments situés au nord de la nef et à la continuation de l'exécution du devis de 300.000 francs pour la restauration de la nef elle-même. On va, d'autre part, commencer prochainement la restauration de la « Merveille ».

Avant d'examiner les autres mesures auxquelles il s'est fait allusion, il est bon de remarquer tout d'abord qu'elles constituent une suite à des dispositions du même ordre prises depuis que le voyage de M. le Sous-Secrétaire d'Etat au Mont-Saint-Michel, en avril 1908, a permis à l'Administration de faire œuvre utile de concert avec la municipalité.

Les classements et les acquisitions ne sont en effet devenus possibles que depuis cette époque.

C'est ainsi que l'Etat s'est rendu acquéreur des terrains dits « Jardins du Trésor » et qui a obtenu du propriétaire que les parcelles dénommées « Jardins de la Croix de Jérusalem » fussent frappées d'une servitude *non vendicandi*, en vue de sauvegarder l'aspect de l'abbaye.

Les anciens remparts du Mont-Saint-Michel, dits remparts de la ville, viennent d'être remis par le Domaine au service des Beaux-Arts, en faveur duquel un décret d'affectation avait été rendu le 17 juillet 1908.

L'église paroissiale et les restes de l'ancien rempart du XIV^e siècle viennent d'être classés.

II. *Monuments n'appartenant pas à l'Etat.* — Le crédit de 2 752.075 francs a pour objet de faire face à toutes les dépenses nécessaires pour assurer la conservation des monuments classés n'appartenant pas à l'Etat.

Ces dépenses sont très élevées et s'accroissent chaque année dans une forte proportion en raison principalement de l'augmentation continue des

édifices inscrits sur la liste des Monuments historiques.

En préservant le classement complémentaire de tous les édifices culturels présentant un intérêt d'histoire ou d'art, la loi du 9 décembre 1905 sur la séparation des Églises et de l'État a donné à l'Administration des Beaux-Arts la mission de rechercher et de mettre sous sa sauvegarde toutes les églises ou chapelles disséminées sur le territoire de la France et méritant d'être préservées contre toute atteinte ou toute destruction. En effet, nombre de ces édifices, ne se trouvant plus placés sous la surveillance de l'Administration des Cultes, et privés de ce fait des allocations dont ils bénéficiaient antérieurement sur les crédits alloués à cette Administration, n'auraient pas tardé à tomber en ruines et à disparaître, faute d'entretien. Ces disparitions continuelles auraient rapidement diminué le patrimoine artistique de la France. Aussi la Commission des Monuments historiques, comprenant le danger dont était menacée l'architecture religieuse des temps passés, a-t-elle été amenée à étendre à toutes les églises offrant un intérêt artistique la protection du classement, alors qu'auparavant cette mesure n'était appliquée qu'à un petit nombre, aux monuments particulièrement précieux. C'est ainsi que, depuis l'année 1906, 490 édifices religieux ont été, en totalité ou en partie, inscrits sur la liste des Monuments historiques. Rien que depuis le 1^{er} juin 1908, 150 églises ont été classées. Plusieurs centaines d'autres monuments affectés au culte sont actuellement en instance de classement et doivent être prochainement soumis à l'examen de la Commission. Enfin, la liste des propositions de classement que les architectes ont été invités à fournir à l'Administration n'est pas close : tous les architectes n'ont pas encore pu achever leurs tournées d'inspection à travers la France, et beaucoup d'entre eux n'ont jusqu'à ce jour proposé le classement que des édifices dont la conservation était plus particulièrement menacée.

En même temps que l'Administration, par ces classements complémentaires, s'efforce de sauvegarder toutes les églises qui se recommandent à l'attention, elle se préoccupe également de mettre à l'abri de toute atteinte les édifices civils, militaires ou particuliers, qui présentent un intérêt historique ou artistique : vieux châteaux, anciens hôtels de ville, habitations privées d'autrefois, anciennes fortifications, portes de ville... C'est ainsi que du 1^{er} juin 1908 au 15 juin 1909, 100 édifices de ces diverses catégories ont été classés. Comme beaucoup de ces immeubles sont des propriétés particulières, que les propriétaires refusent obstinément de laisser classer, la tâche du service des Monuments historiques est souvent des plus difficiles. Parfois, lorsque ces édifices sont d'un intérêt

de premier ordre, le seul moyen dont il dispose pour en assurer la conservation est d'en faire l'acquisition ou, de préférence, de décider la commune à en faire l'achat, avec le concours pécuniaire — parfois même exclusif — de l'Etat. Une fois l'acquisition opérée, le monument est immédiatement inscrit par arrêté, sur la liste des Monuments historiques et placé ainsi désormais à l'abri de tout acte de vandalisme.

C'est ainsi que les ruines du théâtre antique de Fréjus — qui, propriété particulière, devaient être vendues dans un lotissement et étaient vouées ainsi à une ruine irrémédiable — viennent d'être acquises par la ville de Fréjus; le service des Monuments historiques a participé pour près des deux tiers aux frais de cette opération. De même encore, à Joinville (Haute-Marne), la commune vient d'acquiescer, avec la participation financière presque unique de l'Etat, une ancienne chapelle, propriété indivise de plusieurs personnes et renfermant des vitraux d'un intérêt de premier ordre. D'autres monuments, qui n'ont pu être classés, par suite du refus de leurs propriétaires d'adhérer à cette mesure, et dont la destruction — toujours possible — serait des plus regrettables, sont à la veille d'être préservés de la même manière: des pourparlers sont actuellement poursuivis par le service des Monuments historiques avec plusieurs administrations locales.

Une fois un monument classé, il se trouve placé de ce fait sous la surveillance de la Commission des Monuments historiques. C'est désormais à l'Administration des Beaux-Arts qu'incombe le soin de veiller à sa conservation et d'y faire exécuter tous les travaux nécessaires à cet effet. Si l'on songe qu'environ 3.500 édifices de toute nature se trouvent à cette heure inscrits sur la liste des Monuments historiques, on peut se rendre aisément compte des lourdes charges que la conservation de tous ces monuments fait peser sur le service des Monuments historiques. Ces charges sont d'autant plus lourdes que ces édifices, vieux la plupart de plusieurs siècles, ont besoin, pour subsister en bon état, de réparations presque constantes. Faute d'entretien, ils ne tarderaient pas à tomber en ruines. A chaque instant, l'Administration doit faire effectuer, par suite de la situation critique de certains monuments et du danger qui en résulte souvent pour la sécurité publique, d'immédiates mesures préservatoires.

Aussi chaque année une grande partie du crédit est-elle absorbée par l'exécution de travaux d'entretien et de réparations courantes ou urgentes: c'est ainsi qu'on peut estimer approximativement au quart du montant de ce chapitre les dépenses que l'Administration se voit contraindre d'ordonner tous les ans uniquement pour l'entretien ou la ré-

fection des toitures et couvertures des monuments classés, travaux conservatoires au premier chef.

Parmi les grandes restaurations approuvées dans le cours de cette année — et dont plusieurs, faute de crédits, n'ont pu encore être mises en train — il faut citer en premier lieu le château de Vitré (Ille-et-Vilaine).

Les travaux projetés ont pour objet la remise en état de ce remarquable monument par la restauration et la reconstitution, avec le respect absolu des dispositions d'autrefois, des anciens logements seigneuriaux. L'Etat participera à la réalisation de cette entreprise pour un tiers, la ville de Vitré prenant à sa charge les deux tiers de la dépense.

La restauration proprement dite du palais des Papes à Avignon se poursuit avec activité: des travaux importants s'y exécutent également pour le badigeonnage de fresques anciennes du plus grand intérêt.

La belle église de Moret a fait l'objet d'un devis important, actuellement en cours d'exécution. Cette opération, qui comporte la restauration de la nef et du transept, aura pour résultat de rendre à cet édifice toute sa valeur architecturale.

La restauration de l'ancienne cathédrale de Laon est poussée le plus rapidement possible; une somme élevée a été réservée sur les crédits de l'exercice 1909 pour la continuation de cette entreprise.

L'église d'Aire-sur-la-Lys (Pas-de-Calais), intéressant édifice des XV^e et XVI^e siècles, est l'objet d'une restauration d'ensemble; la dépense que nécessiteront ces travaux est couverte moitié par l'Etat, moitié par la commune.

L'amphithéâtre romain de Nîmes va être prochainement remis en état; un gros devis, dressé en vue de l'exécution de diverses consolidations rendues nécessaires par l'état de délabrement actuel du monument, vient d'être approuvé par la Commission des Monuments historiques et sera mis en train dès que les ressources nécessaires à sa réalisation auront été réunies.

Une autre restauration importante va être entreprise: c'est celle de l'église Saint-Maurice, à Vienne, qui a fait l'objet de deux devis importants récemment approuvés par le Sous-Secrétaire d'Etat.

Parmi les autres édifices qui ont paru également à la Commission des Monuments historiques devoir être l'objet, en raison de leur valeur architecturale, de restaurations importantes, on peut mentionner en premier lieu: l'église Saint-Maurice, à Lille, le château de Blois, la collégiale de Saint-Quentin (Aisne), l'église Notre-Dame, à Saint-Omer (Pas-de-Calais), le château de Saumur, l'église de Redon (Ille-et-Vilaine), le théâtre antique d'Arles, l'église de Vézelay (Yonne), l'église de Noyon (Oise), l'église Notre-Dame-la-Grande, à

Poitiers (Vienne), Église de Saint-Dier d'Auvergne (Puy-de-Dôme), Église de Saint-Raquier (Somme).

Un programme de grands travaux, comprenant un certain nombre d'édifices de grand intérêt et n'ayant pas encore été l'objet d'une restauration proprement dite, vient d'être dressé, sur l'initiative du Sous-Secrétaire d'Etat, par le Comité consultatif des inspecteurs généraux des Monuments historiques. Les architectes ont été invités à établir les devis nécessaires et à les remettre le plus promptement possible à l'Administration. Ceux-ci seront soumis immédiatement après à l'examen de la Commission des Monuments historiques, puis, après leur approbation, leur exécution sera prescrite au fur et à mesure dans la limite des disponibilités budgétaires et selon leur degré d'urgence. D'après les premières évaluations dressées, le montant des grands travaux actuellement projetés entraînerait une dépense d'environ un million et demi.

Ce premier programme doit être suivi de plusieurs autres que, dès à présent, l'Administration se préoccupe de faire établir. De cette façon, si l'état des crédits le permet, d'ici quelques années, un certain nombre de monuments, qui avaient dû être momentanément délaissés parce que leur état de conservation ne nécessitait pas d'immédiats travaux de réparation, auront été l'objet d'une restauration complète, auront été remis en pleine valeur et comme ils se trouvent disséminés sur tout le territoire de la France, ils seront, dans chaque région, des témoins exacts et fidèles de l'éclat incomparable de notre architecture à toutes ses époques et dans toutes ses manifestations.

L'Administration des Beaux-Arts se plaint amèrement que la participation aux dépenses des départements et des communes s'est notablement amoindrie. Il serait injuste de voir, dans cette diminution, un signe d'indifférence des assemblées régionales ou locales pour les monuments artistiques qui font souvent l'intérêt et la richesse d'une contrée. Mais absorbées par les sacrifices, sans cesse croissants, qu'elles doivent faire pour des services d'enseignement, d'hygiène, d'assistance, auxquels les lois récentes ont donné une extension considérable, elles se trouvent dans l'impossibilité de pouvoir aussi largement qu'autrefois à la restauration des monuments historiques. La plupart des communes continuent à donner des preuves de leur bon vouloir et de l'intérêt qu'elles attachent à la conservation de leurs richesses artistiques ; mais les sommes qu'elles consacrent à cet effet sont beaucoup trop faibles pour alléger, dans une proportion notable, les charges qui pèsent sur l'Etat et pour diminuer d'une façon sensible les sacrifices qu'il s'impose pour l'entretien des monuments. Pour une dépense chiffrée à

20.000, 30.000 francs, elles n'apportent généralement qu'un concours de quelques centaines de francs.

MUSÉE DE CRUXY. — L'enrichissement des collections est notable ; des pièces de rare valeur artistique, ou d'un haut intérêt pour l'histoire des mœurs nationales durant le moyen âge et la Renaissance, sont entrées dans les séries diverses, par voies d'achats, de dons, de legs. D'autre part, huit cent trente pièces inexposables, parce qu'elles constituaient des doubles ou qu'elles présentaient un intérêt secondaire ou un caractère étranger aux collections, et de ce fait encombraient inutilement les magasins, ont été mises en dépôt au musée de l'Ecole des Arts décoratifs, à Nantes.

Les travaux scientifiques de classement et de recensement se sont poursuivis avec une activité qui n'est pas moindre. D'innombrables objets qui se trouvaient dans les vitrines ou les réserves, sans aucun état civil, sans numéro d'inventaire, ont été étudiés, enregistrés, chacun d'eux faisant l'objet d'une fiche signalétique. Trois chiffres donneront une idée de l'importance considérable de ce travail. A la mort de M. Du Sommerard, la collection comportait un peu plus de 11.000 numéros ; en 1903, elle en comportait 14.200 ; elle atteint aujourd'hui le chiffre de 18.300. Donc, 3.000 pièces avaient été enregistrées ; depuis lors, 4.000. Six ans ont donné un travail supérieur à celui de vingt ans.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE DE TROCADERO.
1. *Travaux exécutés en 1908.* — I. *Epoque romaine.*
1. Trois figures de l'église de Saint-Loup-de-Nand.
2. Corbeaux et fragments divers de la cathédrale de Chartres. Les moulages des corbeaux du clocher vieux de Chartres sont particulièrement intéressants parce qu'ils permettent d'étudier les motifs placés hors de portée de la vue et que les échafaudages de la restauration ont permis momentanément d'atteindre.

II. *Epoque gothique.* — 1. Fragments du portail sud de l'église abbatiale de Saint-Denis. Ce portail, élevé sous la direction de Pierre de Montreuil, n'est pas visible pour le public.

2. Linteau et fragments du portail de Rampillon. Morceaux de statuaire et d'ornement de la fin du XIII^e siècle qui sont des chefs-d'œuvre de dessin et de composition. On y remarque des études de nu de premier ordre. Le monument est en dehors des routes fréquentées et méritait d'être plus connu qu'il ne l'a été jusqu'ici.

3. Monument funéraire du comte de Champagne (1270). Monument unique en son genre ; très gracieux cône de pierre et de bronze ciselé. L'original, dans la chapelle de

Hôpital général, hors la ville de Provins, est peu visité.

1. Fragments des cathédrales de Chartres, de Reims, de Rouen, Moreaux choisis de statuaire et d'ornement, tous bons modèles de l'art français du XII^e au XVI^e siècle. On y remarque trente-deux bas-reliefs du portail des librairies de Rouen, d'un dessin et d'une fantaisie charmants.

III. Renaissance. — Retable de Rampillon, Dais et volets de bois sculpté. Ensemble très harmonieux et monument rare.

2^e Travail en cours en 1900. — I. Epoque romane.

— Chapiteau de l'ancienne abbaye de Bernay. Spécimen du XI^e siècle, signé du maître Lombardus.

II. Epoque gothique. — I. Tombeau dans l'église Saint-Jean de Jouy.

— Morceau très original de la statuaire du XIII^e siècle et d'un fort beau style, comprenant une statue de femme couchée et une suite de figurines gracieuses dont une entourée d'un charmant encadrement de feuillage.

2. Fragments d'ornementation bourguignonne.

Sur la demande de la Commission des Monuments historiques, M. le Sous-Secrétaire d'Etat a décidé que divers motifs d'ornementation, spécialement des chapiteaux du XIII^e siècle, seraient moulés dans les édifices de l'Ecole bourguignonne, tels que les églises de Villeneuve-sur-Yonne, Semur, Notre-Dame de Dijon.

3. Statues d'Adam et Eve, dans la cathédrale de Rouen. Exemples uniques en France de figures mes colossales du XIV^e siècle, cachées depuis le XVII^e siècle derrière les orgues. Après un voyage d'études, il a été reconnu que ces moulages présentent des difficultés imprévues qui pourraient faire ajourner ce travail.

4. Figures d'apôtres provenant de l'abbaye du Bee et conservées dans l'église de Bernay. Destinées à compléter la série des œuvres typiques de la fin du XVI^e siècle, ces statues sont des plus intéressantes pour l'histoire de l'évolution de la statuaire, et si la série des douze apôtres est mégale, les deux figures choisies sont des œuvres tout à fait remarquables.

5. Figures du sépulcre de Tonnerre. Il a été décidé qu'il serait fait un moulage partiel de ce Saint-Sépulcre, l'un des plus anciens connus, et l'une des œuvres les plus justement admirées de l'art du XV^e siècle.

Congrès des Sociétés savantes tenu à la Sorbonne du 29 au 31 mars.

du 29 mars. Présidence de M. Léopold Delisle, membre de l'Institut.

M. Eugène Deville fait une communication sur un registre de comptes de la collégiale de Vernon (132-1439), conservé à la Bibliothèque Nationale nouv. acq. fr. 20222. Ce manuscrit contient de précieux renseignements archéologiques. M. Deville a bien voulu nous communiquer la note suivante :

« Ce registre n'est qu'un fragment des comptes possédés autrefois par la collégiale, puisqu'un texte de ce manuscrit nous apprend que l'église en possédait trois autres pour les années 1388 à 1431.

On y relève d'intéressants passages au point de vue archéologique. Le 25 juin 1433, les chanoines ordonnent à Mare Bonssel et à son fils, charpentiers, Bernaut Cabot et Jean de Var, maçons, de visiter les ouvrages de l'église, S'agit-il de travaux récemment exécutés ou d'une visite en vue de réparations ultérieures ? Le texte n'en parle pas.

Des travaux furent faits à diverses reprises aux vitraux de l'église, d'abord par Jehan de Sentes, qualité de peintre et ouvrier desdites verrières, qui fit « de verre neut » un vitrail entre les chapelles Sainte-Marguerite et Sainte-Catherine et une autre verrière dans cette dernière chapelle, et le serrurier Maillart recut 16 sols pour 11 verges de fer à supporter les panneaux de ces verrières.

Dans le compte de 1436-37, on trouve le nom de Pierre Fleuvie qui travaille aux verrières du tou du chœur.

Plus loin, il est question d'une chasuble de vermeil de camelot de Chypre, payée 7 l. 12 s., à Jehan Quesnel, chasublier, demeurant rue du Grand-Pont à Rouen, puis d'une bannière pour les processions portant des deux côtés l'image de Notre-Dame sur champ bleu semé de fleurs de lis, payée 1 l. 11 s.

Parmi les mentions relatives aux copies de manuscrits, nous notons que Jehan Boncel, moine de Bernay, fut chargé de transcrire un collectaire moyennant 1 l. 16 s. Pierre Hestrel recut, pour avoir écrit et noté trois processionnaires, 7 l. 12 s., Jehan Havart, pour avoir copié et noté l'office de la messe, 3 s., enfin, Perrin Le Monnier, pour avoir écrit et noté un recueil d'invitatoires, 8 sols.

Il y a peu de mentions relatives à l'orfèvrerie : un orfèvre de Vernon recut pourtant un globelet d'argent pesant 1 once 1 gros, pour servir au chœur ; il répara un encensoir et la nef où l'on met l'encens ; enfin, Robin Bilant, orfèvre, recut un calice d'argent doré avec sa patène dorée et émaillée.

En 1435, un « ouvrier marqueteyre », dont le nom est illisible par suite des mutilations du volume, fut chargé d'encadrer en bois de Chypre

deux tableaux ouverts en ivoire. Cet artiste habitait Rouen.

L'église de Vernon possédait deux Évangélistes que les comptes désignent sous le nom de textes. L'un couvert d'or, l'autre d'argent. Le compte de 1426 contient à ce sujet des détails assez complets. Le premier, le plus important, était, dit le texte, « tout couvert d'or à images eslevées », pesant en tout 10 marcs, 6 onces et 2 esterlins et demi; il était enluminé de lettres d'or. Il semble avoir été tout particulièrement orné, car les mentions qui le concernent sont nombreuses et dénotent une certaine richesse d'exécution. Le second, ou « petit texte », était recouvert d'argent, enluminé dans un étau de velours bien semé de fleurs de lis; il pesait 3 marcs et 11 esterlins d'argent. C'était Fortèvre, Robin Ribaut, qui avait été chargé de l'exécution de ces riches reliures. »

SECTION D'ARCHÉOLOGIE. — *Séance du mercredi matin 30 mars*. Présidence de M. Adrien Blanchet, membre du Comité des Travaux historiques.

M. F. Pasquier, archiviste de la Haute-Garonne, donne lecture d'un mémoire de M. Robert Roger, correspondant du Comité, à Foix, sur les reliures d'un collectaire et d'un épistolaire et sur les tableaux d'un canon d'autel, conservés dans la cathédrale de Pamiers.

Les reliures, d'argent ou de cuivre repoussé, ciselé et doré, ont leurs plats décorés de scènes du Nouveau Testament dans une bordure d'entrelacs mêlés de fleurons; la Vierge portant l'Enfant Jésus et saint Jean dans l'île de Pathmos, écrivant sa vision, le Baptême de Jésus et le Christ en croix entre la Vierge et Marie-Madeleine. Les tableaux du Canon, également d'argent doré, présentent la même bordure d'encadrement et sur le panneau central, le Christ en croix entre les saintes femmes.

Des inscriptions font connaître que ces pièces d'orfèvrerie furent offertes par l'évêque de Verthamon en 1706 et 1715, mais il est regrettable qu'aucune marque ou poinçon ne permette de retrouver le nom de l'artiste qui les exécuta.

L'auteur rappelle les nombreuses donations du généreux prélat aux édifices religieux de sa cité épiscopale et cite plusieurs œuvres d'art qui sont heureusement parvenues jusqu'à nous.

M. Gaston Gauthier, correspondant du ministère, à Nevers, lit une notice sur un caveau découvert récemment, au mois de février dernier, dans la cathédrale de Nevers, lors de la réfection du dallage. Ce caveau est situé à gauche du chœur, près de l'entrée de la sépulture des évêques. Plusieurs comptes et comesses de Nevers y furent enterrés. Ce caveau mesure 3^m.20 sur 2^m.10; on y accède par un escalier large de 1 mètre. On a re-

cueilli cinq crânes et de nombreux ossements.

En outre, on a retrouvé le long du mur, au-dessous d'une console, l'inscription funéraire d'Hélène d'Albret, fille de Jean d'Albret, comte de Dreux, laquelle mourut au château de Donzy (l'inscription porte Donry), le 26 octobre 1549. Au fond du même caveau, une autre console armoriée est ornée des armes de Françoise d'Albret, troisième femme de Jean de Bourgogne, comte de Nevers; l'inscription qu'elle surmontait a été enlevée, et un fragment, retrouvé dans la tour de Saint-Cyr, est conservé au musée de la Porte du Croux. M. Gauthier soumet à l'assemblée des esquisses des deux inscriptions.

À la voûte du caveau on a relevé des graffiti: les noms de Jean d'Albret et de Jean de Clèves, tracés à la pointe dans le mortier frais, puis trois autres noms paraissant être ceux d'ouvriers.

Les crânes et ossements qui gisaient sur le sol, au milieu de débris de toute sorte, sont les restes de sept princes et princesses inhumés au XVI^e siècle, comme le constate le manuscrit français 8226 de la Bibliothèque Nationale (collection Gaignières), qui donne les épitaphes et un petit croquis de la disposition des cercueils dans le caveau.

Parmi les débris enfouis, on a retrouvé des fragments du beau retable de la chapelle Saint-Jean, à la cathédrale de Nevers.

Séance du soir. Présidence de M. Michon, conservateur au Musée du Louvre.

M. l'abbé Chaillan, de l'Académie d'Aix, correspondant du ministère, fait connaître les sculptures préromanes de la Gayole, en Provence.

Cette étude des décorations primitives de la vieille église où se trouve la plus célèbre ruine du christianisme naissant, en Gaule, offre un intérêt tout particulier. Déjà Albanès, Le Blant, M. Camille Jullian avaient parlé du sarcophage, et M. l'abbé Chaillan de l'autel mérovingien de la Gayole; mais il restait encore d'autres monuments curieux à signaler et à décrire. C'est ce qu'a fait M. l'abbé Chaillan dans sa communication.

Les chapiteaux, les colonnes, le monogramme dont il donne la description doivent être comparés avec les monuments de Montmajour, d'Arles, de Vaison, de Venasque, de Mâcon.

Après avoir dit en quel agencement disparate et maladroit sont assemblées les rares pièces qu'il nous apporte, l'auteur a montré la photographie d'un bas-relief trouvé dans des fouilles faites au pied même du célèbre tombeau chrétien, attribué au II^e siècle. Ce fragment de bas-relief sur marbre blanc représente un homme drapé, debout, et la main droite à la hauteur de la poitrine.

Il ne semble pas qu'il puisse appartenir à la

face antérieure manquant du susdit tombeau destiné au riche fidèle hellénisant de la Gayole. Le style, le man qui l'a sculpté, les attitudes, le mouvement du personnage, indiquent un travail soigné. Ce sera peut-être, un élément de plus pour résoudre quelques-uns des problèmes de l'archéologie chrétienne.

M. le président félicite chaudement M. l'abbé Chaillan de l'étude qu'il a consacrée à l'église de la Gayole. La Gayole, par son fameux sarcophage, le plus ancien sarcophage chrétien de la Gaule, est un nom cher à tous ceux qui s'intéressent aux antiquités chrétiennes de notre pays. Il est vivement à souhaiter que les recherches entreprises par M. l'abbé Chaillan aboutissent à de nouvelles découvertes.

— M. P. Coquelle, correspondant du ministère, à Meulan, donne communication d'un inventaire des objets mobiliers classés du département de Seine-et-Oise, qu'il a rédigé pour servir de texte explicatif aux planches d'un album que publiera prochainement la Commission des Antiquités de ce département. Les objets ont été classés par époque, de telle sorte qu'on peut parcourir l'histoire de la sculpture dans les limites du département de Seine-et-Oise, du XII^e au XIX^e siècle.

Un seul monument pourrait appartenir à l'époque romaine, pierre rectangulaire conservée à l'hôtel de ville de Maulé, et divisée en vingt-quatre compartiments communiquant entre eux et portant aux deux extrémités des orifices d'évidement en forme de bélier. Mais beaucoup d'archéologues estiment que ce monument ne remonte pas au delà du moyen âge. Au XII^e siècle appartient le retable de l'église de Carrères-Saint-Denis.

Le XIII^e siècle a fourni 27 statues de la Vierge, de marbre, allôtre et pierre, dont plusieurs témoignent d'un sentiment artistique très élevé. Quatre statues de princesses de la maison de France sont à Mantles, et une douzaine d'images de saints complètent la série avec trois statues funéraires dont une du plus haut intérêt. Le réalisme du XV^e siècle a de magnifiques témoins à Marcoussis, Vétheuil, Combecelles-sur-Viosne et Saint-Mesme; Jehan de Cambrai et Martin Clausire les sculptèrent. La transition entre la statuaire gothique et celle qui résulte des enseignements de l'Italie a laissé de nombreux ouvrages à Vétheuil, Linnay, Enry et Trappes; trois retables dont un en pierre et une curieuse peinture sur bois à Conesse, leur font suite.

Le retour aux traditions antiques inspira neuf statues, deux « Mises au tombeau », le beau retable de Taverny et le baptistère monumental de Magny-en-Vexin. Les amateurs de sculptures sur bois du XVI^e siècle trouveront en Seine-et-Oise cinq séries de stalles de chœur aux miséricordes

numéris, des clôtures de chœur, jubés, six portes d'églises, etc. Notons aussi cinq magnifiques verrières.

Le XVII^e siècle est remarquable par des œuvres de J. B. Sarrazin, Laurent Mozier, P. Pujol et par neuf statues funéraires de Coisevoix, Michel Bourdin, etc. Dans les deux derniers siècles, les objets artistiques classés diminuent considérablement en nombre, mais non en qualité; ils sont de Blaise, Claude de Poux, Cravier, Falguères et Eug. Delacroix.

M. Adrien Blanchet appelle l'attention de M. Coquelle sur la date assignée à quelques-unes des statues de la Vierge qu'il a décrites.

— M. le secrétaire donne lecture d'un rapport de M. Paul Courteault, professeur à l'Université de Bordeaux, sur les fouilles du cimetière de Saint-Seurin à Bordeaux, entreprises par la Faculté des lettres de cette université, et pour lesquelles M. le Ministre de l'Instruction publique a accordé une subvention. Après avoir rappelé que l'existence d'un très ancien cimetière autour de la basilique de Saint-Seurin est attestée par la légende, par l'histoire et par l'archéologie, M. Courteault décrit les sarcophages et les substructions qui ont été découverts; il rappelle aussi la trouvaille de l'épithaphe d'un soldat romain du IV^e siècle nommé Flavianus, du *numerus des Mattiaci seniores*, publiée dans la *Revue des Etudes anciennes*.

La légende raconte que le Christ en personne, sous les traits d'un archevêque, avait consacré le cimetière, assisté de la plupart des évêques honorés particulièrement dans le midi: Maximin d'Aix, Trophime d'Arles, Paul de Narbonne, Serin de Toulouse, Front de Périgueux, Martial de Limoges, etc.

Les chansons de geste plaçaient dans la nécropole bordelaise les tombes des héros de l'épopée carolingienne: Gilbert de Metz et Gérin de Cologne, Baudouin de Flandre et Thierry d'Alsace, Hamon le Barbu et Do le Veneur, Rigault le Barbu et ses cinq frères...

Il est établi aujourd'hui que ces légendes furent composées à l'usage des pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle. On sait, en effet, que Bordeaux était une des stations importantes de la voie sacrée qui menait du nord de l'Europe en Galice.

Le cimetière de Saint-Seurin qui, contrairement à ce que l'on a cru pendant longtemps, remontait à l'époque gallo-romaine, fut fermé à la Révolution.

« Les derniers corps inhumés qu'on croit avoir retrouvés, dit M. Courteault, étaient ceux des victimes de la Terreur. Le sol primitif n'étant qu'à trois mètres de profondeur, les époques modernes, pour se faire de la place, ont dévasté les sé-

1. Voy. *Illustration*, n. du 2 avril 1910.

pullures anciennes. Le moyen âge a disparu, mais le cimetière antique a été rebrouyé intact.

L'aspect en est saisissant. Les sarcophages de pierres ont apparu entassés dans un désordre pittoresque. Aux couches supérieures, ils sont disposés un peu au hasard, émergeant leurs rampants striés, de plus en plus escarpés, et leurs frontons parfois taillés en longère, parfois portant la croix gravée ou grossièrement figurée par deux traits. La couche primitive est plus importante : les cuves de pierre, énormes, à couvercles presque plats, dénués de tout signe symbolique, s'ordonnent toutes suivant le rite de l'orientation. Ça et là, entre les sarcophages, sont filottés des sépultures enfantine, des amphores romaines, rigoureusement orientées, elles aussi.

La partie découverte n'est qu'un faible fragment de la grande nécropole enfouie sous les allées Damaour et les rues voisines. Telle quelle, elle donne une idée de ce que furent les Alyscamps de Bordeaux. C'est la première fois que l'on découvre, en pleine ville moderne, un monument de ce genre aussi vénérable. On ne connaissait jusqu'ici, pour ces époques lointaines, que des cimetières ruraux.

Séance du jeudi matin 31 mars. Présidence de M. Babelon, membre de l'Institut.

M. le secrétaire donne lecture, au nom de M. l'abbé Arnaud d'Agnel, correspondant du ministère, d'une notice archéologique sur le prieuré de Ganagobie (Basses-Alpes). Ce prieuré, fondé au X^e siècle sur le plateau de ce nom, au-dessus de la Duranée, entre les communes de Peyrus et des Mées, était une des nombreuses dépendances de l'abbaye de Cluny. Après une longue période de prospérité, Ganagobie tombe en décadence à partir de la fin du XV^e siècle, par suite de la mauvaise gestion de ses prieurs commendataires. Les monuments, tombés en ruines, sont restaurés vers 1550. Sécularisé en 1788, l'ancien monastère est vendu, comme bien national, en 1791. Après la Révolution, le prieuré passe par beaucoup de mains. M. Gibbal en est aujourd'hui le propriétaire. Des réparations considérables ont été faites gagnère par les bénédictins de Marseille.

Les édifices encore debout comprennent surtout une église et un cloître de l'époque romane (XII^e s.). L'église d'une seule nef 17m,50 est voûtée en berceau; elle présente un transept et un chœur flanqué de deux absides. Le fond de la nef est occupé par une tribune construite au XVI^e siècle.

Les parties les plus intéressantes de l'église sont le portail et les mosaïques du chœur. Le linteau du portail, en forme de bas-relief, figure les *apôtres* sous des arcades. Sur le tympan est sculpté un *Christ de Majesté* entouré des symbo-

les évangéliques. De belles mosaïques, datées de 1122-1121 forment le pavement du transept et des trois absides. Fautes de fragments de brique rouge, de marbre blanc et de pierre noire trouvée sur place, ces mosaïques représentent au milieu de feuillages stylisés ou d'encadrements géométriques, des chevaliers armés de flèches ou de lances pourchassant des animaux fantastiques. L'influence byzantine est manifeste.

Le cloître est de forme carrée, comme celui de Saint-Sauveur d'Aix, qu'il rappelle d'ailleurs par son ordonnance générale: huit arcades s'ouvrent chacune sur le préau par quatre arcs soutenus par des groupes de colonnettes jumelles.

Les galeries ont des voûtes en demi-berceau renforcées aux angles par des arcs diagonaux. A l'un des angles du cloître et à l'intérieur, une niche à pans coupés renferme une colonne à chapiteau corinthien sur le fût de laquelle un saint, debout, se détache en relief assez plat, compris entre la colonne ordinaire et la cariatide. Plusieurs colonnes sont décorées, les uns d'ornements végétaux, les autres de têtes d'animaux (loup, faucon, etc.).

M. Arnaud d'Agnel révèle l'existence de constructions antérieures au XII^e siècle, de caractère carolingien. Il donne à ce sujet d'intéressantes reproductions photographiques.

— M. le secrétaire lit un mémoire de M. Émile Bonnet, correspondant du ministère, sur les sarcophages chrétiens de l'église Saint-Félix de Géronne. Les six sarcophages, encastrés dans les murs du sanctuaire de l'église, appartiennent au IV^e ou au V^e siècle. Deux sont décorés de stries; les autres présentent des groupes de personnages, sans aucune ornementation. Ces monuments n'avaient fait l'objet jusqu'ici que de médiocres reproductions. M. Bonnet compare très justement ces sarcophages de Géronne avec ceux de la Gaule, notamment ceux du Sud-Est et démontre qu'ils doivent être attribués à l'école provençale.

M. de Gérin-Richard, président de la Société archéologique de Provence, fait une communication sur des statues de pierre sculptées sur les coussinets des arcs de l'ancienne église de Saint-Pierre de la Manarre, à Hyères. Ces intéressantes sculptures représentent des moines, les uns assis, chantant en chœur, les autres debout, tenant un livre. L'église actuelle offre les caractères d'un édifice du XII^e siècle, mais les statues pourraient avoir été prises à une église antérieure.

— M. E. Lammain, archiviste de la Mayenne, lit un mémoire sur les pierres tombales de l'église Saint-Gervais de Pontpoin (Oise). En 1886, M. Eug. Lefèvre-Pontalis, auteur d'une notice sur

cette église, n'en comptait pas moins de quinze ; sept remontaient au XIV^e siècle ; l'une d'elles n'existe plus ; une autre, celle de Jean Manguin, maire de Pontpoint, mort le 7 février 1334, et de Perronnelle, sa femme, dont les effigies sont encadrées d'une belle inscription en lettres onciales, est presque effacée. On doit souhaiter qu'on assure la conservation des cinq autres. A cet effet, il suffirait de dresser ces belles pierres tombales le long du mur de l'église.

M. le président fait remarquer que M. Lamrain se propose de former un recueil des inscriptions du département de l'Oise et insiste sur l'intérêt d'une pareille publication ainsi que sur la nécessité de préserver les pierres tombales de la destruction.

— M. Léon de Vesly communique une notice et l'image d'un superbe sarcophage de pierre trouvée récemment à Rouen, sur la place Saint-Gervais. L'ornementation en est particulièrement riche. Il présente à l'extrémité le monogramme du Christ et sur le couvercle une série de rosaces.

Séance de clôture du 2 avril. — Présidence de M. Pottier, président de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, délégué par le Ministre de l'Instruction publique.

M. Babelon, membre de l'Institut, a prononcé un discours sur « la place que devrait occuper l'archéologie dans l'éducation nationale ». En voici la péroraison :

« Vous le savez, messieurs, ce sentiment est universel et voilà pourquoi la connaissance des monuments de notre histoire ne saurait rester un luxe de dilettantes et d'érudits ; elle doit devenir l'un des éléments de l'éducation de toutes les classes et, en particulier, des classes populaires. Dans ses luttes pour préparer l'avenir, le présent n'a rien à gagner ni à faire la guerre au passé, surtout quand ce passé est la France qui porte au front une auréole de gloire que lui a faite le peuple tout entier, et à laquelle celle d'aucune autre nation ne pourrait être comparée.

Non, certes ! les hommes qui ont créé notre tradition et nous ont transmis le nom de *Français* n'étaient pas des barbares. Ils n'étaient pas des barbares ceux qui ont inventé l'art gothique et jeté dans l'espace les flèches de nos cathédrales, ceux qui ont peint les exquises miniatures de nos manuscrits, ceux qui ont formé notre langue et constitué notre littérature ! Ils furent de leur temps, comme nous devons être du nôtre. Ils eurent leurs vertus et leurs défauts, parce qu'ils faisaient partie de l'humanité. Surtout, ils furent nos pères ; jugeons leurs œuvres et leurs actes, mais respectons-les et conservons, comme un bien

précieux et fécond en inspirations nouvelles et en progrès, leur patrimoine artistique et archéologique.

Messieurs, un peintre illustre de notre temps, voulant immortaliser, dans un tableau devenu célèbre, la défense de la place d'Hommes en 1815, par une poignée de héros contre une armée assiégeante, a représenté les glorieux vaincus forcés de se rendre, sortant de la place avec les honneurs de la guerre. Vous vous en souvenez : la petite troupe, général et tambour en tête, défile au milieu des rangs pressés de l'armée ennemie qui présente les armes et reste saisie d'émotion, presque de stupeur, à la pensée de l'héroïsme qu'ont déployé ces braves qui sont tous blessés.

Eh bien, Messieurs, en contemplant à travers les siècles de notre histoire les monuments de toute sorte que nous ont laissés les générations d'où nous sortons et qui ont fait la France grande dans le monde, dans les arts et dans les lettres, si nous n'avons plus les mêmes aspirations, les mêmes idées, le même idéal, sachons du moins reconnaître que ces générations ont accompli de grandes choses, et ces vaincus du passé par l'esprit moderne, saluons-les au passage : c'est à vous, Messieurs, qu'incombe le devoir d'inviter la France nouvelle à leur présenter les armes ! »

M. Pottier a pris ensuite la parole pour faire l'éloge des savants défunts : Georges Prof, Bouquet de la Grye, Emile Cheysson, d'Arbois de Jubainville, Sigismond Lacroix, etc., et s'associer aux vœux formulés par M. Babelon, à savoir que les Sociétés savantes doivent désormais jouer un rôle éducatif et s'efforcer d'intéresser aux générations à venir l'amour des vieux monuments et de tout ce qui rappelle notre passé artistique.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, tenue à l'École des Beaux-Arts du 29 mars au 1^{er} avril.

Séance du 29 mars. — Présidence de M. Paul Colin, inspecteur général honoraire de l'enseignement du dessin.

L'ordre du jour appelle la communication de M. Momméja, membre non résident du Comité à Agen : « Un maître d'œuvre agenais au XIV^e siècle, Johann de la Gleya ».

Ce travail établit la part prise par Johann de la Gleya ou Jean de l'Église à la reconstruction au XIV^e siècle du pont d'Agen, plusieurs fois emporté par les crues de la Garonne.

Ce Jean de l'Église a été mentionné comme architecte du pont d'Agen et aussi de la façade de l'église Saint-Étienne. Il soutint de nombreux procès avec ses concitoyens et obtint l'autorisation d'avoir pour sépulture un sarcophage chrétien du

VI^e siècle dont M. Momméja donne une reproduction d'après un dessin original de Beaumesnil.

... On entend ensuite M. Albert Jacquot, membre non résident du Comité à Nancy : « Essai de répertorie des artistes lorrains (suite) : les facteurs d'orgues et de clavecins ».

M. Jacquot donne cette année le résultat de ses recherches sur les facteurs d'orgues et de clavecins en Lorraine, recherches qui s'étendent du XV^e au XVIII^e siècle et ne portent pas sur moins de cinquante-cinq artistes. Les premières orgues dont parle M. Jacquot datent de 1487 et furent construites par Pellegrin pour la collégiale de Saint-Georges à Nancy.

Les noms de ces facteurs d'orgues des siècles passés, tous lorrains, foisonnent encore à notre époque, les Dupont, les Marchal, les Moncherel, notamment, qui furent les plus illustres, et dont les œuvres principales, pour la plupart existantes, comme les orgues de la cathédrale de Toul et de la Primatiale de Nancy, témoignent de la haute valeur de ces artistes qui mirent à contribution le talent des architectes et des sculpteurs les plus fameux de leur temps. M. A. Jacquot a donné de curieux détails sur la façon dont, grâce à l'organiste, fut sauvé l'orgue de la Primatiale de Nancy, à l'époque révolutionnaire.

L'auteur passe en revue les édifices les plus importants dans lesquels on peut encore retrouver des œuvres des facteurs lorrains. Nancy, Metz, Saint-Mihiel, Pont-à-Mousson, Bar-le-Duc, Lunéville, Toul, Mirécourt, possèdent encore des instruments provenant de leurs ateliers. La perfection des jeux luttaît avec la richesse et l'aspect artistique de leurs enveloppes.

M. Jacquot a terminé sa notice, si remarquablement documentée, par la nomenclature alphabétique de tous ces facteurs d'orgue.

Séance du 30 mars. — Présidence de M. de Mély.

M. l'abbé Brune expose ses trouvailles récentes dans une église de village perdue dans la montagne, celle de Sirol (Lura), qui date de la première moitié du XV^e siècle, et où se trouvent des stalles sculptées d'un travail délicat, une croix de procession très ancienne et fort curieuse, et une peinture murale de la fin du XV^e siècle, représentant trois saintes, dont sainte Catherine, sur un fond où figurent un château-fort, une église, et un paysage de montagne. Il semble bien que nous ayons là un *ex-voto* peint à la suite d'un pèlerinage en vogue dans la contrée.

Séance du 31 mars. — Présidence de M. Marcheix, conservateur de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

En l'absence de M. Martin, correspondant du Comité à Tournus, et de M. Jeanton, M. Lex donne lecture de leur communication : « Les pierres tombales circulaires et ovales de la Bourgogne. »

Ces dalles funéraires, dont la forme singulière attire l'attention de MM. Martin et Jeanton, sont rondes ou ovales. Leur diamètre varie de 80 centimètres à 1^m.60 environ. L'épithaphe est inscrite, soit en bordure sur un ou deux rangs, soit au centre. Par suite de remaniements survenus dans le pavage des églises, elles ont été toutes déplacées ; leur emplacement primitif est inconnu. La plus ornée est celle de Bernard de Traves à Tournus. Ces pierres sont particulières au pays bourguignon ; il ne semble pas qu'on en ait signalé de semblables dans les autres parties de la France ou peut-être même ailleurs qu'en France. C'est dire tout l'intérêt qui s'attache au travail très documenté de MM. Martin et Jeanton.

— M. G. Varenne, correspondant du Comité à Paris, a découvert à Beauvais d'intéressants documents qui concernent les commencements de la célèbre manufacture de tapisseries fondée par Colbert. Ils se rapportent principalement à l'administration du premier directeur, Louis Hinart (1661-1684). Cette gestion fut désastreuse et, dès 1670 Colbert se montrait fort mécontent de l'homme qu'il avait remis à la tête de la manufacture royale. La partie la plus originale de l'importante étude de M. Varenne est consacrée, avec preuves à l'appui, à cette constatation de l'insuffisance du directeur et des griefs répétés du ministre.

Séance du 1^{er} avril. — Présidence de M. Lucien Magne, inspecteur général des Monuments historiques.

M. Lucien Magne communique le résultat de ses travaux et de ses recherches sur l'art de la faïence française à la fin du XIV^e siècle, montrant qu'à cette époque nos céramistes réalisaient en Anjou et en Poitou, les plus étonnantes applications de la terre et de l'émail à des carrelages aussi riches de couleurs que les tapis orientaux.

Les fragments découverts à Poitiers dans les remblais provenant du palais et ceux tout nouvellement mis à jour au château de Saumur, prouvent l'activité des ateliers français, particulièrement sous le règne de Charles V.

— M. Planeouard, correspondant du Comité à Cléry-en-Vexin, fait une communication sur une œuvre de sculpture qui présente un réel intérêt. Il s'agit d'un monument funéraire, transporté dans le nouveau cimetière de Cormelles et composé d'un soulèvement assez important, au-dessus duquel se voit un *Ecce Homo* dans une niche encastrée

de colonnes corinthiennes, avec entablement et fronton rectangulaire. L'ensemble appartient au XVI^e siècle et se trouvait dans l'ancien cimetière, récemment désaffecté. M. Plancaud exprime le vœu, dans sa conclusion, qu'un classement au nombre des monuments historiques assure la conservation de cette œuvre très curieuse.

— Le mémoire de M. Faldé Bossebauf, membre non résident du Comité à Tours, évoque un fait historique, l'entrée solennelle de la reine Éléonore d'Autriche à Amboise, septembre 1530. Éléonore, sœur de Charles-Quint, venait d'épouser François I^{er} le 1 juillet 1530. Elle fit son entrée à Amboise deux mois plus tard. Les comptes de la ville témoignent du caractère artistique de la réception et nous font connaître les fêtes organisées en l'honneur de la nouvelle reine. Le peuple put se désaltérer à de nombreuses fontaines de vin jaillissantes sur le parcours, et eut sa large part des réjouissances. Des représentations, parmi lesquelles celle du *Mystère de Kain* (Cain), furent données en plein air, sur des « échaffauds », par des acteurs et des actrices, que M. le Bailli hébergea. A cette occasion, plusieurs artistes-peintres tourangeaux furent appelés à se servir de leurs pinceaux, dont les plus connus étaient Philippe Arnault, J. Favart, F. Le Peintre et André.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 18 février.* — Dans la correspondance, M. le secrétaire perpétuel relève une lettre de l'Académie de Mécon, annonçant à la Compagnie la célébration du millénaire de la fondation, faite le 11 septembre 910, de la très illustre abbaye de Cluny. En raison du glorieux passé de cette maison bourguignonne (d'où sortit au XI^e siècle la réforme de l'Église, et qui garda pendant longtemps une grande influence dans tout l'Occident), l'Académie voudra sans doute se faire représenter aux fêtes qui auront lieu au mois de septembre, organisées par un comité sous la présidence de M. Léopold Delisle, MM. Babelon et Dieulafoy se font inscrire pour s'y rendre.

Séance du 18 mars. — M. le comte Durrien fait une communication sur le livre d'heures composé pour Jean, duc de Berry, frère de Charles V, et dénommé *les Très riches Heures de Notre-Dame*. Ce manuscrit a été cédé par ce prince avant 1412 à Robinet d'Etampes, garde des joyaux du duc de Berry, qui, en 1438, maria son fils avec Marguerite de Beauvilliers. Il fut démembré ensuite en plusieurs fragments et les Heures de Turin, brûlées en 1901, en provenaient. Au début, dans le courant du XV^e siècle, y avaient été ajoutés deux petits portraits d'une dame qui sont précisément ceux de Marguerite de Beauvilliers.

Dans l'une des miniatures de la partie du manuscrit qui subsiste chez M. de Rothschild, M. Durrien reconnaît Guillaume IV de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande, et sa fille Jacqueline, puis, derrière, le gendre de Guillaume, Jean de France, duc de Touraine, fils de Charles VI, ainsi que son frère, Jean de Bavière, dit Sans Merci, évêque de Liège, lequel eut à son service Jean van Eyck. Enfin, dans les derniers feuillets du manuscrit, M. Durrien retrouve encore deux portraits qui sont précisément ceux de Jean, duc de Berry, pour qui le recueil fut écrit. Ces constatations faites, M. Durrien se demande si, sur l'un des volets du reliure de l'Agneau, l'un des monuments les plus célèbres de l'art, dû aux frères Van Eyck, il ne convient pas de reconnaître le portrait de Jean, duc de Berry.

Séance du 1^{er} avril. — M. le comte Durrien examine l'origine du mode de décoration des manuscrits par l'imitation de la flore naturelle qui fut si fort en faveur pendant tout le seizième siècle. Dans les *Heures* peintes pour la reine Anne de Bretagne par Jean Bourdichon, on admire les fleurs qui y sont représentées avec le plus rigoureux souci de vérité; mais la connaissance d'une quantité d'autres manuscrits, dispersés en Europe, permet à M. Durrien de constater que ce mode de décoration, avant de pénétrer dans le centre de la France, avait d'abord été appliqué en Flandre, par les maîtres qui florissaient, c'est le cas de le dire, à Gand et à Bruges. Parmi les chefs de cette école, l'un des plus remarquables fut alors Simon Peening, né en 1483 ou en 1481, mort à Bruges en 1561; entré dans la gilde des enlamineurs de Bruges dès 1508, il travaillait encore vaillamment un demi-siècle plus tard en 1558 âgé de soixante-quinze ans.

M. Durrien montre, par des exemples tirés de quelques manuscrits enluminés par ce maître, l'extrême délicatesse de son talent. Quatre miniatures, tirées d'un livre précieux qui appartient à la famille espagnole Enriquez, suffiraient à le prouver; mais elles ont été retouchées, tandis qu'un petit livre d'heures, transcrit à l'usage d'un convent de Chartreux, conserve toute la merveilleuse fraîcheur de ses nombreuses miniatures. Deux des compositions de Peening offrent cet intérêt de ressembler, d'une manière frappante, dans leur exécution, à deux des pages du fameux *Breviaire Grimani* conservé à Venise. La main de Peening ou de l'un de ses proches pourrait donc être complétée parmi celles qui ont travaillé à illustrer ce bréviaire. Quelques-uns des principaux manuscrits de cette école flamande de Gand et de Bruges avaient été acquis par Louis XII; Bourdichon avait la garde d'une partie des col-

lections du roi. C'est ainsi, sans doute, qu'il fut amené à imiter leur décoration florale.

Séance du 8 avril. — M. Dumier décriit devant l'Académie, un recueil de portraits du seizième siècle, dessinés au crayon, dont la trace était perdue. Mariette, qui l'a possédée au dix-huitième siècle, attribua à la main de Brantôme les légendes qu'il contient. Après avoir passé chez Horace Walpole, ce recueil fut vendu en 1812 avec la collection de Strawberry Hill, et M. Dumier vint de le retrouver en Angleterre. C'est un recueil de seconde main, nous fort bon, ce qui est appréciable. Il remonte au règne de François I^{er}. Les légendes représentent plusieurs maurs : M. Dumier confirme l'opinion de Mariette en reconnaissant, très vraisemblablement, parmi leur diversité, celle de Brantôme.

M. le comte Durrien offre son récent Mémoire consacré à la Bibliothèque de Jean, duc de Berry, d'après les manuscrits que conserve le Vatican.

Société nationale des Antiquaires de France.

Séance du 16 février. — M. Joseph Roman signale deux sceaux fort intéressants de Saint-Taurin d'Evreux, du quinzième siècle, dont l'un rappelle la guérison miraculeuse d'Annaux, faite par ce saint et mentionnée dans le texte de sa vie.

M. Dumier revient sur le manuscrit de Guido Vidius dont M. Omont a donné la reproduction intégrale et dont les dessins sont dus au Prunatière ; il conclut que Santorinus, pris pour un collaborateur du peintre, était, en réalité, un apothicaire.

M. Vitry présente les photographies de plusieurs miniatures d'un précieux manuscrit appartenant au duc de Cumberland, au château de Gumbden (Autriche), et qui peuvent être probablement attribuées à l'atelier de Jean Bourdichon.

Séance du 23 février. — M. Paul Moneaux communique, de la part du R. P. Delattre, la description de deux objets récemment trouvés à Carthage. Le premier est un disque de terre cuite, sorte de tessère, qui porte le nom de Potentius, sans doute le clerc chargé par son évêque de diriger les travaux d'embellissement de la basilique de Sainte-Salsa, à Tpasa de Mauritanie ; Potentius, devenu évêque, fut ensuite chargé d'une enquête disciplinaire en Mauritanie, vers l'année 116, par le pape saint Léon le Grand. Le second objet est un plomb de bulle provenant de Serze, *commercarius* d'Afrique.

M. A. Bonnet communique le contrat du 29 août 1586 par lequel le sculpteur Germain Pilon s'engage à exécuter, pour les Céléstins de Paris, un magnifique pupitre en cuivre dont il ne reste qu'un dessin publié par Millin ; ce monument a été fondu pendant la Révolution.

Séance du 2 mars. — M. de Mély communique une signature découverte par lui dans le manuscrit français 9198 de la Bibliothèque nationale.

M. L.-Eug. Lefèvre signale la légende de la Sibylle Tiburtine dans une tapisserie appartenant au Musée de Cluny.

M. Moneaux communique, au nom de M. Merlu, une inscription chrétienne trouvée récemment près de Kasserine (Tunisie).

Séance du 9 mars. — M. Durand-Gréville propose d'attribuer à Thierry Bouts une Vierge et un Christ en buste de la National Gallery, classés parmi les peintures de l'École flamande ; de même, à Thierry Bouts ou à un élève de son atelier travaillant sous sa surveillance, quatre dessins du Musée britannique.

M. le comte Durrien présente un petit livre d'heures, transcrit à Milan, en 1426, par maître « Johannes de Porzellis » ; dès 1382, existait à Milan un « Albertus Porzellus », calligraphe très renommé, qui enseignait son art dans une école ouverte aux enfants et aux jeunes gens. Il est probable que ces deux artistes milanais appartenaient à la même famille.

Séance du 16 mars. — M. le comte Durrien insiste sur la prudence avec laquelle doivent être attribuées les miniatures qui ornent les manuscrits : il a étudié jadis un volume qui serait à n'en pas douter de l'atelier de maître Jacques de Besançon et on devait penser, à première vue, que les miniatures les plus remarquables de ce manuscrit avaient été peintes par le chef d'atelier lui-même. En fait, il n'en était rien : maître Jacques avait fait appel, pour créer ces petits tableaux, aux talents d'un spécialiste, nommé maître François.

M. Henri Stein signale un panneau de tapisserie vendu le 11 mars à l'hôtel Erouard, qui représente une souveraine assise entre deux personnes dénommées *Justice* et *Fraude*. L'inscription placée au-dessous de la figure centrale, a été lue à tort, *Règne de Julie* ; elle porte en réalité : *Règne de police*. La tapisserie exprime cette vérité que, dans un état policé, la justice chasse la fraude.

Séance du 23 mars. — M. de Mély confirme la lecture, faite par lui, du nom de *Kaznar* dans les miniatures du manuscrit français des Miracles de la Vierge ; il en rapproche les caractères placés au bas de la Femme adultère du Musée de Bruxelles, où il lit la signature *Albaert*. Il se déclare prêt à apporter plus de cent noms de miniaturistes antérieurs au XVI^e siècle, inscrits dans les manuscrits et suivis des termes : *me illuminavit*. — M. Bonnet fait de sérieuses réserves à quelques-unes des assertions de M. de Mély et M.

Stein déclare que la lecture *Albert*, sur le tableau du Musée de Bruxelles, lui paraît inadmissible.

Séance du 30 mars. — M. L. Demaison, correspondant de l'Institut, entretient la Société de quelques-unes des grandes statues du portail occidental de la cathédrale de Reims, notamment de celles de la Vierge et de sainte Elisabeth, malgré des affirmations récentes, ces statues ont bien été exécutées vers 1280 et ont servi de modèles aux artistes qui ont travaillé à la cathédrale de Bamberg.

— M. Marquet de Vasselot attire l'attention sur deux émaux limousins de la seconde moitié du XV^e siècle, appartenant au groupe attribué au maître Mouvraen. L'un d'eux, qui représente le *Martyre de saint Etienne*, a été légué récemment au Musée des Arts décoratifs par M. Piel-Lataudrie; l'autre, une *Flagellation du Christ*, est au Petit Palais dans la collection Dufour. L'un des bourreaux qui y figurent porte, sur le premier, le nom de *Jupiter* et, sur le second, celui de *Mahomet*. Sans perdre de vue la prudence avec laquelle il convient d'interpréter les légendes obscures et souvent même simulées qui accompagnent les monuments iconographiques du moyen âge, on est autorisé, semble-t-il, à penser que ces deux scènes symbolisent la lutte du christianisme aux prises avec le paganisme et le mahométisme. — M. de Mély estime que beaucoup d'inscriptions, considérées à tort comme simulées, offrent réellement un sens à qui sait les lire. M. le baron van Zuylen, archiviste d'Etat à Bruges, vient précisément de lui signaler une représentation du *Christ ressuscité et apparaissant à ses disciples* qu'accompagne quelques lettres d'apparence intelligible. En réalité, ces lettres représentent les sigles du texte bien connu de l'évangéliste saint Jean relatif à l'apparition du Christ après sa résurrection.

Séance du 6 avril. — M. Bonnel présente la photographie d'une sculpture romane du musée de Lyon, provenant, d'après le catalogue, d'une archaïote d'une maison de Bourges et offrant cette particularité d'être comprise dans un encadrement où est gravée une pseudo-inscription arabe.

Société de l'Histoire de l'Art français. *Séance du 1 février.* — M. Max Petit-Delchot, étudiant l'illustration décorative du mythe de Psyché, de 1530 à 1550, rapproche des fresques du château Saint-Ange les gravures de la suite de 1532, les verrières de Chantilly, deux plaques émaillées de Léonard Limosin au Musée du Louvre et les tapisseries des châteaux de Pau et de Fontainebleau. Il cherche à démontrer que ces diverses œuvres d'art ont toutes leur point de départ dans les peintures de Rome, celles-ci lui paraissant pouvoir être attribuées à Michel Coxe.

— M. Paul Vabry identifie, grâce à un dessin de la collection Gargnieres, un bas-relief entré récemment au Louvre, après avoir été déposé d'abord au Musée des Monuments français, puis à Saint-Denis. Ce bas-relief, qui représente la *Musique*, ornaît jadis le tombeau du musicien Henry Du Mont dans l'église Saint-Paul de Paris.

Séance du 1 mai. — M. L. Cahen fait l'historique de la destruction du gube de Saint-Germain-Auxerrois et montre à ce propos que la disparition des gubes à pu être provoquée moins par des motifs d'esthétique que par des causes historiques, en l'espèce par la rivalité du clergé paroissial et du clergé capitulaire.

Albi. — La restauration de l'archevêché d'Albi et sa transformation en musée municipal sont commencées. De nombreuses personnes se sont élevées contre les retards entrepris. Déjà, nous dit M. Hallays, des tentes ont été boulevées, sous prétexte de rendre au bâtiment son aspect « primitif ». Déjà ont disparu les traces d'une charmante ouverture du XVI^e siècle. On va dépenser 119,285 fr. pour les travaux. Souhaitons que les architectes comprennent qu'ils doivent avant tout « respecter » ce monument précieux qui, malgré les mutilations dont il a été l'objet au XVII^e et au XIX^e siècle, conserve encore une singulière beauté.

Angers. — Le soixante-dix-septième *Congrès archéologique de France* se tiendra cette année à Angers-Saumur, du 13 au 21 juin, sous la présidence de M. Eugène Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'archéologie.

Les congressistes visiteront successivement : lundi, 13 juin : Saumur; mardi 14 : allée couverte de Bagnoux, abbaye d'Asnières, Puy-Notre-Dame, Montreuil-Bellay; mercredi 15 : Candés et Montsoreau, abbaye de Montreault; jeudi 16 : Thouars et Oiron, Saint-Jouin-de-Marnes et Arvaud; vendredi 17 : Trèves, Cuaud, Genes; samedi 18 : Le Mans; dimanche 19 : Excursions individuelles, parmi lesquelles on peut indiquer : le château de Serrant, l'église de Savenneres, la chapelle de Béhard, Le Plessis-Macé, Saint-Florent-le-Vieil, Champbocaux, Saint-Philbert-de-Grandlieu; lundi 20 : Angers, cathédrale et monuments; mardi 21 : château du Plessis-Bourré et Angers musées.

Avignon. — La restauration du Palais des Papes se poursuit activement. Chaque jour amène une découverte nouvelle. Les sondages effectués,

le grattage des murs laissent apparaître tantôt les contours d'une porte murée, tantôt des escaliers condamnés. C'est ainsi qu'on a découvert l'escalier qui, de l'entrée principale, conduisait directement à la salle des herbes.

Le pavage de la salle de l'audience est terminé. Les fenêtres ayant été refaites et les fresques consolidées, on peut dire que la restauration de cette salle est achevée. Dans la grande chapelle, une des huit fenêtres mutilées par le génie militaire a été rétablie dans son état primitif. Cette restauration permet déjà de se faire une idée de l'aspect que présentera l'immense vaisseau lorsque toutes les ouvertures auront été ramenées à leurs dimensions primitives et ornées de leurs meneaux.

La porte monumentale qui donne accès à cette grande chapelle est complètement dégagée. Malgré les mutilations qu'elle a subies, malgré ses statues brisées, elle excite l'admiration par la richesse de sa décoration. La voûte d'ogives qui servait de porche va être rétablie.

La salle des gardes, à gauche en entrant, a été débarrassée du plancher qui la couvrait en deux. Les deux fenêtres qui l'éclairaient ont été refaites. Dans une autre partie du palais, on a découvert des fresques de date très postérieure : un portrait d'Erhan VIII y figure.

Les sondages faits autour des puits ont permis de retrouver le niveau de la cour et de constater les divers exhaussements qu'elle a subis.

Les remparts sont aussi l'objet de travaux importants. Les trois tours, une ronde et deux carrées) qui se trouvent entre les portes Saint-Dominique et de l'Oulle, ont été pourvues de créneaux. La ville a achevé à fort bon compte deux maisons situées près du pont Saint-Bénézet. Ces immeubles adossés aux remparts seront démolis et leur disparition permettra de dégager les vieilles murailles dans une de leurs parties les plus pittoresques.

Cassaigne (Gers). — M. Lauzun a retrouvé récemment au château de Cassaigne, près de Condom, le buste d'une statue de Jean de Mouluc, évêque de cette ville (1571-1581), statue qui fut élevée à la mémoire de ce prélat dans l'église de Cassaigne par son successeur, Jean Du Chemin. M. Lauzun a consacré une intéressante notice à ce buste. (Auch, 1909, 15 p., pl.)

Chartres. — Le porche nord de la cathédrale de Chartres donne de sérieuses inquiétudes. Les lin-teaux, d'une portée de plus de six mètres, jetés perpendiculairement aux portails et qui ont à supporter le poids des voûssures, ont de bonne heure fléchi et il y a déjà près de deux siècles, et peut-

être plus, qu'on a essayé de les consolider. Les crochets, agrafes et crampons de fer, ne sont plus malheureusement suffisants pour éviter les tassements. On a élayé les lin-teaux avec des charpeutes et il va falloir procéder à une consolidation sérieuse. Il est à craindre qu'on ne soit obligé de déposer pierre à pierre toutes les voûssures pour les remettre ensuite à leur place primitive, une fois les lin-teaux refaits. Malgré toutes les précautions possibles, on peut redouter qu'il arrive quelque accident et que la physionomie de cet admirable ensemble ne soit plus ou moins modifiée.

— Il est question de transformer le Palais épiscopal de Chartres en musée. On ne saurait trop souhaiter la prompt réalisation de ce projet. Le Palais, classé comme monument historique, serait certainement restauré aux frais de l'État, et la ville n'aurait, grâce aux subsides offerts au Musée, qu'une somme minime à verser.

On sait que les collections de la ville de Chartres sont conservées, ou plutôt entassées, dans des locaux ridiculement petits qui ne sont autres que les greniers de la mairie. Ces collections sont cependant assez riches et il est à regretter qu'on n'ait pu mettre en valeur jusqu'ici, par exemple, les dix magnifiques tapisseries flamandes du XVII^e siècle, tissées d'or, qui proviennent originairement du Palais archiépiscopal de Gênes-la-Superbe.

Cinqueux (Oise). — Le village de Cinqueux a été le théâtre, il y a quelques mois, d'un événement qui a ému vivement les archéologues. Le 17 février, vers huit heures du soir, un des piliers de l'édifice s'est effondré brusquement, entraînant une partie du clocher et de la voûte du chœur. On déclara à la hâte que la démolition du clocher, resté en état d'équilibre instable, était de toute nécessité. On craignait du danger pour les maisons voisines et pour l'édifice lui-même. Le 22 février, la tour fut donc attaquée à la mine et il ne fallut pas moins de trois décharges pour l'abattre complètement.

L'église de Cinqueux, qui remonte en partie à l'époque romane et qui offre un réel intérêt archéologique, n'ayant pas été classée parmi les monuments historiques. Depuis plus de dix ans, la municipalité avait refusé des crédits. C'est donc surtout à la négligence des pouvoirs publics qu'il faut attribuer l'écrasement survenu le 17 février. L'*Illustration* a consacré dans son numéro du 5 mars, une notice, avec curieuses reproductions, à cette malheureuse église qui fait maintenant triste mine.

Nous sommes heureux d'apprendre que M. Falhé Amédée Beaudry va faire paraître prochainement à la librairie Coisel (Beauvais), une notice archéo-

logique et historique sur cet édifice, qui sera illustrée d'un plan, de photographures représentant la vue intérieure et la vue extérieure de l'église, le clocher, les peintures de la voûte du chœur, les boiseries Renaissance du chœur, et enfin de dessins reproduisant les fonts baptismaux, des fragments de rebata en bois, les pierres tombales, divers motifs d'ornementation romane et gothique.

Dijon. — Au sujet du cellier de l'hôtel des abbés de Clairvaux, M. Henri Chabouf nous adresse la note qui suit :

« Les destinées du cellier cistercien dont j'ai entrete nu les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* (1909, p. 317), sont accomplies ; cet intéressant monument qu'il eût été si facile de conserver à l'état de cave et de sous-sol utilisable, n'existe plus. A mon retour des vacances, en octobre 1909, j'ai vu jetés pêle-mêle dans l'excavation béante, les débris de la structure, tronçons de colonnes cylindriques — les bases sont demeurées ensevelies dans le sol — chapiteaux sans ornements feuillés, culs de lampe, départs en gerbe des nervures de la voûte effondrée. Tous ces morceaux du plus beau style, profils, coupe et travail de la pierre en blocs magnifiques, étaient des modèles du grand art de Gîteaux. Qu'en restera-t-il ? Rien, sans doute, et cependant on eût pu sans peine conserver quelques-uns de ces échantillons qui dressés dans un square auraient été un ornement, un modèle et un souvenir. Mais ils ont disparu et leur sort ne m'est pas connu. Étant donné le mépris ordinaire des architectes et des entrepreneurs pour les vestiges du passé, il est fort à craindre que ces pierres vénérables n'aient été irrémédiablement condamnées. D'ailleurs, je ne crois pas qu'aucune réserve ait été faite dans le cahier des charges. Si les archéologues dijonnais connaissaient le cellier de Clairvaux, à la Préfecture et au Conseil général on figurait si bien, que l'on crut de bonne foi l'avoir découvert. Il est donc probable que ces beaux matériaux retaillés ont été ou seront utilisés dans les constructions nouvelles. Si je me trompe, si un sort honnête a été fait à ces fragments actuellement dispersés, je serai heureux de faire réparation à ceux qui disposent en maîtres du chantier.

P. S. — Trois tambours de colonnes avec chapiteaux et départs en gerbe des nervures, ont été recueillis, deux dans le jardin de la Préfecture, l'autre dans celui de M. Gamsel-Carnot, premier président de la Cour d'Appel, président de la Commission départementale des Antiquités.

— M. Henri Chabouf nous a encore communiqué la seconde note suivante :

« Le conseil municipal de Dijon vient de donner un excellent exemple en achetant, avec le concours de l'État, et pour la faire classer comme monument historique, la maison sise rue Vanuerie, au n° 66. C'est un logis sans histoire ; mais sur une façade assez insignifiante, il projette une échauquette renaissance qui est un chef-d'œuvre absolument intact de l'art bourguignon le plus riche ; l'œuvre n'est pas datée ; toutefois les caractères de la décoration annoncent le troisième quart du XVI^e siècle (1570 environ). Le propriétaire qui avait reçu des offres, pour l'Amérique, bien entendu, en a loyalement avisé la ville et la Commission départementale des Antiquités. Celle-ci a tout aussitôt adressé d'urgence un rapport au Conseil municipal, et la bonne volonté des pouvoirs publics a fait le reste. Dijon conserve ainsi une de ses plus précieuses parures artistiques.

Folgoët (Le) Finistère. — Le calvaire du Folgoët a été abattu récemment par une tempête. Un violent coup de vent a détaché du fût la lourde croix de pierre qui s'est brisée en tombant. Le Christ cependant est demeuré intact et aucune des statuettes qui garnissaient le piédestal, comme il est assez d'usage en pays breton, n'a été endommagée.

On sait que ce calvaire a été achevé avant 1171, année où mourut Alain, cardinal de Goëthy, qui le fit construire. Ce dernier est représenté, sur la base, agenouillé et présenté au Christ par son patron, saint Alain, évêque.

Sur la foi d'une vague tradition, on a longtemps considéré Michel Colombe, qui naquit peut-être en Bretagne, comme étant l'auteur du calvaire du Folgoët. Malheureusement, rien ne justifie cette attribution, ni un texte, ni le style de l'œuvre et c'est avec raison que M. Paul Vitry s'est élevé contre elle dans la belle étude qu'il a consacrée à *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*.

Grenoble. — Le Musée de Grenoble s'est enrichi récemment d'une belle statue de *saint Christoph*, en pierre, du XIII^e siècle, provenant du Champ-saur et dont la polychromie est presque intacte.

Une note du *Bulletin des Musées de France* 1910, 1^{er} n° nous observe que le Musée de Grenoble possède, comme œuvres de sculpture dauphinoise, en pierre ou en bois : une *Vierge tenant l'Enfant* XII^e s., provenant du château de Bressieu ; une statue de *donatrice*, en bois peint, qui provient de Vireux XIV^e s. ; trois statues du XV^e siècle représentant *saint Jean Baptiste, sainte Catherine et saint Roch*, les deux premières, en pierre colorée, provenant des Carmes de Pinet, la troisième, en

bois, du château de Bressieu; enfin un *saint Christophe* en bois, daté de 1501, provenant d'Echirrolles.

« Il est curieux, ajoute la même note, de trouver dans le Dauphiné, plusieurs statues de saint Christophe, patron des voyageurs traversant les rivières. Au moyen âge, le passage des torrents était particulièrement périlleux en Dauphiné et l'on comprend que les gens d'Echirrolles et ceux du Champaur, tous aux prises avec les dangers de la traversée du Drac, se soient mis sous la protection de saint Christophe et lui aient érigé des statues. »

Langeac. Haute-Loire). — L'administration des Beaux-Arts vient de mettre à la disposition de M. Nodet, architecte des Monuments historiques, une subvention de 25.000 fr. destinée à terminer les réparations entreprises à la chapelle de Sainte-Marie-des-Glazes, près Langeac.

Il eût été vraiment dommage que le vieil oratoire restât dans l'état de délabrement qui avait suivi l'affaissement de son remarquable clocher pyramidal en dalles de lave. A Sainte-Marie-des-Glazes, en effet, on est non seulement séduit par un édifice des plus curieux, perdu en pleine campagne, et par des souvenirs historiques dont les vestiges d'un *Jugement dernier* évoquent l'existence des religieuses de l'abbaye voisine de Saint-Pierre, mais encore on se trouve transporté en pleine légende.

Cette légende, qu'une note du *Journal des Débats* rappelle récemment, est fort jolie. « On conte que sainte Anne visita la basilique de Notre-Dame du Pay au lendemain de son achèvement. Émerveillée par l'ordonnance originale du nouveau temple, elle résolut de susciter la construction d'un sanctuaire en l'honneur de la Vierge sur terre d'Auvergne. Elle prit en conséquence le marteau du maître de l'œuvre, oublié par négarde, et, se transportant sur le mont Durande, elle lança dans les airs l'outil merveilleux en prononçant ce disque :

Où ce marteau cherra
Église on bâtra.

Pendant de longs mois, les anges et les hommes mettaient la main au nouvel édifice; mais les anges bâtitèrent la nuit et les hommes détruisaient le jour le travail nocturne. Les bâtisseurs finirent par l'emporter et par encastrier le monument dans le roc qui le surplombe et près duquel coule une fontaine mystérieuse.

Le christianisme, une fois encore, s'est superposé ici au paganisme; il a sanctifié la source limpide où les anciens habitants de la vallée de l'Al-

her avaient coutume, de temps immémorial, de venir caïmer leurs fièvres. Et, tandis que les pierres s'éffritaient, tombent, puis sont remplacées, on continue à visiter Sainte-Marie et sa fontaine; des pèlerinages y sont organisés chaque année qui groupent les populations du voisinage en un commun sentiment de foi religieuse et de respect des traditions. »

Livry. — L'ancienne abbaye de Livry, située entre le village de Livry-en-Fanlois et celui de Chichy-sous-Bois, à trois lieues de Paris, a été adjugée, le 19 février dernier, à la Chambre des criées, pour la somme de 220.000 fr., sur mise à prix de 75.000 fr. à M. Collin, avoué, pour le compte de M. Ménard, rentier.

De précieux souvenirs se rattachent à cette antique demeure qu'occupaient en dernier lieu les Pères de l'Assomption. M^{me} de Sévigné y fit un long séjour et y écrivit nombre de ses lettres. « Voici, écrit-elle en l'une d'elles, un vrai lieu pour l'humeur où je suis; il y a des heures et des allées dont la sainte horreur n'est interrompue que par les galanteries de nos ceris, et je ne trouve bien de cette solitude. »

Des constructions du monastère, il ne subsiste qu'un corps de logis du XVII^e siècle. Les autres bâtiments ont été abattus au lendemain de la Révolution. Il ne reste, pour altérer l'archéologue, — et encore est-ce bien minime — que quelques débris de chapiteaux et de pierres tombales.

Mondeville (Calvados). — L'enlèvement de boiseries dans l'église de Mondeville a amené la découverte, dans le chœur, d'arcatures de la fin du XII^e siècle, offrant une grande ressemblance avec celles de l'église de Rots. M. Huard a signalé, à la Société des Antiquaires de Normandie, sur le tympan de l'un des arcs, une peinture du XV^e siècle. De plus, un enfeu, dont on n'apercevait que la saillie extérieure, contenait un tombeau avec un gisant dont la tête est soutenue par deux anges.

Mont-Saint-Michel. — L'éternelle question du Mont-Saint-Michel a été à peine soulevée à la Chambre et au Sénat, lors de la discussion du budget de 1910. On a formulé quelques vœux, mais on n'a rien décidé. Voici à ce sujet l'extrait du rapport de M. Gustave Rivet sur le Service des Beaux-Arts, adressé à la Commission des finances du Sénat :

L'année dernière, dans le rapport sur le budget spécial des Beaux-Arts, votre Commission émettait la proposition formelle qu'il fût pris, dans le plus

bref délai possible, par le ministère compétent, les mesures administratives décisives et qu'il fût exécuté les travaux techniques définitifs, nécessaires pour empêcher la transformation de la baie du Mont-Saint-Michel en polders, par l'achèvement des opérations de colmatage, et pour empêcher ainsi le sacrilège contre lequel protestant, avec tant d'éloquence et d'énergie, Victor Hugo, il y a un demi-siècle.

Nous avons le grand regret de constater que la question de la défense du Mont-Saint-Michel contre le péril qui le menace, la perte de son insularité, en est à peu près au même point qu'en 1909.

Le péril même s'aggrave dans le fait des progrès incessants du colmatage industriel, aidé par le colmatage naturel et automatique, qui se produit sans intermittence et favorise de plus en plus la formation des herbes et leur envahissement des grèves dans la péripthérie de l'île.

Le temps si précieux qui s'est écoulé depuis l'invitation pressante adressée au Ministère des Beaux-Arts d'assurer énergiquement la conservation intégrale de ce double chef-d'œuvre de la nature et de l'art semble bien avoir été perdu malheureusement, puisque à cette heure, non seulement aucune mesure en vue d'arrêter le double colmatage de la baie n'a encore été exécutée, mais qu'on ne sait même point quelles sont, à cet égard, les résolutions du Ministère des Beaux-Arts.

Une commission interministérielle, composée de délégués des administrations publiques intéressées à la question du Mont-Saint-Michel, a été constituée il y a plus d'un an. D'après les déclarations apportées à la tribune de la Chambre des Députés, dans la séance du 27 janvier dernier, par M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, cette commission a formulé deux séries de propositions.

Elle a demandé d'abord qu'il soit pris différentes décisions ne comportant ni travaux ni dépenses; le réjet de toute demande de concession des grèves sud-est; l'abandon définitif du projet d'encelature partielle de ces grèves; l'extension du secteur sud-est.

D'autre part, elle a demandé la mise à l'étude de certains travaux; modifications à la digue insubmersible; modifications à la digue de Roche-Thorin; rétablissement du libre régime de la baie; réintroduction de la Guindre et des autres rivières sur les grèves; création d'un secteur d'isolement au sud-ouest du Mont, sur le territoire de la compagnie des polders.

Ces propositions, ajoutait M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, ont été soumises à l'examen du Conseil général des ponts et chaussées.

Or, M. le Ministre des Travaux publics a fait connaître à la Chambre des Députés, dans cette même séance, que l'examen de ce conseil a été limité expressément à un seul point: celui des ef-

fets, au point de vue du colmatage, du maintien de la digue insubmersible, et que le conseil a répondu par la négative.

En manière de consolation pour ceux que cet avis d'ingénieurs pourra surprendre et désoler, M. le Ministre des Travaux publics terminait ainsi sa communication: « Qu'à un autre point de vue on prenne d'autres décisions, ceci, permettez-moi de le dire, ne regarde en aucune manière le Conseil général des ponts et chaussées.

En présence de cet état infiniment déplorable de la question du Mont-Saint-Michel, votre Commission renouvelle, avec plus d'insistance et avec plus de netteté et d'énergie encore, s'il est possible, la proposition que le Ministère compétent assure, dans le plus bref délai, le sauvetage du Mont-Saint-Michel du péril de la terre par l'arrêt immédiat du colmatage dans la baie, à 1.000 mètres du Mont, et par de suffisantes coupures de la digue insubmersible, à la même distance, seules mesures qui puissent garantir la merveille de l'occident contre la perte définitive et irrémédiable de son insularité, qui est la condition essentielle, indispensable, de sa beauté et de sa grandeur.

Il y a extrême urgence. Les polders ne sont plus aujourd'hui qu'à quelques centaines de mètres du Mont, car les entrepreneurs de colmatage poursuivent avec la plus grande activité, sans relâche, leurs travaux avancés vers l'île, afin de mettre le Parlement et les pouvoirs publics en face du fait accompli, qui rendrait désormais inutiles et vaines toutes les protestations et toutes les indignations contre un acte de vandalisme vraiment inouï.

Noirlac (Cher). — L'abbaye de Noirlac a été acquise par le Département du Cher, grâce à une subvention de l'Etat qui se chargera d'y faire les réparations nécessaires. Le devis des travaux est évalué à la somme de 300.000 francs.

Paris. — *Convent du Sacré-Cœur.* La Chambre, dans sa séance du 31 mars, a voté l'article suivant autorisant l'Etat à acheter le convent du Sacré-Cœur.

« Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et le ministre des Finances sont autorisés, dans la limite d'un engagement de dépenses de 6.500.000 fr., à poursuivre l'acquisition des immeubles sis à Paris, boulevard des Invalides et rue de Varennes, et dépendant de la liquidation de la communauté des dames du Sacré-Cœur.

« L'affectation de l'hôtel et de ses dépendances immédiates, ainsi que des jardins à la française qui leur font suite, sera déterminée ultérieurement par la loi.

— *Musée du Louvre*. Par un testament, qui vient d'être ouvert le peintre Tesson, dont on a annoncé récemment la mort, lègue à la Société des amis du Louvre, pour notre musée national, l'admirable collection de Primitifs à laquelle il avait consacré la plus grande part de sa fortune et toutes les ressources de son goût et de sa sûre érudition.

— *Chalcographe*. Parmi les planches entrées récemment à la Chalcographie et dont les épreuves sont maintenant en vente au Louvre, nous citons : la *Pitié* d'Avignon, gravée par Achille Jacquet, les deux volets de l'*Adoration des Bergers* de Van der Goes, gravés par L. Flauné, l'*Adoration des Mages* de Durer, gravée par Coppier, la *Judith* de Boltheelli, gravée par Delbois, la *Descente de croix* de Rubens gravée par Jamais, etc.

Pont-à-Mousson (Meurthe-et-Moselle). — Le séminaire de Pont-à-Mousson, ancienne abbaye, dont les bâtiments datent du XVIII^e siècle, va être transformé en caserne! Cela a provoqué, comme de juste, de vives protestations. L'escalier est orné de magnifiques rampes en fer forgé et la bibliothèque de remarquables boiseries. Espérons que la nouvelle destination ne va pas entraîner des actes de vandalisme.

Puy (Le). — A la dernière séance de la Société scientifique de la Haute-Loire, M. Antoine Jacotin, archiviste départemental, a communiqué à ses collègues le dessin original du reliquaire, aujourd'hui disparu, offert par Louis XI à Notre-Dame du Puy, en 1475, pour abriter la sainte Épine, jadis conservée au trésor du chapitre de la cathédrale.

D'après la *Vie de saint Louis*, de Le Nain de Tillemont, c'est en 1239 que le souverain fit remise à l'évêque Bernard de Ventadour du précieux fragment de la sainte couronne, transférée cette même année de Venise à Paris. La plupart des historiens du Velay, depuis Théodore de Bergame (1620), jusqu'à Mandet (1860), ont successivement publié les lettres royales, datées de Sens, concernant le don de la relique qui mentionnent d'ailleurs très explicitement des inventaires de 1432 et de 1657.

Ce dernier document décrit le vase de cristal dans lequel Louis XI avait fait enfermer la parcelle de la couronne, « soutien et appui de la France, et l'honneur de tout l'Occident », dépôt sacré qui était venu enrichir splendidement la collection merveilleuse groupée par les chanoines dans le but d'accroître la célébrité d'un pèlerinage, source inépuisable du bien-être moral et matériel de la cité pendant les siècles de foi ardente.

Le reliquaire offert par Louis XI est ainsi décrit dans un inventaire : « Un piédestal en or sur lequel porte le vase qui est mince, travaillé à jour, surmonté de fleurs en émail de diverses couleurs et de quelques pierreries, ainsi que le cercle qui est autour du couvercle, qui est également de cristal. » Ainsi constitué, il formait un chef-d'œuvre, accusé du reste par le dessin et qui, naturellement, à la Révolution, sollicita l'ignorant vandalisme du directeur du département. Au mois de novembre 1792, la destruction en fut ordonnée pour retrher un modique profit de la vente des pierres précieuses qui en faisaient l'ornement. Du moins, si le reliquaire périt, la relique subsistait-elle : elle est depuis cent ans passée à Saint-Étienne, où elle se trouve encore de nos jours, au vif regret du clergé du Velay.

— Le Musée du Puy est entré en possession d'un portrait laissé pendant longtemps dans les greniers de l'église Notre-Dame, et qui figure M. Olier, le fondateur de la Compagnie de Saint-Sulpice et l'ami de saint Vincent de Paul. M. Olier fut aussi le fondateur du séminaire du Puy où il se rendit en 1652. Il avait été auparavant, en 1626, abbé de Pébrac.

Rennes. — Un vieux ciboire en vermeil, enrichi d'émaux, vient d'être volé dans une armoire de la sacristie de la cathédrale de Rennes. Cet objet de grande valeur a été enlevé, croit-on, soit un dimanche pendant l'office, soit le soir à la nuit tombante. Trois jours auparavant, un très beau christ en ivoire ancien avait été soustrait de même à l'église Saint-Étienne.

Rodez. — On a inauguré, le 7 avril, dans la cathédrale de Rodez, une statue du cardinal Bourret, œuvre du sculpteur Denys Puech.

Saint-Omer. — Dans une note du *Bulletin Monumental*, M. Legrand fait connaître les restaurations exécutées et projetées pour certains édifices du Pas-de-Calais.

« A Saint-Omer, des crédits assez importants ont permis de restaurer trois ares-boutants de la cathédrale, avec leurs culées et clochetons, sur le côté méridional. A l'intérieur, la pierre tombale de la dame de Matringhem a été relevée et dressée contre le mur. Le pavage si célèbre en dalles gravées va être protégé contre la destruction dont le menacent les allées et venues des fidèles. On doit remettre en état le portail du XIII^e siècle. A la tour de l'abbaye de Saint-Bertin, les meneaux des baies ont été rétablis.

A la collégiale d'Aire-sur-la-Lys, une restauration complète est prévue; déjà le haut de la tour a été réparé. Dans cette même ville, le bailliage, charmant édifice de la fin du XVI^e siècle, a été l'objet de travaux montant à la somme de 48.000 fr. environ et le Conseil municipal a résolu d'agrir de même à l'égard de l'hôtel de ville. »

Savoyes. (Côte d'Or). — « On vient de descendre le coq en étain qui surmontait le clocher de cette église de canton de Gevrey-Chambertin. Il paraîtrait que cet objet, d'un beau caractère, date d'une époque très reculée, du XII^e siècle même, dit-on. La municipalité l'avait confié à un ferblantier de Nuits pour le réparer et le dorer, mais le Comité dijonnais des sites et monuments, avisé de la découverte, est intervenu, et on a lieu d'espérer que l'intégrité de la pièce sera respectée. » *Journal des Arts*, 1909, 9 octobre.)

Troarn. (Calvados). — Sur l'emplacement de l'abbaye de Troarn, M. Rabusson a entrepris des

fouilles qui ont eu d'heureux résultats. C'est ainsi qu'on a découvert deux sarcophages d'une ornementation assez simple, dont l'un porte une inscription mentionnant un certain « Hugues, chevalier du roi des Normands ». M. Sauvage a démontré qu'il s'agit d'Hugues de Goubouet qui fit don, en 1196, aux religieux de Troarn du patronage de l'église de Démonville. (Cf. *Bull. Soc. sav. Caen*, 1910, p. 70.)

Tours. — La Société archéologique de Touraine a fait l'acquisition d'une belle porte en bois sculptée de style Louis XIII, provenant de la chapelle de Chavigny (Indre-et-Loire). Elle a aussi reçu en dépôt la cloche de l'ancienne église de Fleury dont l'inscription et les armoiries permettent de l'attribuer au commencement du XVII^e siècle.

Tulle. — La municipalité de Tulle a acquis de l'Etat pour la somme de 15.000 francs le palais épiscopal de cette ville à l'effet d'y installer le musée et la bibliothèque.

BELGIQUE

Académie royale d'archéologie de Belgique.

Séance du 6 février 1910. M. Soil de Moriamé a présenté à l'Académie la reproduction de deux petits panneaux en métal ciselé et doré, appartenant au Musée de Tournai. Sur l'une des plaques l'artiste a figuré la fable d'Apollon et Daphné; sur l'autre, le sujet est plus difficile à déterminer; la discussion n'a pas abouti à une conclusion définitive; il semble que l'on puisse y voir une représentation de « Fège d'or ». M. Soil de Moriamé attribue l'œuvre à un artiste français du début de la Renaissance.

— M. Hulst signale une étude parue en Angleterre et dans laquelle M. Cust prouve péremptoirement que le peintre Johnson, le grand portraitiste de la première moitié du XVII^e siècle, n'est pas d'origine hollandaise (aussi qu'on le pensait généralement), mais qu'il est né à Anvers à la fin du XVI^e siècle et s'appelait en réalité Cornelis Janssen van Geulen.

M. Hymans appelle l'attention de l'Académie sur les sculptures de la plus haute antiquité qui se trouvent sur les rochers du Pörgerswald; leurs dimensions sont énormes; le Musée de Hanovre en possède des moulages.

Séance du 3 avril. — M. de Witte, président, a lu une communication du plus haut intérêt sur les médailles religieuses en Belgique.

Ces souvenirs métalliques témoignent de la foi religieuse des générations passées; il se dégage de leur étude un charme naïf et captivant. Dès le moyen âge, on les portait au cou, sur la poitrine, parfois au chapeau, le plus souvent au chapelet.

Les sujets représentés sont d'ordre hagiographique; leur valeur artistique est parfois très accentuée; bien qu'en règle générale les médailles religieuses soient de fabrication industrielle, il en est qui sont dues au burin d'artistes méritants, tels que Perotti, Rothers, et d'autres.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les médailles les plus en vogue furent celles en l'honneur de saint Benoît; il en existe des types variés; leur apparence mystérieuse leur a fait donner parfois le nom de médailles de sorciers, quoique leur composition n'ait pas en réalité la moindre signification cabalistique.

Au XVIII^e siècle, on trouve des séries de médailles de caractère artistique (tres prononcé et portant l'effigie du Christ ou de la Vierge; plusieurs sont l'œuvre de Rothers.

Chaque endroit de pèlerinage avait ses insignes particuliers; les plus célèbres sont Hal et Montaigu. La numismatique de Hal est fort riche; dans la collection du palais d'Arenberg et ailleurs, on conserve des médailles en argent de Notre-Dame de Hal qu'au XVI^e siècle les catholiques portaient au chapeau comme signe de ralliement et pour se dis-

linguer des adversaires qui avaient adopté la besace comme emblème.

Le pèlerinage de Notre-Dame de Montaigu a donné également naissance à de nombreuses médailles à l'effigie de la Vierge miraculeuse ; il en est de même pour Notre-Dame de Laeken, ainsi que pour la Vierge de Walcourt sculptée, suivant la légende, par saint Malerne.

Sur les médailles de Notre-Dame de Bon-Secours, on reproduisait fréquemment des scènes de la procession populaire de Bruxelles et notamment le groupe des pèlerins de Compostelle.

Le graveur Bolliers a fait la médaille de Notre-Dame du Rosaire, vénérée dans la chapelle des Frères Prêcheurs à Anvers.

On ne connaît pas en Belgique de médaille religieuse à la fois plus grande et plus rare que celle de Notre-Dame de Tongres, datée de 1787 et portant l'inscription : *Causa nostrae luctatur*.

La médaille du Saint-Sacrement des Miracles de Bruxelles est due au talent d'Adrien Waterloo qui l'exécuta en 1655.

Au cours de sa savante communication, M. de Wille a soumis à ses collègues de beaux exemplaires de ces médailles, puisés dans sa riche collection numismatique.

M. le docteur van Doorselaer a ensuite donné lecture de quelques extraits d'une étude consacrée aux fondeurs Van den Gheyn, qui dirigèrent à Malines, pendant deux siècles, un établissement dont les produits sont répandus dans toute l'Europe. Nés à Goorle près Bois-le-Duc, ils vinrent se fixer en Belgique au début du XVI^e siècle ; de Malines où ils séjournèrent longtemps, les Van den Gheyn allèrent s'établir plus tard à Louvain, à Saint-Trond et à Tirlemont. Ils firent quelques canons ; mais leur principale production fut la tonne de cloches, de sonnettes et de mortiers. Les œuvres de ces artistes fondeurs se distinguent par un souci d'art, une forme élégante et un aspect séduisant. La presque totalité de leurs œuvres porte leur nom ; tous les musées et un grand nombre d'églises possèdent des mortiers ou des cloches dus à cette dynastie de fondeurs.

La bibliothèque royale de Bruxelles a acquis récemment deux manuscrits dont la valeur historique prime les qualités artistiques. Le R. P. Van den Gheyn, conservateur en chef, fournit à leur sujet quelques renseignements très intéressants : l'un est le livre d'heures de Laurent de Blioul, conseiller de Charles-Quint et greffier de l'ordre de la Toison d'Or ; il passa de sa fille à sa petite-fille, C. d'Acquerra, épouse de Dominique de Vegiano, officier napolitain qui vint s'établir dans les Pays-Bas et mourut à Gand. Le manuscrit passa

en héritage au petit-fils, Jean-Charles de Vegiano, l'érudit généalogiste bien connu ; après lui, il échu à ses filles qui moururent sans postérité au XIX^e siècle.

Le second manuscrit provient de la famille Boisot dont le chef quitta la Bourgogne pour se fixer à Malines vers le milieu du XV^e siècle ; il y exerça les fonctions de receveur du subsidie ecclésiastique. Ses fils furent parmi les signataires du compromis des nobles.

— Un membre de l'aristocratie gantoise possède le collier de la corporation des orfèvres de Gand. Cette œuvre d'art du XV^e siècle a déjà fait l'objet d'une communication antérieure de M. Jos. Casier. Son attention s'est arrêtée cette fois sur le médaillon dans lequel l'artiste a représenté une figure assise, coiffée d'une couronne, portant chape et étole croisée et tenant d'une main un marteau et de l'autre un morceau de métal ou de minerai. Peut-on identifier cette figure avec celle de saint Eloi, nonobstant le remplacement de la mitre par une couronne ? Malgré de nombreuses recherches, M. Casier n'a pas trouvé d'indications positives ; ainsi hésita-t-il à conclure. En tout cas, si le personnage représenté dans le médaillon est saint Eloi, le type adopté par l'orfèvre doit être considéré comme exceptionnel, voire même unique.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand.

Séance du 10 janvier 1910. — M. Victor Fris esquisse un tableau de la Flandre au début du XVI^e siècle, d'après Antonio de Beatis et Jacques de Meyere. Pour le premier de ces deux auteurs, l'ouvrage essentiel à consulter est celui de Louis Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragnon durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Ober-Italien (1517-1518), beschrieben von Antonio de Beatis*. Chanoine de Melin, ce voyageur était le secrétaire du Cardinal Louis d'Aragnon ; il lui servit également de chapelain durant le cours du voyage ; très intelligent, il a noté jour par jour les distances parcourues, les étapes, les curiosités, les mœurs, us et coutumes ; ces notes fournissent d'observations intéressantes, parfois humoristiques. Le style est pauvre, mais précis ; la langue employée est le dialecte italien de la Pomille ; ce carnet de voyage est d'un intérêt qui surpasse celui de tous les récits d'autres voyageurs du XVI^e siècle.

Jacques de Meyere, surnommé Bailliolanus, naquit près de Bailloul en 1491 ; il est l'auteur des *Rerum Flandrarum lomi decem*, ouvrage méritoire pour les renseignements historiques, et spécialement intéressant pour la description de la Flandre vers 1525-1530 ; l'auteur y trace un tableau des plus curieux de la topographie, de l'hydrographie, des institutions, de la situation indus-



L'ANNONCIATION

PAR LE MAÎTRE DE LUMMEL, VOULU DE M. ROOS.

(Anc. collect. Fam. Molinier et de Wagram.)

trielle et agricole, du caractère moral des habitants, du mouvement intellectuel et artistique de la Flandre.

Séance du 10 février 1910. — M. Jos. Desfrée, conservateur des Musées des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles, a fait une savante et intéressante causerie sur Juste de Gand, Robert Campin et Jacques Daret.

M. Huln a identifié Juste de Gand avec Josse Van Wassenhove qui peignit de 1468 à 1474, pour la confrérie du *Corpus Christi* à Urbino, la fameuse *Cène*, en collaboration avec Melozzo da Forlì, le même artiste peignit pour la bibliothèque du duc d'Urbino, Frédéric de Montefeltre, une série de portraits (?) d'hommes illustres de toutes les époques, M. Desfrée commenta savamment ses nombreuses projections et fit des rapprochements du plus haut intérêt.

Dans la seconde partie de sa conférence, M. Desfrée montre l'influence des Van Eyck sur les peintres de l'école de Tournai et spécialement sur Jacques Daret, élève de Robert Campin.

Assemblée publique annuelle du 21 février 1910.

— Le président, M. le comte Van den Gheyn, essaya de dresser la nomenclature des travaux d'art exécutés à Gand de 1800 à 1899, au point de vue architectural.

M. Paul Bergmans décrit avec enthousiasme la beauté artistique des villes flamandes, le nombre et la valeur de leurs monuments ; il recherche les origines et le développement de cette prospérité, source de bien-être et cause particulièrement propre dans la création de chefs-d'œuvre.

Musée royal de Bruxelles. — Nous devons tout d'abord signaler l'excellente acquisition faite par la *Société des Amis des Musées de Bruxelles*.

Il s'agit d'un intéressant tableau représentant l'Annonciation (Pl. et mesurant 0,61 sur 0,63, dans une chambre aux murs clairs, la Vierge, vêtue d'une robe verte et d'un manteau rouge pourpre, est assise à terre ? ou sur une banquette très basse ; elle tourne le dos à la cheminée au manteau de laquelle pendent une intéressante image de saint Christophe et deux branches de lumière en cuivre. À la droite de la Vierge, une table donne la perspective est fautive, sépare cette figure de celle de l'Ange qui s'avance, svelte et léger, vêtu d'une robe blanche, pour annoncer à Marie le mystère de sa maternité.

Dans le fond, deux fenêtres à croisillon avec volets pour la partie inférieure ; en haut, des vitraux formés d'un fond losangé en verre blanc et de parties colorées. Les volets ouverts laissent voir

un fond qui fut probablement argenté ; complètement terni, le métal présente un aspect noir.

Tous les détails sont généralement soignés ; la conservation du tableau est excellente, sauf pour la figure et le manteau de la Vierge, dont les glaces ont disparu ; l'ange est intact.

Ce panneau est d'une grande importance pour l'histoire de la peinture flamande ; M. G. Huln n'hésite pas à l'attribuer au « Maître de Flémalle » ou « de Mérode ».

On sait que cette désignation est basée sur une œuvre type conservée au Musée Stuedel à Francfort et qui provient de l'ancien abbaye de Flémalle, au pays de Liège.

Sous cette dénomination, M. Huln et d'autres savants critiques ont groupé une série d'œuvres que d'autres n'hésitent pas à attribuer à Jacques Daret, tournaisien, élève de Robert Campin et condisciple de Rogier Van der Weyden.

Le tableau acquiert une plus grande valeur du fait que la disposition générale de l'œuvre est la même que celle du panneau central du célèbre triptyque de la collection de Mérode ; dans les deux œuvres, l'Ange présente une similitude frappante ; la Vierge du tableau « de Mérode » est meilleure ; la pose est mieux étudiée ; la figure plus noble et plus expressive.

Ce tableau provient des collections Emile Mothier et du prince de Wagram, de Paris. L'acquisition s'est faite par l'intervention de la « Société des Amis des Musées » ; il y a lieu de féliciter le Musée de Bruxelles de pouvoir bénéficier d'une acquisition aussi importante.

— La vente Fâhs a été, pour le même Musée, l'occasion d'acquérir deux œuvres d'un haut intérêt ; une grande *Adoration des Mages* de Breughel le Vieux et une *Ventilation de saint Antoine* de Lucas de Leyde.

Aucun doute ne subsiste sur l'authenticité de ces œuvres. L'*Adoration des Mages* est inscrite dans le catalogue critique des œuvres certaines de Breughel, qu'a rédigé M. Huln pour son ouvrage publié, en collaboration avec M. Van Bastelaer.

Peute à la détrempe sur toile, l'œuvre a beaucoup souffert de l'humidité ; elle a été mutilée sur les côtés et à la partie supérieure, comme en témoignent une copie qui se trouve au Musée d'Anvers.

Malgré les détériorations, les fonds adoucis, et la disparition d'une grande partie du coloris, cette toile constitue un document de premier ordre pour l'histoire de l'œuvre du maître ; on y étudie parfaitement la technique si curieuse de ce génie personnel et inventif.

Au centre du tableau, est représentée l'étable ruinée et couverte d'un peu de chaume ; devant le modeste réduit, la Vierge présente l'enfant à deux

rois simplement vêtus et agenouillés. Non loin, le mage nègre se prosterne également, drapé dans un manteau rayé. Saint Joseph, resté dans l'étable, contemple la scène; sa pose est gauche et ne marque ni le recueillement ni la surprise. Et tout autour se pressent une foule de personnages dans les attitudes les plus variées, debout, à genoux, regardant ou priant; le cortège des rois s'avance à travers la foule qu'écartent des soldats armés de halberdars; on y voit des chameaux, des chevaux, des éléphants. Bref tout l'ensemble de la composition atteste, suivant le mot d'un critique, « toute la puissance de vision et la simplicité profonde de l'art du grand réaliste du XVI^e siècle. »

Dans la *Ventilation de saint Antoine*, on retrouve les qualités distinctives du Maître de Leyde; il s'est souvent de Jérôme Bosch et lui a emprunté ses conceptions fantaisistes pour la représentation des démons tentateurs.

Mais la disposition de la scène est peut-être mieux étudiée que dans les œuvres de son compatriote; Lucas de Leyde met en bonne place le personnage principal; le vieil anachorète est agenouillé au premier plan dans l'attitude d'une ardente prière. Une lumière surnaturelle l'enveloppe; derrière lui, dans l'ombre, apparaît une troupe d'êtres macabres et étranges, sorte de bande en route pour le sabbat, marchant sous les ordres d'un main infernal accroupi sur le dos d'un porc et à la suite d'un affreux gnome qui touche la robe de l'ermite pour attirer son attention.

Un monogramme et une date authentiquent cette œuvre et la classent au début de la carrière de Lucas de Leyde. La finesse de la coloration, en particulier du gris, est une des principales qualités de cet excellent tableau.

Ces deux acquisitions sont d'autant plus heureuses que le Musée de Bruxelles ne possédait que deux tableaux de Bréughel l'Ancien et que Lucas de Leyde n'y était pas représenté.

Musées des arts décoratifs et industriels de Bruxelles. — Une chapelle du XIII^e siècle à Herbaumont possédait un retable fort délabré qui vient d'enrichir les collections du Musée des Arts décoratifs et industriels de Bruxelles.

Il mesure 1 m. 91 en hauteur et 1 m. 85 en largeur, les volets non compris. Son encadrement présente, à la partie supérieure, une ligne ondulée qui se relève en plein centre au-dessus du compartiment central.

Deux montants divisent le retable en trois travées; une moulure horizontale, légèrement relevée dans la travée centrale, sépare les trois compartiments en deux registres.

Dans les gorges de l'ornementation, l'artiste a placé de petites figures qui complètent les scènes

principales; ailleurs, de petits groupes sont disséminés dans la partie décorative.

Toutes ces figures ont souffert, comme aussi les six grandes scènes; deux de celles-ci ont perdu tous les personnages et ne peuvent être identifiées; certains indices permettent de supposer que c'étaient l'*Adoration des bergers* et l'*Adoration des Mages* qui complèteraient fort bien la trinité, la *Circumcision*, heureusement conservée.

Au registre supérieur, les groupes sont moins mutilés; on reconnaît le *Chemain du Calvaire*, la *Crucifixion* et la *Déposition de Croix*.

Les petites scènes des voussures complètent les groupes principaux; suivant la remarque de M. le chanoine Maere, à l'étude de chaque jeu d'impression plusieurs renseignements, ces scènes sont *typologiques* et non pas historiques; l'artiste s'est inspiré de la *Biblia pauperum* et du *Speculum humanae salvationis*; ces ouvrages, très répandus à la fin du moyen âge, vulgariserent par l'image l'analogie entre l'Ancien et le Nouveau Testament et exercèrent une influence considérable sur l'art religieux.

À la scène du *Portement de Croix* correspond la *Marche d'Isaac* portant le bois du sacrifice; à celle du Crucifiement sont opposés: *Samsou portant les portes de Gaza*, figure de la Résurrection, le *Serpent d'airain* et *Moïse sautant le rocher*. Près de la Déposition de Croix, *Jonias englouti par la balaine* symbolise la Mise au tombeau, tandis que *Jonias répété par le monstre* fait allusion à la Résurrection.

La sculpture proprement dite est d'ordre inférieur. L'œuvre vaut surtout par les qualités de mise en scène; elle est attribuée à l'école anversoise du milieu du XVI^e siècle.

Les volets peints sur les deux faces sont d'une exécution médiocre; leur style est moins imprégné de la tradition que celui des sculptures. Entre le huchier, le sculpteur, le polychromiste des groupes et le peintre des volets, l'œil exercé constate des différences intéressantes à observer; on sent l'évolution qui s'opère et marque de son empreinte toutes les œuvres de cette époque qui clôt le moyen âge et ouvre la Renaissance italienne en Flandre et en Brabant.

Joseph CASTEL.

ITALIE

Grottaferrata (Rome). — Le clocher de l'ancienne abbaye grecque, dont la construction date du V^e siècle, sera probablement démolie sous peu, parce qu'il menace de s'effondrer.

Ferni. — On restaure en ce moment la petite église du San Salvatore qui date du VIII^e siècle, afin de restituer le plan primitif, comprenant un chœur rond et une nef, disposition unique en Italie et très originale.

Florence. — Dans l'église de Santa Croce, on a retrouvé une curieuse porte de style gothique qui appartient, selon toute probabilité, à l'ancienne église des *Laudesi* détruite en 1295, quand Arnolfo fut chargé d'élever le somptueux édifice actuel. Au-dessus de cette porte, on voit encore une fresque que M. le Prof^e Peleo Bacri attribue à Giotto.

Gubbio. — Deux découvertes, d'une importance tout à fait exceptionnelle pour l'histoire de l'art, se sont suivies à quelques mois de distance seulement à Gubbio, petite ville du moyen âge située en Ombrie, au pied des Appennins.

Lors du transfert de la galerie de tableaux de cette ville du Palais communal au grandiose palais *dei Consoli* récemment restauré, transfert qui eut lieu en septembre dernier, le comte U. Gnoli, inspecteur des Monuments historiques, chargé par le Ministère de l'Instruction Publique de la réorganisation de cette galerie, en faisant le triage des tableaux, décida d'en éliminer bon nombre qui n'étaient pas dignes d'être exposés. Parmi ceux qui devaient être relégués dans un magasin se trouvait un polyptyque gauchement peint à l'huile, du XVII^e siècle ; toutefois avant de l'écarter, il fit faire quelques essais par un habile restaurateur, soupçonnant que sous la peinture à l'huile il pouvait se trouver une peinture plus ancienne. Les essais ayant prouvé que l'ancienne détrempe existait encore, l'ordre fut donné de la découvrir entièrement. Le résultat fut des plus heureux. Au bout de quelques jours d'un travail patient une belle composition de treize figures apparut, où l'on reconnut le pinceau du grand maître siennois,

Pietro Lorenzetti. Au centre du tableau se trouve la *Vierge tenant l'Enfant Jésus* debout sur son genou gauche ; les patrons de Gubbio, saint Ubald, saint Jean-Baptiste et les deux saints diacres Marriani et Jacques sont représentés dans les quatre volets principaux, et, dans les pinacles, le Christ crucifié entre Marie et saint Jean, deux anges qui rappellent de très près la manière de Duccio, sainte Agnès et sainte Catherine d'Alexandrie. En comparant ce tableau à celui signé de Lorenzetti à Pieve d'Arezzo et au retable de Cortone, on ne peut douter de l'attribution du polyptyque de Gubbio au maître siennois.

— Dans l'église Saint-François on a retrouvé, le mois dernier, un reliquaire de forme originale, orné de miniatures fort intéressantes et présentant un diptyque à la détrempe et de petits vitraux dorés au feu, avec *graffiti* sur fond noir. Les deux miniatures extérieures, découpées jadis dans un manuscrit enluminé, représentent saint Crisain, martyr, et saint Adulfus, et occupent parmi les plus anciennes miniatures chrétiennes, car elles remontent au V^e siècle. L'intérieur du reliquaire est orné de miniatures siennoises du XIV^e siècle, exécutées probablement par Donato Martini, le frère de Simone, et représentent saint François, sainte Claire d'Assise, sainte Daria, saint Crisain, saint Louis de Toulouse et saint Antoine de Padoue. Les petits vitraux dorés avec *graffiti* sont d'un dessin purement siennois et appartiennent également au XIV^e siècle.

Par la même occasion, on a découvert, dans une vieille armoire de la sacristie de Saint-François, deux croix-reliquaires, couvertes de petits vitraux dorés et de *graffiti*, du même temps que les précédents.

Deruta (Ombrie). — Dans l'église paroissiale du village de Castellone, tout près de Deruta, on vient de retrouver, sous un épais badigeon, des peintures dues au pinceau du maître ombrien Matteo da Gualdo, et qui représentent le *Marriage de sainte Catherine*, saint Antoine, abbé, et la *Vierge avec l'Enfant*. Cette dernière peinture est exécutée à *buon fresco*, les autres sont à la détrempe.

Umberto Gnoli.

BIBLIOGRAPHIE

GABELENTZ (H. VON DER). *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, fasc. 55.)* Strasbourg, J. M. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), In-8°, x-305 p.

L'ouvrage que nous analysons ne correspond pas absolument à son titre. Il ne traite que des rapports de la littérature religieuse ou profane avec la peinture et la sculpture italienne, et d'autre part il dépasse les limites du moyen âge pour s'occuper également des premiers siècles chrétiens.

Par son objet, il se rapproche des remarquables travaux de M. Mâle sur l'Iconographie du moyen âge et des leçons de M. Bronssoles sur *L'Art et la religion* à l'Institut catholique de Paris. Toutefois la manière différente d'envisager le sujet apparaît au premier abord. Tandis que M. Mâle développe de grandes thèses, et fait appel dans un style captivant à toutes les ressources de l'érudition, M. von der Gabellentz néglige les vues d'ensemble et s'en tient parfois à une énumération sèche comme celle d'un lexique. Sa méthode gagne et est vraie en exactitude ce qu'elle perd en agrément ¹.

Étudiant séparément chaque sujet au risque de se répéter, l'auteur examine d'abord les sources littéraires, puis leurs représentations peintes ou sculptées, d'après les productions de l'art italien, jusqu'aux débuts de la Renaissance. Il indique la place réservée dans les églises aux divers sujets et mentionne en outre les édifices civils que l'art chrétien du moyen âge orna de sujets religieux.

Les chrétiens, instruits par les Évangiles, virent dès l'origine dans l'Ancien Testament la préfigure de la Loi nouvelle. Conformément à l'Épître aux Hébreux, les offrandes hébraïques étaient pour eux le symbole du Sacrifice de la nouvelle Alliance et le Temple figurait les églises chrétiennes. De là cette recherche du sens typologique, depuis

l'école d'Alexandrie jusqu'à saint Isidore de Séville. Les écrivains de l'époque carolingienne transpirent la même tendance aux grands symbolistes du moyen âge et la Divine Comédie du Dante en fut le couronnement génial. L'interpellation typologique se compliqua encore par le symbolisme des nombres.

L'art plastique reprit cette méthode. Un cycle suivi de concordances entre les deux Testaments, préparé déjà par les symboles des catacombes et des anciens sarcophages chrétiens, puis par des exemples épars de l'époque carolingienne, se dessine tout d'abord clairement à San Angelo in Formis (seconde moitié du XI^e siècle). Le cycle ainsi formé devint un sujet préféré pour les peintures en mosaïque; la Sicile le reprit avec quelques variantes; mais la sculpture ne l'adopta que rarement. Si Giotto s'en écarta quelque peu à Assise, le cycle se retrouve un complet dans les fresques de San Gimignano. Ces représentations typologiques reprennent certains sujets de préférence à d'autres, par exemple les prototypes du Christ. Aussi bien dans les textes que dans les monuments, le Christ apparaît comme créateur, Abel, Isaac, Melchisedech et Joseph en sont des préfigures. Parmi les prophètes du Christ, saint Jean-Baptiste domine tous les autres. L'art byzantin lui donne des ailes comme aux anges, le moyen âge admire en lui l'idéal ascétique et la première Renaissance lui attribue la grâce de l'adolescent.

Mais toutes ces représentations ne sont qu'une introduction pour le Christ lui-même, la figure centrale de l'art chrétien. Au sortir des catacombes, dès le IV^e siècle, le Sauveur règne à Sainte-Pudentienne dans toute sa majesté divine. Ce Christ glorieux, soit debout, soit assis sur le globe terrestre, ou sur le trône, parfois entouré d'anges comme à Ravenne, sera la figure préférée des artistes antérieurs au XII^e siècle. Il se retrouve jusqu'au XIV^e siècle à Pise, en 1302, à Venise, en 1306, soit dans l'abside où souvent la Vierge le remplace, soit dans la décoration de la coupole, soit encore à l'entrée des églises. La Sicile seule reprit à l'art byzantin le lustre imposant et hiératique du Sauveur. La *majestas domini*, Christ entouré des symboles des Évangélistes, se rencontre rarement en Italie et y trahit le plus souvent une

1. On peut voir dans la *Symbolik des Kirchenbaues* de J. SAUER (Berder 1902), et dans une étude récente, peut-être un peu sévère, de J. MUSEU (*Les Mystères et les arts plastiques dans l'Art Flamand et Hollandais*, 1909) comment M. Mâle se laisse parfois entraîner trop loin dans la défense d'une thèse.

influence française. C'est au V^e siècle seulement qu'apparaît le Christ en croix. Jusqu'au XII^e siècle, il est représenté comme victime volontaire et triomphante. La poésie du moyen âge considère la croix comme l'arbre de vie du Paradis terrestre, symbolisme que le XIV^e siècle amplifia encore. L'influence française, sa mystique intime et réaliste, fit le maître dans la poésie d'abord, dans l'art plastique ensuite, la conception plus humaine du Christ souffrant, et des artistes comme Giotto surent corriger par la beauté de leur idéal ce que cette conception avait de trop brutal au début. La fin du moyen âge enrichit la scène du crucifiement de symboles divers et les dominicains y introduisirent des figures de saints. Cette même époque créa aussi la *pieta*, scène qui ne fut jamais populaire en Italie.

Le Christ, époux de l'Église, est une image préférée de la littérature symbolique. Saint François, qui exalta l'union mystique du Christ et de l'âme, aida puissamment à la création du type de beauté idéale que Giotto fit vivre dans ses fresques. La vie entière du Maître fut du reste pour l'art une matière inépuisable. Les chrétiens des premiers siècles choisissaient de préférence les miracles du Christ et les sujets merveilleux, mais, dès le IV^e et le V^e siècles, le cycle s'étend. Est-ce l'art byzantin qui, dès 500, mit en honneur une histoire du Christ plus détaillée à Saint-Apollinaire de Ravenne et à Saint-Marc de Venise? Quoi qu'il en soit, au moyen âge, la liturgie avec sa division de l'année ecclésiastique en *semestrium Domini* et *semestrium Ecclesiae*, fut le guide de l'art, aussi bien dans la représentation de la vie du Christ que dans celle de la vie des saints. Parmi les miracles du Christ, les *Noées de Cana*, sujet bien digne de l'art de la Renaissance, et la *Résurrection de Lazare*, mis en relief par l'influence prépondérante de l'évangile de saint Jean, furent seuls conservés jusqu'à la fin du moyen âge.

Les sujets auxquels l'Italie accorde une préférence marquée sont l'*Annunciation* qui résume parfois dans une même œuvre l'aimable simplicité de l'inspiration française, le calme byzantin, et l'intimité de l'époque gothique; l'*Adoration des Mages*, dont les personnages gardent le type plurygien jusqu'au XIII^e siècle; la *Cène* qui décorait souvent les réfectoires des couvents et dans laquelle, aux débuts des temps modernes, Léonard de Vinci sut mettre le premier le mouvement et l'émotion; puis, surtout durant le haut moyen âge, *Pilate se lavant les mains*, et enfin la *Résurrection*, représentée jusqu'à la fin du moyen âge, d'après les règles d'une rigoureuse symétrie, puisée chez les byzantins.

Le *Jugement dernier*, décrit au XIV^e chapitre de l'Apocalypse, préoccupa beaucoup les écrivains du moyen âge; il fut l'occasion de commentaires

innombrables, qui prenaient comme base le *Du ciuitate Dei* et trouvèrent leur plus haute expression dans la Divine Comédie. Ce que fit le Dante dans la poésie, Luca Signorelli l'exécuta dans la peinture. Nous ne pouvons nous arrêter à tous les développements de cette scène, dans laquelle le type du Christ juge et ceux des anges offrent le plus haut intérêt.

L'Italie célébra la Vierge de ses plus beaux accents. Figure accessoire jusqu'aux IV^e et V^e siècles, la Madone est glorifiée depuis lors dans les écrits et les fêtes chrétiennes pour sa virginité, sa pureté et sa participation à l'œuvre rédemptrice. Les fêtes qui se multiplièrent durant les VI^e et VII^e siècles, donnèrent naissance, dès le siècle suivant, à des cycles figurés étendus. La représentation byzantine de *Forante* portant sur la tête un long voile sombre, se retrouve jusqu'en plein moyen âge, par exemple à l'Église supérieure d'Assise. A côté de la Vierge avec l'Enfant, connue dès le IV^e siècle, le moyen âge reprit aussi le type de la Vierge trônant dans les anciennes absides. La littérature carolingienne et surtout le lyrisme italien du moyen âge préparèrent la voie à une représentation d'une conception plus suave qui aboutit au type plein de douceur de la Madone du Trecento. Les sculpteurs de la fin du XIII^e siècle transformèrent la Vierge en pied, jadis pleine de raideur, en une mère tendre et souriante qui apparaît depuis lors sur les autels et sur les tombeaux, mais, à la différence des églises françaises, plus rarement sur les portails. Les peintres créèrent la Vierge assise du Quattrocento, tantôt pleine de grâce majestueuse, comme chez Cimabue et son école, tantôt émue et sentimentale comme chez les Siennois. Mais, à côté des figures isolées, on aima aussi à reproduire des scènes de la vie de Marie. Outre l'*Adoration des Mages*, que nous avons déjà citée, la *Naissance de la Vierge*, ses *Epousailles*, sa *Mort* et son *Couronnement* furent des sujets de féconde inspiration.

Il nous reste à parler des saints. Les apôtres, qui figurent dans les mosaïques absidales des basiliques, occupent fréquemment au moyen âge, avec les prophètes, le tympan, l'embrasure ou les voussures des portails. Les évangélistes, dont les symboles figurent au début sur l'arc triomphal, sont représentés dans la suite avec un Christ, puis au XIV^e siècle, on les oppose aux Pères de l'Église. Viennent enfin les légendes innombrables et les traits merveilleux de la vie des saints, notamment de saint François.

Les deux derniers chapitres de l'ouvrage sont consacrés au rôle dévolu à l'homme et aux animaux dans l'art italien du moyen âge. Il serait difficile de les résumer. Signalons les pages consacrées aux vertus et aux vices, que l'art italien représente par des exemples tirés de la Bible,

puis, à partir du XII^e siècle, par des personnalités. Plus l'on l'auteur relève le peu d'importance accordée à la beauté corporelle et à l'étude du nu, pour essayer de prouver que l'art italien du moyen âge n'étudiait nullement l'homme pour lui-même. De même les animaux, l'agneau, le phénix, le pélican, le lion, etc., sont traités seulement comme symboles. Après les poètes du moyen âge, Léonard de Vinci sera le premier à reprendre leur étude d'après nature.

Le livre que nous venons d'analyser est appelé sans aucun doute à rendre des services à ceux qui voudront étudier l'iconographie italienne. Il est enrichi de tables très complètes, parmi lesquelles une *Concordia veteris et novi Testamenti*, et une analyse des cycles italiens du Nouveau Testament qui seront très utiles aux érudits.

A. NÔBELS.

IVKOVIC (C. M.). *Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Dalmatien*. Vienne, Anton Schroll, 1910.

Ce n'est guère que depuis une vingtaine d'années que la Dalmatie commence à être explorée et connue. L'auteur du présent livre ne s'occupe que de l'architecture, limitée à une courte période du moyen âge.

Jehé, Bulhé, Butar, Venturi, Kuhn et surtout Rivovra dans son livre sur les *Origines de l'architecture lombarde*, dont il a été rendu compte ici, ont attiré l'attention des archéologues sur l'importance architecturale du palais de Dioclétien à Spalato, mais on n'avait pas jusqu'à présent assez remarqué l'influence que ce monument a exercée sur le développement du style médiéval.

Ce palais fut construit par Dioclétien à la fin du III^e siècle pour servir d'habitation privée alors que le puissant empereur était sur le point de se retirer des affaires publiques; il l'habita avec sa famille en 305. La construction ne ressemblait en rien aux villas somptueuses des Césars romains; c'était plutôt un bourg fortifié, mais d'où aucun confort intérieur n'était banni.

Le palais fut époque dans l'histoire de l'architecture par ses nouveautés. On avait admis jusqu'ici que la disposition de l'archivolte prenant directement appui sur les chapiteaux des colonnes avait été adoptée pour la première fois au palais de Dioclétien; M. Ivkovic constate que le procédé avait déjà été employé à la basilique de Doclea au Monténégro, antérieure à ce dernier de 60 à 70 ans; il relève d'autres innovations, telles que des colonnes aux arcatures aveugles de la *Porta aurea*, la grande archivolte soulignant la porte, dont l'archivolte reproduit les montures de la grande cor-

niche, et d'autres détails inspirés de l'Asie-Mineure, etc.

Les parties décoratives du palais de Spalato sont souvent simplement ébauchées; c'est que les artisans que l'on employait à la construction ne pouvaient pas remplacer les sculpteurs. Par contre, l'œuvre révèle un grand savoir technique comme en font preuve les colonnes et les voûtes des caves, linteaux monolithes protégés par un arc de décharge, linteaux de portes en platebandes appareillées, etc.

Les traditions d'art se perdent au début de la civilisation romaine. Ce n'est qu'au commencement du VIII^e siècle que l'on se remet à bâtir et comme la technique était désapprise, on commença par l'érection de petits édifices religieux; ce sont ces petits édifices voûtés qu'on décorait d'arcatures aveugles, de pilastres, etc., faible imitation des puissantes ruines classiques. C'est ici que le fameux palais de Dioclétien servit de modèle à plus d'une nouvelle construction; les halles de réception à trois nefs, la *Porta aurea*, la colonnade du portique, etc., ont inspiré les constructions de la nouvelle époque. C'est ce dont témoigne la basilique récemment fouillée de Bihce près de Sebenico. On y voit par quels procédés simples de traits gravés à fleur du parement, les tailleurs de pierre recommençaient la pratique de leur art. Les absidioles étaient couvertes en demi-coupe en briques; sur les pilastres intérieurs étaient bandés des doubleaux en tuf léger.

Dans une série de monuments ultérieurs reproduits à la suite du texte on retrouve des éléments rappelant les procédés des constructions du palais de Spalato.

En dernière analyse, c'est là qu'il faut chercher les prototypes des décorations lombardes et toscanes, procédant par rangées d'arcades aveugles, qui caractérisent si fortement la manière du Nord de l'Italie.

L. G.

GUTHBERT (JOSEPH). *Les dessins du Cabinet Peirese au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale*. Paris, H. Champion, 1910, in-fol., 25 pl. en coul. et en noir.

Le Cabinet des Estampes possède deux recueils de dessins qui proviennent du célèbre antiquaire Nicolas-Claude Fabri de Peirese. Le premier a appartenu à l'abbé de Marolles, le second à Henri Du Bouhé, qui le légua aux religieux de Saint-Victor. C'est ce dernier dont Montfaucon s'est servi pour l'illustration de son *Antiquité expliquée*.

M. Joseph Guthbert a eu l'heureuse idée de publier une partie des dessins de ces deux recueils. A ses planches sont jointes des notices très substantielles. La plupart des objets reproduits sont

aujourd'hui perdus et l'on comprend de suite l'intérêt d'un tel ouvrage.

Le premier volume contient 160 feuilles dessinées, le second 162. En 1766, Joly, garde des Estampes du Roi, avait en communication par M. de Eugénie, bibliothécaire de Saint-Victor, de l'album conservé dans cet établissement. Il profita de l'occasion pour en rédiger un inventaire détaillé, ce qu'il fit également pour l'autre recueil. Ces deux catalogues figurent en appendices dans le livre de M. Guibert.

Un certain nombre de dessins, du moins la plupart de ceux qui appartiennent à Peirese, ont pour origine les recherches sur les mesures antiques que ce savant avait entreprises en 1632. C'est ce que nous apprennent quelques-unes des lettres de l'illustre collectionneur. Il pensait et voulait prouver qu'un vase d'une certaine capacité avait un poids correspondant. A cet effet, il obtint des Vénitiens la permission de faire mesurer les vases byzantins du trésor de Saint-Marc : à Gènes, on mesura pour lui le *Sacro Calice*, déposé à San Lorenzo. Enfin il chargea son ami Guillemin, prieur de Bonnoules, d'aller trouver les moines de Saint-Denis pour leur demander une autorisation du même genre. Les religieux éprouvèrent tout d'abord, on le conçoit, quelque répugnance à démontrer leurs plus précieux vases et à en laisser prendre exactement les mesures.

Dans le premier des deux recueils étudiés par M. Guibert, on reconnaît quelques dessins, d'une exécution plus ou moins soignée, des calices de Saint-Marc, une bonne copie du *Sacro Calice*, des aquarelles d'après des vases appartenant au trésor de Saint-Denis et à des collections parisiennes.

Pour plusieurs dessins, on n'a pu tirer des lettres de Peirese aucun renseignement précis. Ceux qui reproduisent une coupe de Peter Floetner, une aiguière de la Renaissance dont l'aigle figure le corps de Daphné, un vase aux armes d'Edouard Clinton, comte de Lincoln, et le casque d'Alexandre Farnèse, n'ont peut-être même pas fait partie des collections de Peirese. Quant à l'aquarelle qui nous donne une image de l'« ferm de Charlemagne », elle ne date que de 1791.

C'est surtout sur des pièces provenant du trésor de Saint-Denis, et sans doute malheureusement détruites, que M. Guibert a particulièrement insisté. Il s'agit principalement du calice de sardonax, donné par Suger, qui avait fait exécuter la monture d'orfèvrerie, d'un autre calice, dit de Saint-Denis, dont la coupe de cristal, d'origine arabe vraisemblablement, avait une fourrure d'argent exécutée sous le même abbé, et enfin d'une fiole d'agate qui offrait une étroite ressemblance avec le vase d'Avénoir et l'agathe de sardonax, dont également de Suger. A propos de ces œuvres, jadis si réputées, M. Guibert nous donne en quelques pages l'histoire du trésor de Saint-Denis.

Dès le IX^e siècle le trésor de l'abbaye était d'une grande richesse; nous le savons grâce à la liste des objets que le roi Eudes se fit remettre par les moines. Bien des causes menacèrent ces belles collections au cours des siècles: invasions des normands, mauvaises gestions des abbés, transfert des pièces les plus précieuses à Paris dans des moments critiques, notamment en 1113, alors que le duc de Bourgogne marcha sur Paris, en 1161, pendant les troubles féodaux par la Ligue du Bien public, en 1511, lors de la marche de l'empereur, en 1588 encore, par suite des troubles de la Ligue, etc.

Vers le temps de Peirese, le trésor de Saint-Denis était universellement célèbre. Un hollandais, Arnold Van Bachel, écrivait en 1585: « Le trésor est d'une richesse moine; la munificence des rois et des princes du temps passé y a enlissé des trésors; certains disent que les rois modernes ont été plus portés à prendre qu'à donner; ils auraient substitué à des pierres précieuses véritables des pierres fausses et de la vulgaire verroterie; cela se reconnaît, dit-on, en examinant les bijoux.... Celui qui est préposé à la garde du trésor le montre tacitement à tout le monde, moyennant une légère rétribution.

La plupart de ces merveilles furent anéanties en quelques années. Le Cabinet des médailles et le Musée du Louvre en ont recueilli, on le sait, une partie. Le reste fut dispersé par les ventes ou volé. Le calice de Suger a été dérobé en 1801, alors qu'il se trouvait à la Bibliothèque. Le calice de cristal et la fiole d'agate furent compris dans un lot d'objets d'orfèvrerie d'église mis en vente en messidor an VI; on en a perdu la trace.

L'*Écrin ou Oratoire de Charlemagne*, dont le dessin colorié n'a pas figuré, comme de juste, dans les collections de Peirese, puisqu'il date de 1791, comptait parmi les pièces les plus célèbres de l'abbaye de Saint-Denis. Il est maintenant détruit, ou peu s'en faut, car il n'en subsiste que le joyau supérieur, une agathe-marine représentant le profil de Julie, fille de Titus, et déposée au Cabinet des médailles. On a dit qu'il avait appartenu à Charlemagne et qu'il avait été offert aux religieux par Charles le Chauve. Quoi qu'il en soit, il se trouvait déjà au IX^e siècle dans le trésor. La partie intérieure datait du XIV^e siècle. L'*Écrin* de Charlemagne fut envoyé à la Monnaie et fondu; l'agathe-marine en fut détachée et portée à la Bibliothèque en 1791. Le dessin que M. Guibert publie paraît être celui-là même qui fut exécuté par ordre de la Commission temporaire des arts.

Les autres notices du bel ouvrage de M. Guibert concernent le vase antique de M^{me} de Roquebarron, en agathe sardonax, possédée aujourd'hui par le Musée de Hamptage et sur lequel est représentée Psyché tourmentée par l'amour; les quatre dessins de ce vase ont été attribués à tort à Pons

sur), un autre vase antique de la collection du marquis de Sourdis qui a disparu, une fiole en verre bleu du Cabinet des antiques, une magnifique aiguière de la Renaissance, avec sujets pris du mythe d'Apollon, qui semble perdue, une coupe de la Renaissance allemande, signée P. F. (Peter Floetner), qui n'a pu être retrouvée, un vase d'orfèvrerie aux armes d'Edouard lord Clinton, comte de Lincoln, avec deux scènes sur la pause représentant *saint Pierre marchant sur les eaux* et *le Christ endormi pendant la tempête*. — sujets qui sans doute avaient été choisis pour faire allusion aux fonctions de grand amiral d'Angleterre exercées par le comte de Lincoln sous Élisabeth. — enfin le casque d'Alexandre Farnèse, aujourd'hui dans les collections de la maison impériale d'Autriche, de l'époque de la Renaissance et qui paraît être un ouvrage milanais, de la main de Lucio Piccinino.

M. Guibert a fait œuvre utile en publiant un livre aussi abondamment et luxueusement illustré (les planches en couleur ont été obtenues par les remarquables procédés de M. Marty). Tous les érudits trouveront le plus grand profit à le lire et nous souhaitons vivement que certains d'entre eux parviennent, grâce aux indications fournies par notre savant confrère, à reconnaître dans telle ou telle collection, privée ou publique, quelques-unes des admirables pièces dont le sort est inconnu jusqu'à ce jour. Ce serait la récompense justement méritée pour un travail d'une aussi grande importance pour l'histoire de l'art.

A. BOINET.

RODIERE R. — *Promenades épigraphiques, Mautort et Cambron. — Le voyage de Dubuisson-Aubenay à Abbeville en 1647. Exr. du Bulletin de la Société d'Emulation d'Abbeville, 1907-1909.*

L'église romane de Mautort conserve de précieux restes des XI^e et XII^e siècles, qui sont signalés pour la première fois. Non loin de là, l'église de Cambron se distingue par un beau chœur du XVI^e siècle, dont les clés pendantes portent des personnages et des écus; elle abrite des stalles des XV^e et XVII^e siècles, plusieurs stalnes en bois et un bas-relief tuméraire du XVI^e siècle. M. R. relève avec soin inscriptions et épitaphes et termine son étude par la description d'un vitrail armorié d'Abbeville.

Dubuisson-Aubenay, originaire des environs d'Évreux et épigraphiste convaincu, visita à Abbeville les églises et chapelles des Ursulines, de Saint-Pierre, des Mimes, des Carmes, des Chartreux et de Saint-Vulfran, ainsi que nous l'apprend son manuscrit conservé à la Bibliothèque Mazarine. Il note les inscriptions et les détails qui lui semblent dignes d'intérêt, et va même jusqu'à relever dans

la maison de son hôte, les écussons des verrières et les tapisseries, que M. R. identifie de façon précise.

G.

BOINET AMÉDÉE. — *Les richesses d'art de la ville de Paris. Les édifices religieux. Moyen âge. Renaissance* Paris, H. Laurens, 1910. In-8°, vi-210 p., 61 pl.

Illustration photographique abondante et nette, texte de correcte et large impression. L'excellence de la forme fait favorablement préjuger du fond et engage à entreprendre la lecture de ce volume. Hétons-nous d'ajouter qu'on n'y éprouve point de déception. Pour chacune des vingt églises qu'il a étudiées, M. B. donne l'histoire de l'édifice et indique ses transformations au cours des siècles ainsi que les œuvres d'art qu'il abrite, souvent nombreuses encore, malgré les trop fréquents outrages du temps et des hommes. L'exacte chronologie de ces monuments, une table de la bibliographie et un index très détaillé de tous les noms cités augmentent la valeur documentaire de ce travail. D'aucuns auraient désiré trouver les plans des édifices, mais la précision et la méthode avec lesquelles sont faites les descriptions permettent fort bien de s'en passer. L'artiste, l'archéologue, l'homme du monde liront avec plaisir et profit ce beau livre; il est certain que de tous ses lecteurs, ce ne sont peut-être pas les Parisiens qui auront le moins à y apprendre. A part Notre-Dame, aucune église de Paris n'avait été jusqu'alors étudiée d'une façon critique et scientifique; grâce à M. B., cette regrettable lacune est aujourd'hui comblée; tous les amis de l'art chrétien ne peuvent manquer de lui en savoir profondément gré.

G.

SLEUMER (HERMANN JOSEF). — *Die ursprüngliche Gestalt der zisterzienser Abtei-Kirche Oliva. Heidelberg, C. Winter, 1909. In-16, 11 p., plan et fig. (Beihft. I zur Zeitschrift für Geschichte der Archtekture.)*

L'abbaye d'Oliva est fille du couvent de Colbatz, en Poméranie, de la lignée de Clairvaux par les couvents danois d'Esrom et de Seeland. L'abbaye de Colbatz fut probablement fondée en 1175 et Oliva en 1186. Après des débuts assez pénibles, l'abbaye était devenue florissante, et dans le deuxième quart du XIII^e siècle les moines construisirent une grande église, lorsqu'un immense incendie détruisit presque tous les bâtiments (25 mars 1350). L'église fut restaurée et agrandie. Au milieu de février 1577 l'abbaye fut à nouveau ravagée, cette fois par des troupes ennemies qui renversèrent et incendièrent tout. Seuls, la nef et le bas-côté sud, le chœur et le transept de l'église, la

salle capitulaire et la sacristie restèrent debout. Il nous reste heureusement la description détaillée de l'abbaye qu'écrivit, en 1573, Martin Gruneweg, lors d'un séjour qu'il fit à Orlva. L'église, restaurée depuis, n'a pas eu à souffrir de nouveaux dommages.

L'ancienne église, construite vers 1225, était franchement cistercienne; elle comprenait une nef de quatre travées flanquée de bas-côtés étroits, un transept, dont les croisillons s'élevaient à l'est sur deux petites chapelles carrées, et un chœur de deux travées terminé par un chevet plat. Au sud était le cloître avec les sacristes, le trésor, la salle capitulaire et les bâtiments claustraux. Ce plan est celui de toutes les églises cisterciennes de la fin du XII^e et du commencement du XIII^e siècle.

Après l'incendie de 1350, l'église est considérablement augmentée: le chœur très long et polygonal est flanqué d'un grand déambulatoire terminé par un chevet à trois pans, les chapelles des croisillons sont supprimées, et l'ouverture de l'une d'elles sert d'entrée au déambulatoire; le bas-côté nord est reconstruit plus large et aussi long que la nef qui a été agrandie de plusieurs travées; une grande chapelle est élevée au sud le long du cloître. Ainsi modifiée l'église n'a plus de cistercien que quelques détails de construction qui ont subsisté, mais dans l'ensemble elle n'a plus le type caractéristique des églises de Gileux.

Un grand plan, des coupes et des relevés, des vues d'ensemble et de détail sont joints à cette belle publication, qui est une importante contribution à l'histoire de l'architecture cistercienne.

Marcel AUBERT.

MARRIAGE (MARGARET AND ERNEST). The sculptures of Chartres Cathedral (Texte en français et en anglais). Cambridge, at the University Press, 1909. In-8°, 120 pl. et un frontisp.

Voici un livre qui recevra le meilleur accueil de tous ceux qui s'intéressent aux beaux sculpturaux de nos grands monuments du moyen âge. L'histoire de la cathédrale de Chartres commencée à être connue sur certains points, mais jusqu'ici il n'existait aucun ouvrage offrant des illustrations satisfaisantes pour l'archéologue et l'historien de l'art. Les dessins de la monographie de l'abbé Bulteau, sont, on le sait, peu nombreux et sans grand valeur et le grand atlas publié, en 1842, par Durand, n'a pu, à cette date, comme de juste, être illustré par le moyen de la photographie.

Les auteurs se sont donc attachés ici à donner le plus de reproductions possible. Les planches sont accompagnées d'un texte très court, ne visant qu'à expliquer les sujets et à en indiquer leur signification symbolique. Les photographies du porche nord ont été prises avant les restaurations;

celles du porche sud sont postérieures aux restaurations terminées en 1901.

Parmi les planches les plus intéressantes, nous citerons celles qui représentent les signes du zodiaque et les travaux des mois (portail occidental), certains détails des tympan et des grandes statues du même portail, les statues d'abbés placées dans les niches des contreforts (côté nord), les statuettes de la vie active, de la vie contemplative et des béatitudes (portail nord), les scènes de la création, les grandes statues et les voussures du même portail, enfin quelques beaux fragments de la célèbre clôture du chœur. Bien que plusieurs chapiteaux manquent de netteté, l'ensemble de ces documents figurés sera d'un réel profit à celui qui voudra étudier plus en détail les incomparables chefs-d'œuvre de sculpture de la cathédrale de Chartres.

A. BOINEL.

BEAUFILS (P.). Étude sur les effigies des pierres tombales. Paris, Plon-Nourrit, 1909

Les effigies des tombes médiévales, les solennels gisants gravés sur les dalles funéraires sont-ils de véritables portraits? Dans beaucoup de ces monuments, on peut constater l'absence de personnalité des figures. Telle est la conclusion de l'étude de M. Beaufils, qu'il faut accepter d'une manière générale, en ce qui concerne les tombes plates, sauf exceptions, cependant, car ces figures sont parfois de véritables portraits. L'auteur décrit une série de tombes du département de Seine-et-Marne, où se vérifie cette manière de voir.

L. G.

VAN DEN GHEYN (J.). Le Bréviaire de Philippe le Bon. Reproduction des miniatures des manuscrits n^{os} 9511 et 9026 de la Bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, G. Van Oest, 1909. In-fol., 61 pl. en phototypie.

La librairie Van Oest poursuit avec succès la série de reproductions de manuscrits qu'elle a entreprise il y a quelques années. Le *Bréviaire de Philippe le Bon*, en deux volumes, mérite une publication d'un certain luxe. C'est en effet un des joyaux les plus précieux de la Bibliothèque de Bourgogne. Il est facile de déterminer l'origine, grâce surtout à trois miniatures qui nous montrent saint André, protecteur de la maison de Bourgogne, apparaissant au due agenouillé sur un prie-Dieu, puis Philippe le Bon et sa femme, Isabelle de Portugal, qu'il épousa en 1430, d'une part en adoration devant le Saint Sacrement et de l'autre prosternés au pied de la croix.

Les peintures sont au nombre de vingt-sept pour le premier volume et de vingt-trois pour le second. M. Léopold Delisle a reconnu le premier

une influence française, et même parisienne, dans le texte du bréviaire proprement dit. C'est ce qui résulte essentiellement de certains passages du calendrier où l'on remarque, par exemple, l'obit de Robert d'Artois au VI des ides de février, la dédicace de la Sainte-Chapelle de Paris au VI des calendes de mai, l'obit de Blanche, reine de France, au V des calendes de décembre. Le fait est de plus confirmé par le choix de certaines peintures (marlyre de saint Denis, figures de saint Louis de Toulouse et de saint Louis, roi de France). Le bréviaire semble donc « avoir été copié sur un exemplaire du XIII^e siècle affecté au service d'une église où était particulièrement honorée la famille du roi Louis VIII. Cet exemplaire avait peut-être été fait par les soins de saint Louis pour assurer à ses parents et à son frère, le comte d'Artois, une part privilégiée dans les prières du clergé de la Sainte-Chapelle.

Quelques-unes des miniatures de notre manuscrit ont été attribuées à Guillaume Vrelant. Il est possible, mais il ne faut pas être trop affirmatif sur ce point, que le bréviaire ait été d'abord transcrit à Paris, puis illustré en Flandre. En tout cas, les peintures accusent franchement le style de l'école flamande. L'attribution à Guillaume Vrelant n'est pas encore, il nous semble, absolument prouvée. Nos deux volumes peuvent dater de 1330-1340 et l'artisme dont il vient d'être question n'apparaît, à vrai dire, dans l'histoire de la miniature que vers 1351. Le R. P. Van den Gheyn est très prudent en déclarant que les miniatures du bréviaire de Philippe le Bon doivent plutôt avoir été exécutées « dans l'atelier brugeois où Vrelant se forma et dont il garda soigneusement la tradition ».

Les principales miniatures, celles de grand format, représentent, dans le tome I : *L'Arbre de Jessé*, la *Virginité*, la *Résurrection*, la *Pentecôte*, la *due de Bourgogne agenouillé et saint André*, *David prosterné devant l'Arche*; dans le tome II : la *Trinité*, *David devant l'Arche*, une seconde fois, et un groupe de saints. Il faut en admirer le coloris et l'harmonie des tons. Parmi les sujets des autres peintures, qui sont d'une dimension beaucoup plus réduite, nous ayons noté : la *Rencontre de sainte Anne et de Joachim à la Porte d'or*, *Philippe le Bon et la duchesse devant le Saint-Sacrement*, la *Mort de la Vierge*, la *Virginité de la Vierge*, *Philippe le Bon et la duchesse en adoration devant la Croix*, enfin *saint Mathin partageant son mannequin*. Ces petits tableaux sont d'une exécution moquée et ne paraissent pas tous de la même main.

A. BOINET.

BOSSCHÈRE JEAN DEL. **La sculpture anversoise aux XV^e et XVI^e siècles.** Bruxelles, G. Van Oest, 1909. In-8°, 33 fig. *Collection des grands artistes des Pays-Bas*.

L'excellente « Collection des grands artistes des Pays-Bas » s'est enrichie d'un nouveau volume consacré à l'histoire de la sculpture anversoise aux XV^e et XVI^e siècles, dans lequel M. Jean de Bosschère étudie bon nombre de monuments peu connus ou même méconnus, avec une documentation et une critique très sûres.

Parmi les œuvres les plus importantes sorties des ateliers anversois au XV^e siècle, il faut citer la remarquable statue tombale en laiton d'Isabelle de Bourbon, femme de Charles le Téméraire, déposée aujourd'hui dans l'église Notre-Dame d'Anvers et qui fit partie jadis d'un tombeau élevé dans l'abbaye de Saint-Michel. C'est à peu près le seul témoin de l'art des fondeurs de bronze dont la réputation était si grande à cette époque dans la ville d'Anvers. Parmi les sculptures sur bois, un des meilleurs types est sans contredit la statue équestre de *saint Georges*, exposée au Musée des Antiquités ou du Steen, et d'une grandeur tout à fait muséale. C'est un morceau d'une très belle allure et qui se recommande par ses qualités de réalisme.

M. de Bosschère est amené tout naturellement à étudier un groupe important de retables, qu'il serait trop long d'énumérer ici. Nous ne citerons que les principaux, à savoir : ceux du Musée des Antiquités d'Anvers, de l'église de Hulshout, du musée de Stockholm, de Saint-Maternelle de Tongres, d'Ophulter musée des Arts décoratifs de Bruxelles, etc. Ils portent presque tous l'une des marques qui distinguent les retables anversois, c'est-à-dire une main. Parmi les grandes statues en bois, il faut ranger le très curieux *saint Michel* polychromé, à la figure efféminée, du Musée des Antiquités d'Anvers, le colossal *saint Christophe* du même musée, de plus de deux mètres de hauteur, et d'une exceptionnelle beauté.

Les sculpteurs du XVI^e siècle sont plus connus que ceux du XV^e. L'influence italienne va s'accroître de plus en plus, mais à la vérité les vieilles traditions persisteront longtemps. Le premier sculpteur de cette époque est Pierre Coeck. Né à Mols, en 1502, il étudia à Bruxelles dans l'atelier de Bernard van Orley, puis il fit le voyage d'Italie où il revint vers 1527. Coeck emprunta beaucoup aux Italiens pour la décoration de ses œuvres. On sait qu'il fut aussi graveur. Son œuvre de sculpture la plus connue est la tête du *Géant d'Anvers*, datée de 1535, au musée du Steen. On lui a attribué, sans aucune raison sérieuse, la cheminée du cabinet du bourgmestre d'Anvers, à l'Hôtel-de-Ville, provenant de l'ancien prieuré de Tongerlo. A son art se rattachent davantage, peut-être, les quatre éphémères en bois représentant des satyres (vers 1544) au même musée du Steen ; ces figures se trouvent jadis dans l'ancien hôtel de Moelner-van Dale, plus tard refuge de Tongerlo.

Après Coeck, il importe de citer Bartholomé Rapost, et surtout Robert Moreau auquel M. Fernand Doumet a consacré une intéressante étude. Cet artiste, né à Paris, s'établit à Anvers dans le deuxième quart du XVI^e siècle. Il fut très apprécié, même à l'étranger. Le 2 juillet 1536, il reçut la commande du tombeau de l'évêque de Dunckell, en Écosse, et en 1537, celle d'un retable en bois pour l'autel de l'église abbatiale de Gembloux. A partir de 1540, on perd sa trace.

Corneille de Vrient (*alias* Floris) compte parmi les sculpteurs les plus réputés du XVI^e siècle dans la ville d'Anvers. Il est le chef d'une lignée d'artistes. Il mourut en 1575. On sait qu'il dressa les plans de quelques grands édifices élevés au milieu du siècle: Hôtel-de-ville (1561) et Maison hausséatique (1564). Ses sculptures sont d'ailleurs de vrais édifices, comme le prouve le grand tabernacle de 1552, conservé dans l'église Saint-Léonard de Léau. En 1557 il fut appelé à exécuter le maître-autel de la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles de l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, d'après les dessins de son frère Franz. Cet autel fut brûlé par les iconoclastes.

On attribue à Corneille de Vrient, le jubé de la cathédrale de Tournai, orné de bas-reliefs représentant la *Passion*. M. Galestool lui donne aussi deux tombeaux célèbres, élevés l'un, en 1559, dans la cathédrale de Roeskilde, à la mémoire de Christian III de Danemark, l'autre, en 1560, à la gloire de Gustave Wasa.

Après lui, nous devons encore mentionner Jacques Jonghelinck (1530-1606), qui fut à la fois un habile sculpteur et un fondeur de métaux: il excella aussi comme graveur de sceaux et de médailles. Philippe II lui confia, on le sait, en 1558, l'exécution du tombeau de Charles le Téméraire, que l'on admire dans l'église Notre-Dame de Bruges et auquel le monument de Marie de Bourgogne, de Pierre de Beckere, servit de modèle. La statue, ainsi que les armoiries et autres ornements, furent fondus sur les dessins de Marc Gheeraerts, Josse Aerts, Jean de Suedt et Pierre de Ram exécutèrent toute la partie en pierre de touche et en marbre. Des autres œuvres de Jonghelinck (statues de l'hôtel-de-ville d'Anvers, vers 1570, statue en bronze du duc d'Albe, 1571, etc.), il ne reste rien, semble-t-il.

Le livre de M. de Bosschère se termine par une liste de sculpteurs inscrits à la Gilde anversoise aux XV^e et XVI^e siècles, classés par ordre chronologique et par une bibliographie copieuse et tout à fait au courant¹.

A. BOINIL.

MICHEL, André. — *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. T. III. — Le réalisme, les débuts de la Renaissance. Paris, Armand Colin, 1909. In-8°, 975 p., 12 pl., 548 fig. Prix: 30 fr.

Le tome II de *l'Histoire de l'Art* a fini, comme avait fini le tome I, par une conclusion de M. A. Michel, résumant et caractérisant les résultats des études comprises dans le volume. Dans ces deux premiers volumes, il était, à la rigueur, possible de jeter des vues d'ensemble; dans le troisième, la matière s'est tellement diversifiée, et tellement étendue géographiquement nous allons jusqu'en Amérique, p. 98, que les vues d'ensemble sont devenues impossibles, et, cette fois, la conclusion a été sacrifiée.

Le sous-titre ne rend au volume qu'une unité partielle et factice; il ne faudrait pas prendre trop à la lettre cette annonce du *réalisme*, qu'on semble nous présenter comme une chose toute nouvelle, et connexe avec les *débuts de la Renaissance*. Nous avons déjà vu le réalisme au tome précédent, auquel celui-ci se rattache intimement pour la période des Valois. Les débuts de la Renaissance ne tiennent, d'autre part, qu'un nombre relativement restreint de chapitres, parmi lesquels il ne faut pas compter ceux qui sont relatifs au gothique flamboyant hors de France, et à plus forte raison ceux qui traitent de l'art chrétien oriental durant la période répondant à la durée du style ogival.

Ce qui introduit, réserves faites, quelque unité dans le tome III de *l'Histoire de l'Art*, c'est, à tout prendre, le XV^e siècle, bien qu'il ne l'épuise pas, sinon en tant que siècle par excellence de l'art flamboyant. Cette dernière phase de l'architecture gothique, M. Camille Enlart la poursuit jusque hors de l'Europe, car, observe-t-il, « avant de disparaître, l'art gothique fit le tour du monde » (p. 96).

Ce que je viens de dire sur le défaut d'unité du volume et sur quelques incursions de méthode n'implique pas le moindre blâme. Il était impossible de les éviter, et l'inconvénient sera d'ailleurs à peu près nul pour qui possèdera l'ouvrage entier.

Quelques critiques de détail seraient plus justifiées peut-être; mais comment s'étonner que dans ce milieu de pages, où se pressent innombrables les renseignements et les aperçus, il ait pu se glisser furtivement quelques remarques prématurées, quelques erreurs légères, quelques fautes d'impression? Il est plus juste de laisser à un épilogue mesquin et de considérer combien parmi les chapitres il en est de nouveaux, avec quelle sûreté et quelle prudence, généralement, leurs auteurs les ont traités. Il serait juste aussi de les analyser et de faire ressortir par des appréciations raisonnées, on des citations le mérite de chacun d'eux.

¹ Nous nous permettons de faire remarquer à l'auteur que la date de certains ouvrages n'est pas indiquée.

mais par le seul énoncé de ces divisions et subdivisions, on va voir à quoi nous conduirait même une simple ébauche de ce travail; aussi nous bornons-nous, par nécessité, à ce sommaire, accompagné en et de indications très brèves. Nous négligeons les numéros d'ordre.

Le style flamboyant (C. Enlart); France, Angleterre (surtout le style perpendiculaire), Belgique et Pays-Bas, Allemagne, Scandinavie, Pologne, Lithuanie, Autriche, Suisse, Italie (histoire curieuse et bien racontée de la construction de la cathédrale de Milan, p. 56-60), Espagne, Portugal (constatation piquante d'une imitation mexicaine, pp. 86 et 90), Rhodes, Chypre, Levant, colonies d'Afrique, Asie, Amérique. — La peinture en France sous Charles V et Charles VI (C^o Paul Durrieu); — dans les Pays-Bas (L. de Foucaud; notices détaillées sur les Van Eyck, sur Van der Weyden, Petrus Christus); — allemande (Maurice Hamel et André Michel); — en Suisse (Conrad de Mandach); — en Angleterre du XII^e au XV^e siècle (H. Marcel). — La gravure et l'estampe (H. Bouchot). — La tapisserie (Jules Guiffrey). — La sculpture en France (A. Michel); — anglaise (C. Enlart). — L'art monétaire pendant la période gothique (Maurice Prou; origine du portrait gravé en France).

L'architecture italienne de la première Renaissance (Marcel Raymond; avec une classification « mettant en évidence ce fait que, jusque vers 1470, la Renaissance ne fut guère connue en dehors de Florence et que tous les monuments de style Renaissance antérieurs à cette date sont l'œuvre d'artistes florentins »). — La sculpture italienne dans la première moitié du XV^e siècle (A. Michel; notice détaillée sur Donatello). — La peinture italienne au XV^e siècle (André Pératé; article magistral de 154 pages, avec de nombreuses rectifications sur les vies et les œuvres des plus célèbres artistes). — La peinture et la sculpture espagnoles aux XIV^e et XV^e siècles (Em. Bertaux; intéressantes recherches sur les influences et les attributions). — La céramique italienne (Gaston Migeon). — L'orfèvrerie et l'émaillerie au XV^e siècle (Otto von Falke). — Les origines de l'art du médaillon (E. Babelon). — La dernière évolution de l'art byzantin (Gabr. Millet; architectures byzantine, russe, serbe, valaque, moldave; peinture, miniature, orfèvrerie).

Est-il besoin de rappeler que tous ces chapitres sont de première main? Les noms seuls de leurs auteurs ne suffisent-ils pas à écarter toute idée de compilation? Les érudits peuvent les consulter avec une sécurité presque absolue, outre que la lecture en est des plus attrayantes.

A. SAINT-PAUL.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'art.

102. AGNELLI (G.). Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case. Bergamo, Istituto italiano d'artigianato, 1909. In-8^o, 160 p., fig. Collezione di monografie illustrate, série V, n^o 7.) 7 l. 50.

103. BALET (LEO). Der Frühholänder Geertgen tot Sint Jans. Haag, M. Nijhoff, 1910. Gr. in-8^o, XII-160 p., II pl. 3 fl.

104. Bau- und Kunstdenkmäler (Die) des Herzogl. Oldenburg. V. Heft. Oldenburg, G. Stalling, 1909. In-8^o, ix-321 p., fig. 8 m.

105. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, 34 Heft. Voss (G.). Herzogth. Sachsen-Meiningen. Kreis Meiningen. Jena, G. Fischer, 1909. In-8^o, 584 p., fig. et pl. 20 m.

106. BUSINI-VICI (Andrea). Gerusalemme, patria infelice di Gesù, terra santa calcata dal Nazzareno con la sua *Via crucis*. Roma, tip. Unione, ed. 1910. In-12, 9 p., fig.

107. COINCEUX (H.). Notes et documents inédits concernant l'art et les artistes à Malines. Malines, L. et A. Godenne, 1909. In-8^o, 41 p. Extrait du t. XIX du *Bulletin du Cercle archéologique littéraire et artistique de Malines.* 2 fr. 50.

108. DAMBICH (Joh.). Meisterwerke religiöser Kunst. II série. München, Gesellschaft für Christl. Kunst, 1910. Gr. in-fol., 7 p., pl. 25 m.

109. DRUON (Pierre). Rue (Somme), notice historique et guide du visiteur; la chapelle du Saint-Esprit, l'église, l'hôpital, l'hôtel de ville... Amiens, impr. de T. Jennet, 1909. In-8^o, 43 p., fig.

110. GAMP (Am.). Cambrai et ses environs, guide du touriste. Cambrai, O. Masson, 1909. In-16, 59 p., pl. fig.

111. JADART (Henri). Du Sort des monuments et œuvres d'art à Reims pendant et depuis la Révolution (1790-1909). Paris, impr. de Plon-Nourrit et Cie, 1909. In-8^o, 28 p., pl. (Mémoire lu à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, tenue dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, à Paris, le 2 juin 1909.)

112. JODIN (Dr F.). Bourgu-le-Boi, journal d'une excursion archéologique dans l'histoire de France et du Maine. Mamez, impr. de Fleury, 1909. In-fol., x-161 p., pl.

113. Kunst- und Altertums-Denkmäler (Die) im Königrr. Württemberg. Esslingen, P. Neff, 1909. Gr. m-fol., pl.

114. Kunstdenkmäler (Die) des Grossherzogt. Baden. VIII Bd. I Abtlg. Oechelhäuser (Adf. v.) die Kunstdenkmäler der Aulshetz. Sinsheim, Eppingen und Wiesloch. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1909. In-8°, pl. et fig. 7 m.

115. Kunstdenkmäler (Die) des Königrr. Bayern. XVII Heft. Hofmann (Frdr.) und Fel. Mader. Stadt und Bez.-Amt. Neumarkt. München. R. Oldenburg, 1909. In-8°, pl. et fig. 11 m.

116. LOISEL (Abbé). Saint Bernard fut-il l'adversaire résolu du mouvement artistique au XIII^e siècle. (*Notes d'art et d'archéologie*, janvier-février 1910, p. 13-15 et 26-28.)

117. MASSIOT (Léon). Anchoine, ville disparue sous les dunes de la Coubre. La Rochelle, impr. de N. Texier, 1909. In-8°, 15 p., carte. (Extrait du *Recueil de la Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure et Société d'archéologie de Saintes*, juillet-octobre 1909.)

118. MAYER (August L.). Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 4^{re} livr., p. 1-29, pl. et fig.)

119. PRENTOUX (Henri). Les maîtres-maçons de la Renaissance à Caen. (*Congrès archéologique de Caen*, p. 699-724, pl. et fig.)

120. BOMAN (J.). L'art et les artistes en Dauphiné depuis l'époque gauloise jusqu'à nos jours. Paris, A. Picard, 1909. In-8°, vi-98 p. (Extrait en partie du *Bulletin de la Société d'études des Hautes-Alpes*, 1909.)

121. STAHL (Fritz). Allenglische Meister. Berlin. Internationale Verlagsanstalt, 1910. In-fol., 60 p., pl. et fig. (Kunst der Gegenwart.) 5 m.

122. STRZYGOWSKI (Jozef). Der Eintritt Mesopotamiens in die Geschichte der christlichen Kunst. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, janvier 1910, p. 1-4, pl.)

123. TISSIER (Abbé A.). Histoire de Saint-Germain-des-Champs (Yonne). Tours, impr. de L. Alard, 1909. In-8°, 595 p., fig.

124. ZUONI (Eug.). *Archeologia e arte: storia e tecnicismo*. Bologna, coop. tip. Azzognoli, 1909. In-8°, viii-263 p., 5 l.

Architecture.

125. ARBERI (Marcel). L'Octogone de la cathédrale de Sensis. *Bulletin monumental*, 1909, 5-6, p. 161-168, pl.)

126. BLANCHET (Adrien). Les Origines antiques du plan tréflé. *Bulletin monumental*, 1909, 5-6, p. 150-160, fig.)

127. BOND (Francis). Westminster Abbey. Oxford, University Press, 1910. In-8°, 16-332 p., plans, pl. et fig. 1 cl.

128. BUMPUS (T. Francis). Canterbury Cathedral. London, T. W. Laurie, 1910. In-32, 1 s.

129. BUMPUS (T. Francis). The Cathedrals and Churches of Belgium. T. W. Laurie, 1909. In-8°, 308 p., 6 s.

130. DESHOLLÈRES (F.). Les Églises romanes du Berri, caractères indigènes et pénétrations étrangères. *Bulletin monumental*, 1909, 5-6, p. 169-192, pl. et fig.)

131. FAGE (René). L'Église de La Graulhière (Corrèze). Caen, H. Delesques, 1909. In-8°, 22 p., fig., pl. et plan. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1909.)

132. FRIEK (A. C.). The Rise of the mediaeval Church. Putnam, 1909. In-8°, 15 s.

133. GERWIG (Rob.). Die Schlosskirche zu Pforzheim. Pforzheim, Volkslämliche Bucherei, 1909. In-8°, 11 p., 1 pl. et fig. 0 m. 10.

134. GUYNEMER (P.). Étude sur la paroisse et l'église Saint-Antoine de Compiègne. Compiègne, impr. du *Progrès de l'Oise*, 1909. In-8°, 85 p., fig., pl. et plan.

135. HERMANN (Geo.). Zur Geschichte der Karolingischen Baukunst. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-8°, 57 p., fig. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 120 Heft.) 4 m. 50.

136. LANG (Euse M.). Some old english abbeys. London, T. W. Laurie, 1910. In-32, 1 s.

137. LÉFÈVRE PONTALIS (E.). Les clochers du Calvados. *Congrès archéologique de Caen*, p. 652-681, pl.)

138. LÉFÈVRE PONTALIS (E.). Contances et Lessay. Paris, A. Picard, 1909. In-8°, pl. et fig. (*Guide archéologique du Congrès de Caen*.)

139. LAFÉVRE-PONTAIS (E.), L'ÉLÉVÉUX L. L. LES Influences poitevines en Bretagne et l'Église de Pont-Croix. *Bulletin monumental*, 1909, 5-6, p. 437-449, pl. et fig.)

140. LAFÉVRE-PONTAIS (E.). Liste des monuments religieux à plan triflé ou quadrilobé. *Bulletin monumental*, 1909, 5-6, p. 460-463.)

141. LEX (Léonce). La Chapelle des Gendrets dans l'église-cathédrale Saint-Vincent de Châlons (1499-1778). Paris, impr. de Plon-Nourrit et C^e, 1909. In-8°, 9 p., pl. (Mémoire lu à la réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, tenue dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts, à Paris, le 1^{er} juin 1909.)

142. MAGON (Gustave). La Chapelle de Notre-Dame-des-Maraîs, à Nanteuil, Senlis, impr. de E. Dufresne, 1909. In-8°, 28 p.

143. MATTHIEU (Ernest). L'Ermitage de Saint-Barthélemy à Mons. Mons, Dequesne-Masquillier et fils, 1909. In-8°, 101 p., pl. (Extrait des *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XXXVIII.) 3 fr.

144. MICHEL (Alexandre). L'Église Sainte-Gudule à Bruxelles, petit guide du visiteur. Bruxelles, A. de Boeck, 1910. In-32, 31 p., fig. 0 fr. 50.

145. NEVILL (Constance). The ruined Abbey in the Marshes. Jarrold, 1909. In-8°, 36 p., 1 s. 6 d.

146. PASTOR (Wilhy). Altgermanische Monumentalkunst. Leipzig, F. Eckardt, 1910, 2 m.

147. PRINDLER (Wilhy). Deutsche Dome des Mittelalters. Dusseldorf, K. B. Langewiesche, 1910. In-8°, xvi-96 p., fig. 1 m. 80.

148. POUËT (Chanoine). L'Église abbatiale de Bernay, étude archéologique. *Congrès archéologique de Caen*, p. 588-611, pl. et fig.)

149. RAIT (R. S.). English episcopal Palaces. Province of Canterbury, by various authors. London, A. Constable, 1910. In-8°, 451 p., 7 s. 6 d.

150. RUCIN (André). L'Église abbatiale de Gerisy-la-Forest. *Congrès archéologique de Caen*, p. 545-587, pl. et fig.)

151. ROBERT (Abbé F.). L'Abbaye de Notre-Dame de Beaulieu, ordre de Cîteaux, à Mirepoix (Ariège). Foix, impr. de Lafont de Sentenac, 1909. In-8°, 48 p.

152. ROBERTS (W. J.). The Pocket Cathedral Guide. London, T. W. Laurie, 1910. In-32, 1 s.

153. ROMAN (J.). La Ferme de Châteauvillard, à Charance, Gap, impr. de L. Jean et Peyrol (s. d.). In-8°, 8 p. (Extrait du *Bulletin de la Société d'Étude des Hautes-Alpes*, 4^e trimestre 1908, n^o 28.)

154. SCHEERER (Dr. Fel.). Kirchen und Klöster der Franziskaner und Dominikaner in Thüringen. Ein Beitrag zur Kenntnis der Ordensbauweise. Jena, G. Fischer, 1910. In-8°, viii-148 p., 96 fig. et 3 pl. (Beilage zur Kunstgeschichte Thüringens, 2 Bd.) 4 m.

155. SERBAT (Louis). Les Monuments du Calvados. Paris, A. Picard, 1909. In-8°, pl. et fig. (*Guide archéologique du Congrès de Caen*.)

156. SIMPSON (F. M.). A History of architectural development... London, Longmans, Green and C^e, 1909. In-8°, fig. et pl. Vol. 2: mediæval. (The Architects' Library.)

— Voir aussi n^o 119.

Sculpture.

157. BACK (Frdr.). Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im 11 u. 15. Jahrh. Frankfurt, J. Baer, 1910. In-8°, x-102 p., pl. et fig. 40 m.

158. BARGUES (Lord). The Evolution of Italian sculpture. New-York, Dutton, 1910. In-8°, 11-348 p., fig. 6 d.

159. BELOE (E. M.). Fonts baptismaux romans du comté de Norfolk. *Congrès archéologique de Caen*, p. 617-651, pl.)

160. BODE (Wilhy). Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin, B. Cassirer, 1910. In-8°, ix-342 p., pl. et fig. 16 m.

161. BOSSCHÉRE (Jean de). La sculpture anversoise aux XV^e et XVI^e siècles. Bruxelles, G. Van Oest, 1909. In-8°, 191 p., pl. 3 fr. 50.

162. DEMO (Geo.) and GUST. VOX BIZOLD. Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 7 Lfg. Berlin, E. Wasmuth, 1909. In-fol., 20 pl. 20 m.

163. DELIGNÈRES (Émile). Les Sculptures des clefs de voûte de la nef de l'église de Saint-Vulfran à Abbeville. Paris, impr. de Plon-Nourrit et C^e, 1909. In-8°, 12 p., pl. (Mémoire lu à la réunion

des Sociétés des beaux-arts des départements, tenue dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts, à Paris, le 4 juin 1909.)

161. FAGI, René. La Décoration géométrique dans l'École romane de Normandie. *Congrès archéologique de Caen*, p. 615-616, pl. et fig.)

165. GLASER, Ein Sippenchef aus der Werkstatt des Meisters des Ulmer Hochaltars. *Antike Berichte aus den k. k. Kunstsammlungen*, Januar 1910, fol. 89-92, fig.)

166. GROUX, Dr Geo. Meisterstücke der Bildhauerkunst. I. Von den ältesten Zeiten bis zu Michelangelo. Berlin, W. Weicher, 1909. In-16, 61 p., pl. 80 pl.

167. LARAN, Jean. Recherches sur les proportions dans la statuaire française du XII^e siècle [D'après les moulages du Musée de sculpture comparée]. Paris, E. Leroux, 1909. In-8°, 107 p., fig. Extrait de la *Revue archéologique*.)

168. MARTIN, J., JEANTON, G. Les Pierres tombales figurées du département de Saône-et-Loire. Paris, impr. de Plou-Nourrit et C^e, 1909. In-8°, 31 p., pl. Mémoire lu à la réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, tenue dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts, à Paris, le 3 juin 1909.)

169. POINXER, Andy. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1909. In-8°, XXI-216 p., et 22 pl. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 68.)

170. PRENTOTT, Henri. La Monstrance de Notre-Dame-de-Froide-Rue. *Congrès archéologique de Caen*, p. 690-698, pl.

171. SAUVÉ, J. Deux Croix emfémérales, Saint-Vincent-d'Ozargues et Cébazan. Héranlt. Le Vigan, impr. de C. Bausinger, 1909. In-8°, 6 p. Extrait de la *Revue historique du diocèse de Montpellier*, N° 1.

172. SARTON, Marguerite. La cathédrale de Reims, études sur quelques statues du grand portail. Reims, L. Michard, 1910. In-8°, 17 p., fig.

173. VILRY, Paul. La Vierge du Mesnil-Mauger Calvados. *Congrès archéologique de Caen*, p. 685-689, pl.

174. VÖGE, Wilh. Die deutschen Bildwerke und die der anderen eisalpiner Länder. Berlin, G. Rei-

mer, 1910. In-8°, 338 p., pl. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, I. Bd., 10 m.

— Voir aussi n° 102.

Peinture.

175. BLESSON, Bernard. A Sicnese painter of the Franciscan legend. New-York, John Lane C^e, 1910. In-8°, 12-71 p., pl., 2 d.

176. BERNATH, Morton H. Die Gemälde in der Accademia propeziana zu Assisi. *Zeitschrift für bildende Kunst*, Februar 1910, p. 119-123, fig.

177. BOHRMANN, Rich. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland, unter Mitw. von. H. Kolb und. O. Vorländer hrsg. II band. Berlin, L. Wasmuth, 1910. In-fol., pl. et fig. 20 m.

178. BURBE, Paul. Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst. Wien, A. Schroll, 1910. In-fol., VII-71 p., fig., pl. 12 m.

179. CARAVOLLO und GIORDANO. Meisterbilder. Berlin, W. Weicher, 1909. In-16, 66 p., pl. Weicher's Kunstbücher.)

180. CRÉMENT, P. et A. HALLOPEAU. Les Peintures murales de l'ancienne église d'Artus. *Revue historique et archéologique du Maine*, 1^{er} semestre 1910.)

181. DONOSON, Campbell. Eine Apostelserie von Jakob Cornelisz. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, I^{er} livr., p. 10-16, fig.

182. Gemälde-Galerie im Museum des Prado zu Madrid. 9-12 Lig. München, Hansstaengl, 1910. In-fol., 50 m.

183. GORTO. Meisterbilder. Berlin, W. Weicher, 1909. In-16, 65 p., pl. Weicher's Kunstbücher.)

184. GROUX, G. Die Künstlerfamilie Behm. Bielefeld, Velhagen und Klasing, 1909. In-8°, 131 p., 107 fig. et 1 pl. Künstler Monographien, 96.

185. HAUNS, J. Bendel. An early Christian Psalter. Nisbet, 1909. In-8°, 78 p., 2 s., 6 d.

186. JACOUSSE, Emil. Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie zu Siena. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-8°, VII-

130 p., pl. et fig. — Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft, 71, 20 m.

187. Katalog der Ausstellung zur Geschichte der Miniaturmalerei im Fürstensaal der kgl. Hof- und Staatsbibliothek, München, Druck von M. Müller und Sohn, 1909. In-16, 31 p. (IX. Internationaler kunst-historischer Kongress in München, 1909.)

188. LAMORDE (C. A. de). Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin. Paris, E. Rialor, 1909. 1 tome en 2 vol. de texte et 1 vol. de planches. Société des Bibliophiles français.)

189. LAMBOTTE (Paul). Quelques œuvres du troisième David Témiers. *L'Art flamand et hollandais*, 15 janvier 1910, p. 5-23, pl. et fig.)

190. LOGA (Valerian von). Zum Altar von Miraflores. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 1^{re} livr., p. 47-56, fig.)

191. MARCEL (Henry). Filippo Lippi. *L'Art et les Artistes*, février 1910, p. 195-204, fig.)

192. MARLIN (Henry). Le Psalter de saint Louis et de Blanche de Castille. *Les Arts*, janvier 1910, p. 19-28, fig.)

193. MASOX (James). Fra Angelico. Berlin, Harmonie, 1910. In-8°, 80 p., pl. (Meisterbilder in Farben, hrsg. v. T. Lemm-Hare.) 2 m.

194. National (the) Gallery... General editor, T. Lemm-Hare... London, T. C. and E. C. Jack, 1909. 2 vol. in-8°, 100 pl. en couleurs.

195. OSSI DAT (C.). Dogme et peinture, étude historique et critique. Bruges, Desclée, De Brouwer et C^o, 1909. In-8°, xx-348 p., pl. et fig. 10 fr.

196. RAYMOND (Marcel). L'École bolonaise. *Revue des deux Mondes*, 1^{er} janvier 1910, p. 109-127.)

197. SCHOTTMÜLLER. Süssels Gemälde : die Messe des hl. Franz. *Amthche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, mars 1910, col. 115-148, fig.)

198. URSEAU (Chanoine Ch.). Les Peintures du plafond de la salle des gardes au château du Plessis-Bourré. Maine-et-Loire. Paris, impr. de Plou-Nourrit et C^o, 1909. In-8°, 11 p., pl. (Mémoire lu à la réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, tenue dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts, à Paris, le 4 juin 1909.)

Voir aussi n^{os} 103, 157.

Arts graphiques.

199. GUILTY (L.). Les Dessins attribués au Sodoma, au musée du Louvre et à l'École des Beaux-Arts. *Les Arts*, février 1910, p. 23-27, fig.)

200. Handzeichnungen alter Meister im Städtischen Kunstinstitut, hrsg. von der Direktion, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut, 1910. In-fol., pl. 46 m.

201. PAULI (Gustav). Drei neue Dürerzeichnungen. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 1^{re} livr., p. 57-58, pl.)

202. Rembrandt van Rijn. Original drawings. IVth series, 2d part. The Hague, M. Nijhoff, 1910. In-fol., pl. 51-100. 150 fl. (les 1^{re} et 2^e parties.)

Arts industriels.

203. BLANCHET (Adrien). Plombs de Caen, de Louviers et d'Evreux, sceau de Goulaucens. (*Contes archéologiques de Caen*, p. 725-730, fig.)

204. BOULANGER (C.). Le Cimetière franco-mérovingien et carolingien de Marchélepot (Somme), étude sur l'origine de l'art barbare. Paris, Impr. nationale, 1909. In-8°, vi-188 p., fig. et pl. Préface de Froehner.)

205. FALKE (O. von). Ein Ensilbild aus der Schule des Nikolaus von Verdun. (*Amthche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, janvier 1910, col. 99-101, fig.)

206. RUSCONI (Art. John). Le Trésor de Saint-Pierre de Rome. *Les Arts*, janvier 1910, p. 4-9, fig.)

Iconographie.

207. ENLART (Camille). La Satire des mœurs dans l'Iconographie du moyen âge. *Merveilles de France*, n^{os} 300 et 301.)

208. HAENDCKE (Berth.). Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst, seit 19 Jahrhunderten. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-8°, 296 p., 6 m.

— Voir aussi n^{os} 175, 181.



LA CATHÉDRALE CAROLINGIENNE

ET LES

ANCIENNES CRYPTES DE CHARTRES



Dans toute la province ecclésiastique de Sens la ville de Chartres est celle qui nous offre le plus de constructions souterraines à étudier : leur variété, qui s'étend du VI^e siècle au XIII^e, s'explique tantôt par l'obligation de ménager un abri pour établir le tombeau d'un confesseur ou d'un martyr, tantôt par le besoin de corriger la pente trop déclive d'un terrain pour assurer une assiette bien plane aux fondations d'un édifice. En les rapprochant les unes des autres, on saisit mieux celles qui ont un véritable intérêt religieux et archéologique.

La crypte de l'église de Saint-Martin au Val, autrement Saint-Brice (*fig. 1-5*), nous rappelle un évêque du V^e siècle, saint Martin de Chartres, dont le tombeau fut certainement exposé dans une crypte dans les temps mérovingiens. A l'entrée de la crypte actuelle, qui malheureusement est une transformation du XII^e siècle, se voit encore des chapiteaux délaissés dont le témoignage est à invoquer. Les sarcophages monolithes qui sont exposés à côté, sont sans doute ceux des évêques de Chartres qui choisirent leur sépulture près de saint Martin. L'aspect archaïque de ces vénérables restes forme un contraste saisissant avec le style roman des colonnes, des pilastres, des chapiteaux et des voûtes sur arêtes de la crypte actuelle¹.

A l'église de Saint-Aignan, même substitution. Le gothique a remplacé la confession

mérovingienne où les pèlerins venaient vénérer les reliques de saint Aignan de Chartres, évêque du V^e siècle. Je n'en ai pas la preuve matérielle comme au Val, mais, par assimilation, il est permis de croire que la génération du XV^e siècle a simplement rajouté une construction ébranlée par la suite des siècles.

Le cas de l'église de Saint-André, où quelques auteurs veulent voir une crypte, est absolument différent. D'abord, elle ne possède pas de célébrité locale que les Chartreains auraient voulu honorer : son patron André est un apôtre qui appartient à l'église universelle ; donc point de sarcophage à exposer. Ensuite, les cryptes dont on veut parler s'étendent sous les deux collatéraux : le constructeur a donc voulu égaliser l'assiette des fondations ou surélever le dallage au-dessus des eaux de l'Euve. Les voûtes cintrées, sans chapiteaux ni colonnes, de Saint-André ont été inspirées par la vue des couloirs de Fulbert, établis sous la cathédrale. Il faut qu'il y ait eu confusion dans les notes prises par Mérimée pour qu'il ait représenté ces soubassements comme une *relique des premiers temps chrétiens*¹.

Nous aurions sans doute à signaler une curiosité de plus et un type intéressant de crypte dans la banlieue de Chartres, si l'abbaye de Saint-Chéron n'avait pas disparu sans laisser de traces. Son patron, *Caramuns*, passait pour

1. Voir un article de Paul Durand, *Bull. de la Soc. archéol. d'Eure et Loir*, t. I, p. 305.

1. *Voyage dans l'Ouest de la France*, p. 26 — Cf. René Merlot, *Documents sur les origines de la cathédrale de Saint-André de Chartres*, Chartres, 1909, in 8°, 191 p. — La fondation de l'abbaye de Saint-André est de 1168.

une des premières victimes immolées à Chartres dans le même temps que Savinien et Potentien. La légende qu'on récitait le jour de son anniversaire devait être très affirmative, autrement son culte serait tombé dans le commun des martyrs. Loin de là, son tombeau a été entouré d'hommages et la garde en a été confiée à une *abbaye* ¹, témoignage de vénération qui était accordé seulement aux personnages en renom, aux apôtres comme Savinien, aux grands évêques, comme Martin et Aignan de Chartres.

La plupart des guides faussent l'instruction des touristes en appliquant le nom de *crypte* à tort et à travers, à toutes les constructions intérieures, peu éclairées, qui empruntent un air mystérieux à l'obscurité causée par la rareté des fenêtres. Il faudrait qu'il fût bien entendu que le nom de *crypte* convient seulement à un étage approprié au culte d'un saint personnage.

Les longs couloirs qui se développent sous la basilique de Notre-Dame de Chartres et qu'on visite avec le respect qu'inspire tout ce qui ressemble aux catacombes romaines, ne méritent pas le nom de cryptes : ce n'est pas autre chose qu'un piédestal imaginé par l'architecte pour égaliser son terrain et préparer les assises des bas côtés de la grande nef et du chœur. Il est douteux que le constructeur, Fulbert, évêque de Chartres au XI^e siècle, ait eu l'intention d'en faire une annexe de l'église supérieure, ou une enceinte de protection pour englober un oratoire ou une grotte vénérée, car, dès le IX^e siècle, le constructeur de la basilique carolingienne dont nous décrivons les bases, n'aurait pas omis d'embrasser toutes les reliques du passé.

Ce qui paraît certain, c'est que, vu la déclivité de la colline sur laquelle s'élève l'église cathédrale, il n'était pas possible de fonder un édifice d'aplomb et plus grand que l'ancien, sans rectifier le niveau au moyen de soutassements importants, plus hauts du côté du

nord que du côté du sud. Fulbert employa ce moyen au XI^e siècle et son œuvre fut si soignée qu'elle a pu supporter sans faiblir les reconstructions du XI^e et du XIII^e siècles ¹.

Il y a plus d'une objection à faire au récit de la légende qui rattache l'église de Chartres aux croyances religieuses des Druides et à l'existence d'une grotte quelconque contenant une statue de Vierge. D'abord, la tradition nous représente toujours les prêtres du Druidisme cherchant l'ombre des forêts, le grand air, la voûte du ciel. Ensuite, si le culte de la Vierge avait débuté à Chartres dans un oratoire naturel, il n'aurait pu se développer au sein d'une cité païenne, dans le voisinage des faux dieux : ses adeptes l'auraient transféré dans un coin secret de la banlieue ². J'ajouterais qu'il y a une autre invraisemblance dans la tradition chrétienne des Chartrains, quand on la compare avec les pratiques courantes du Christianisme. Toutes les fois qu'il y a un lieu consacré par un martyr, un prodige ou le passage d'un saint vénéré, on s'empresse de l'occuper, d'en prendre possession et de le recouvrir d'un édifice plus ou moins somptueux.

Voiez ce qu'ont fait les Parisiens pour le culte de saint Denis : ils ont édifié une basilique à Montmartre au-dessus de la grotte où il rassemblait les premiers fidèles, ils en ont bâti une autre au-dessus de sa prison et plusieurs autres dans les endroits où l'apôtre s'est arrêté. Dans tous les diocèses, on pourrait citer des faits analogues. Si donc Chartres avait possédé réellement une grotte illustrée par la présence d'une statue miraculeuse et les manifestations d'un culte archaïque, les constructeurs de la cathédrale se seraient empressés de l'enclâsser dans le périmètre du sanctuaire et de pratiquer une descente pour permettre aux fidèles de se rendre dans ce sous-sol sacro-saint.

¹ La cathédrale fut incendiée en 961, en 1010 et en 1093.

² Il ne faut pas oublier que la cathédrale est dans l'enceinte de la cité chartraine.

¹ Cette abbaye existait au IX^e siècle.

Les plus vieux sanctuaires ne se rencontrent pas dans l'enceinte des cités gallo-romaines : ils ont été édifiés par les chrétiens dans la banlieue, autour d'un tombeau vénéré, et les cathédrales elles-mêmes ont été condam-

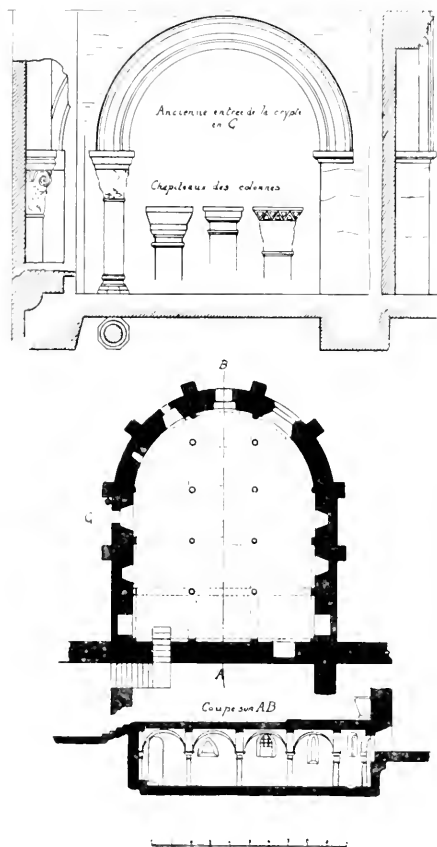


Fig. 1. — CRYPTÉ DE SAINT-MARTIN-AZY.

nées à gravir plusieurs degrés avant d'occuper la place prédominante de la cité. Il suffit que l'église cathédrale de Chartres soit sous l'invocation de la Vierge pour que je doute de sa haute antiquité.

Aux critiques avides de preuves authentiques, on ne peut apporter de l'époque antérieure à l'année 743. Il est positif qu'à cette date la cathédrale de Chartres était consacrée à la Vierge, mais ce n'est pas là un témoignage bien précieux, si on le compare aux textes que possèdent les églises d'Arles et de Reims¹.

La présence d'un puits dans la cathédrale de Chartres n'est pas non plus un fait extraordinaire dont on puisse tirer des inductions en faveur d'une tradition celtique. Il n'y a guère d'église célèbre qui n'ait en son puits, quand elle était le siège d'un culte ou peu populaire. Rien qu'à Nantes, on peut montrer deux puits : l'un à la cathédrale, l'autre à Saint-Similien. Les puits des cryptes de Saint-Denis en France et de Saint-Irénée à Lyon sont célèbres². C'est un usage qui fut sans doute emprunté à l'église Sainte-Praxède de Rome où se trouvait un puits qui servait de cachette pour abriter, dit-on, les restes des martyrs³. Il n'est pas croyable que le puits de N.-D. de Chartres soit de l'époque des Druides et la survivance d'une source fréquentée par les Celtes, car il est à noter qu'il est en dehors du périmètre de l'église carolingienne, fait qui est très significatif. La cathédrale mérovingienne était encore plus étroite, nous pouvons donc assurer que le puits des saints Forts était contre le mur extérieur de l'édifice avant l'an mille, s'il était, toutefois, déjà creusé dans ces temps reculés.

Le puits en question est loin de ressembler à une source : l'eau est si rare sur ce point de la ville, qu'il a fallu creuser le sol jusqu'à la profondeur de 133 mètres ; or, comme la hauteur du niveau de l'eau ne monte en moyenne

1. « *Ecclesia episcopalis quae in honore sanctae Dei genitricis Mariae consecrata fuerat* » (*Annales Metenses*, Pertz, Mon. Germ. hist., t. 1, 328).

2. « Dans la crypte on était conservé le corps de saint Amand l'auteur à son image de saint Amand en relief à côté d'un puits d'eau vive » (*Histoire de l'abbaye de Saint-Amand*). Voir aussi la crypte et la source de Saint-Meloir de Lanmeur près de Morlaix.

3. On cite aussi les puits des abbayes de Sainte-Genève, de Saint-Germain-des-Près, de Saint-Pierre-le-Vin à Sens.

qu'à trois mètres¹, on voit que la source de Chartres est loin de ressembler aux fontaines miraculeuses qui jaillissent sous une bague



Fig. 2. — CHAPITEAU DE LA CRYPTÉ DE SAINT-MARTIN-AU-VAL.

magique. Un puits est un accessoire de première utilité dans une église, non seulement pour l'administration du baptême, mais encore pour le service de la propreté. Quand bien même les pèlerins n'auraient pas en l'envis de puiser à une source voisine des reliques, les gens de service de l'église auraient réclamé la conservation du puits. Si ce puits était miraculeux, comment se fait-il qu'il était en dehors de l'enceinte consacrée? Partout ailleurs, les fontaines de ce genre sont dans l'église même, souvent au milieu de la nef. Il est vrai que l'évêque Fulbert l'a renfermé dans le périmètre de ses couloirs inférieurs, mais c'est un fait qui peut être fortuit, car il ne pouvait guère agrandir son église sans dépasser la limite du puits. En général, on peut dire qu'un puits ne va pas sans la présence de

1. René Merlet, *Les fouilles de la crypte et du cheur de la cathédrale de Chartres, 1901-1904* (Vannes, Lefoloy, imp., 1905, br. in 8°, 8 p.

reliques très vénérées, c'est l'accompagnement ordinaire du *martyrium*, il est imaginé pour satisfaire la piété des pèlerins qui ne veulent pas quitter un sanctuaire sans emporter quelque témoignage de la puissance du saint. Ici, nous sommes dans la règle. Voici comment :

Chartres a reçu la visite des Normands, elle a eu le malheur de voir son église ruinée par les flammes et son évêque massacré en compagnie d'un certain nombre de cleres, en 858. La légende s'est emparée de ce fait dramatique et l'a raconté avec des détails que l'imagination populaire répète dans tous les lieux où s'est accompli un martyre. Les pieux habitants de Chartres, dit-elle, témoins du massacre, s'empresèrent de recueillir les membres des victimes et les jetèrent dans le puits voisin. Voilà une singulière façon d'honorer des victimes et de respecter une source sacrée.

Je n'accepte pas du tout ce récit invraisem-



Fig. 3. — CHAPITEAU DE LA CRYPTÉ DE SAINT-MARTIN-AU-VAL.

blable qui est d'ailleurs contredit par la forme nouvelle et très particulière adoptée par l'évêque Gislebert pour la reconstruction du che-

vet. Rien ne l'obligeait à construire une crypte, suivant toutes les règles, en contrebas du niveau du chœur : et, cependant, il est



Fig. 4. — CHÂPITEAU DE LA CRYPTÉ DE SAINT-MARTIN-MACAL.

avéré que la cathédrale carolingienne de Chartres possédait cet appendice dont la destination liturgique est indiscutable. Des fouilles sérieusement conduites nous permettent d'en parler d'une façon exacte et d'affirmer que le culte des martyrs de Chartres était célébré dans l'hémicycle au-dessus d'un dépôt de reliques et non près du puits. Il y a là toutes les dispositions d'une confession semblable à celles qui furent établies à Orléans pour saint Aignan et à Nantes pour l'évêque martyr Gohard, encore une victime des Normands. C'est un fait qui mérite mention.

Quand on entre dans la cathédrale de Chartres et qu'on s'arrête au carré du transept devant la barrière du chœur, pour comparer la différence des niveaux, on ne soupçonne pas que, sous cette égalité de dallage, se dissimulent les substructions considérables d'un chevet antérieur. Il faut descendre

dans les couloirs inférieurs avec M. René Merlet et pénétrer dans le sous-sol par les cavités qu'il a déblayées pour retrouver le plan de la cathédrale du IX^e siècle, sous les stalles des chanoines. Cet état de choses ancien n'a pu nous être conservé que par suite de l'exhaussement adopté par l'évêque Fulbert lorsqu'il entreprit la reconstruction du XI^e siècle, et grâce aux vastes couloirs voûtés qui servent de piédestal au rond-point du chevet comme aux nefs basses de l'édifice. Par le moyen de cet habile artifice, l'architecte a pu corriger la pente de la colline, servant d'assiette, donner à sa construction plus de majesté et se procurer l'occasion de faire des escaliers, au nord et au midi, devant les porches latéraux.

Découvrir un chevet d'église du IX^e siècle est un événement trop rare pour que nous négligions de le signaler à l'attention des arché-



Fig. 5. — CHÂPITEAU DE LA CRYPTÉ DE SAINT-MARTIN-MACAL.

logues. Établissons d'abord qu'il n'est pas possible de se tromper sur la date des sous-bassements en question et que leur enfouisse-

ment par rapport au niveau des cryptes romanes servant de couloirs souterrains, est, à lui seul, une démonstration d'antiquité. Il est évident, en considérant la structure de ce premier chevet, que l'architecte a voulu préparer un sous-sol pour contenir des sépultures.

Gislebert, le constructeur, avait à tenir compte d'un événement très important : il succédait à un prélat Frobold, qui avait été massacré dans sa cathédrale avec un certain nombre de clercs, par les Normands ; il avait le devoir d'honorer leur mémoire en les traitant comme les martyrs à Rome, c'est-à-dire en rassemblant leurs corps dans un dépôt sous le maître-autel, et de disposer des accès pour les pèlerins qui voudraient les invoquer. Telles sont les inductions à tirer de l'architecture du chevet de la cathédrale de Chartres. Cette partie de l'édifice est datée parce qu'elle a la forme des confessions bâties pour les martyrs. Peu importe qu'elle soit nommée la *cave de saint Lubin*, ce n'est qu'une étiquette, et les enseignes sont sujettes à bien des variations. Examinons-la telle qu'elle devait être avant les travaux de consolidation introduits pour établir la base du maître-autel actuel.

Elle présente en plan exactement la figure d'un demi-cercle dont l'ouverture a 14 mètres. Le jour y pénétrait par cinq fenêtres largement percées, ce qui prouve que les pèlerins étaient admis à y séjourner. On y descendait par deux escaliers de dix marches aboutissant à deux couloirs voûtés en berceau de 14 mètres de longueur qui partaient du premier pilier du chœur. On peut bien parler de deux descentes, quoique les fouilles de M. R. Merlet n'aient mis encore à découvert que le côté nord, car il n'y a pas d'exemple de descente unique dans ce genre de crypte.

Les voûtes du *martyrium* n'existent plus ; cependant on peut les rétablir par la pensée à l'aide des supports qui nous restent en place.

Nous avons deux piliers carrés qui devaient être reliés par des arcs en plein cintre à deux massifs allongés parallèlement à la courbe de l'enceinte comme pour délimiter un couloir de circulation parallèle à l'hémicycle de l'abside, c'est la répétition de la crypte amulaire de Béziers. La partie centrale est moins facile à représenter parce qu'elle a été dénaturée par des additions successives, elle était sans doute fermée par des grilles pour protéger les tombeaux contre les indiscretions des fidèles. Du côté de l'Ouest, elle est limitée par le passage de l'enceinte gallo-romaine de la ville de Chartres qu'on a conservée ici, comme dans d'autres cathédrales bien connues, pour servir de point d'appui aux fondations¹.

Les ouvriers du chevet, prenant modèle sur cette vieille muraille bien caractérisée par ses petits moellons réguliers et ses chaînes de briques, ont aussi inséré des briques dans les assises du chevet carolingien, dans les embrasures des fenêtres, dans les joints verticaux des piliers. On est aussi informé qu'ils ont suivi la même méthode dans l'église haute du IX^e siècle, car en déblayant et en suivant les couloirs de cette crypte jusqu'à leur débouché dans le transept, M. Merlet est parvenu à un pilier isolé, d'une certaine hauteur, cruciforme de construction, qui renfermait aussi des briques dans ses assises. Nous nous empressons de réunir ce témoignage à ceux d'Orléans, de Saint-Martin d'Angers et de Saint-Philbert de Grandlieu pour être autorisés à penser que les ouvriers carolingiens pratiquaient une méthode uniforme dans la construction de leurs piliers. Nos professeurs désormais ne pourront plus dire, comme M. Brutails, « que les piliers cruciformes n'existent pas dans l'architecture carolingienne non plus que les arcades à ressaut ». Ils seront plus réservés devant les quatre spécimens qui s'offrent à leur critique².

1. Le pilier rond adossé au mur n'est pas romain. Leroy, *La Cathédrale de Chartres et ses maîtres-d'œuvre*, dans *Mémoires de la soc. archéol. d'Eure et Loire*, t. VI, 1876, pp. 396-479.

2. M. de Lasteyrie cite lui-même les piliers carolin-

Lorsque l'incendie survenu, en 1020, dans la cathédrale de Chartres mit l'évêque Fulbert dans la nécessité de bâtir un autre édifice, il se garda bien de raser les parties solides des fondations, il se borna à augmenter la force de résistance de l'hémicycle en doublant son épaisseur d'un mètre et en fermant les cinq fenêtres d'éclairage de la crypte, ce qui lui permit de construire le rond-point supérieur en toute sécurité¹. C'est grâce à cette méthode de conservation que nous possédons dans le gros œuvre de nos églises une partie du plan des édifices antérieurs. Ce sous-sol était établi non pas pour demeurer secret, mais pour être fréquente par les curieux, car, on a découvert un long couloir partant du premier pilier du sanctuaire et aboutissant à l'hémicycle souterrain dont nous parlons. Les pèlerins entraient par un côté et sortaient par l'autre, comme à Saint-Aignan d'Orléans dont le plan peut nous aider à rétablir celui de Notre-Dame de Chartres. Pour moi, il n'est pas douteux que les fouilles prochaines ne mettent un jour le second couloir qui nous manque en ce moment pour achever notre démonstration. Quand les descentes des cryptes sont sur le côté, elles sont toujours doubles à raison de la symétrie et aussi des besoins de la circulation.

Pour l'instant, le résultat des recherches n'est pas sans importance pour la science archéologique². En déblayant ce couloir, occupé en partie par un escalier de descente, on est arrivé à un pilier carré isolé, qui avait une fonction notable à l'étage supérieur puisqu'il séparait le chœur du transept. Il n'y avait pas à s'égarer, car dans toutes les églises l'entrée des cryptes était toujours voisine du *chancel*. L'intervalle séparant ce

piers du mur d'enceinte du chevet indiquant un autre détail de premier ordre : la présence d'un couloir pourtournant les supports du chœur, couloir qui était la répétition du couloir intérieur de la crypte (fig. 6).

Cette découverte que M. Merlet n'a pas assez fait valoir, mérite une mention spéciale, car elle entraîne des modifications dans l'enseignement des principes de l'archéologie. On ne pourra plus dire désormais que les plus anciens déambulatoires connus ne sont pas antérieurs à la fin du XI^e siècle. L'enquête souterraine menée par M. Merlet établit que, dans la cathédrale carolingienne de 858, l'architecte avait prolongé ses bas-côtes au delà du transept.

Cette particularité architectonique qu'on croyait être une invention propre à l'art roman, est peut-être plus ancienne que nous ne le pensons : elle est si favorable au service des cérémonies qu'elle a bien pu être imaginée dès les temps mérovingiens. Quicherat y avait pensé en cherchant les éléments de la reconstitution de la basilique de Saint-Martin de Tours³. Il nous reste si peu d'églises antérieures à l'an Mille que nous ne pouvons guère appuyer ses présomptions par des exemples de similitude et faire des explications de théories ; cependant je ne puis résister au plaisir de constater que la cathédrale souterraine de Chartres vient à point confirmer la date de 837 que j'ai proposée pour l'église de Saint-Philbert de Grandlien et qui a soulevé tant de discussions⁴. Cette église pleine de remblais, que j'ai nettoyée, présente aussi la même particularité d'un chevet enveloppé par un couloir qui conduisait les pèlerins derrière l'abside jusqu'à la fenêtre de la confession. Cet accès contemporain de l'arrivée des reliques remplaçait les deux absidioles du transept dont on a re-

gions d'Orléans. *Mémoires sur l'église de Saint-Philbert de Grandlien*, Paris, impr. nat., p. 73. (Extrait du tome XXXIII, seconde partie, des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*.)

1. Lassus et Paul Durand, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Explication des planches, Paris, Impr. nat., 1881, n° 5.

2. René Merlet, *Les puits de la crypte et du chœur*, op. cit.

3. *Revue archéologique de 1890*, t. XIX, et XX, 1901, aussi *Bulletin de la commission hist. de la Mayenne*, 1904, p. 473-484.

4. Leon Aubert, *Le case ecclesie romanæ de Sancto Philiberto de Grandlien, de curia civitatis*, (Bull. de la Société arch. de la Loire-Inférieure, 1907.)

trouve les bases, il apparaît donc comme une améiioration des-luce à faciliter l'approche du tombeau, ou la circulation des pèlerins, et celle circonstance n'est pas l'un des moindres arguments qu'on puisse invoquer en faveur de son antiquité.

Peu importe que cette crypte de Chartres ne porte pas le nom des victimes et surtout de l'évêque martyr Frothold pour lequel elle fut faite, c'est une déviation de la tradition qu'il faut attribuer au caprice et qu'on peut expliquer par la brièveté du séjour des reliques sans doute. A défaut de cette étiquette, il y a un témoignage incontestable de leur passage dans la crypte et des nombreux prodiges qui se manifestèrent par leur invocation : c'est la présence du puits des *saints Forts*, c'est-à-dire des *saints puissants* par le secours de Dieu. Ce puits n'a attiré la foule des malades et la création d'une infirmerie dans les couloirs souterrains que par suite du voisinage des reliques.

Évidemment la Vierge, patronne de l'église, a exercé son attraction dans ces pèlerinages, mais il ne faut pas oublier la vogue des martyrs locaux. Ce n'est pas rabaisser l'église insigne de Chartres que de rompre ses prétendues attaches avec le Druidisme, elle a un passe suffisamment illustre pour se contenter d'une noblesse fondée sur les témoignages historiques. Quand on veut remonter trop haut, on tombe dans les invraisemblances et les absurdités, comme dans la ville d'Arles où les dévots assuraient que l'oratoire voisin de Saint-Honorat avait été fondé du vivant de la Vierge, *adhuc viventi*.

M. Merlet court peut-être à une déception en conservant l'espoir que des fouilles pratiquées dans le terre-plein situé au milieu du chœur pourraient amener des découvertes intéressantes et favorables aux légendes, il oublie que cet espace mystérieux est séparé, depuis le XI^e siècle, du puits des *saints Forts* par une barrière, c'est-à-dire par la présence des deux couloirs parallèles aux

murs d'enceinte du chœur. Il est possible qu'on y rencontre des débris de construction romaine ou des objets mobiliers de la même époque, comme les fouilleurs en ont trouvé dans presque toutes nos cathédrales, à Nantes et à Paris par exemple, mais ce résultat ne fournira pas de lumières sur les origines du culte de la Vierge à Chartres. Cela est peu probable.

La vogue de Notre-Dame-Sous-Terre pourrait bien être contemporaine de la disparition du culte des martyrs de Chartres et de l'abandon de leur confession. Pour l'exécution de son plan, l'architecte du XIII^e siècle a jugé bon de supprimer les descentes aux couloirs du sous-sol partant du transept : il n'avait pas du reste de moyen de les éclairer depuis que Fulbert avait obstrué les fenêtres de l'Orient. Il en résulta un enfouissement complet. La cave dite de Saint-Lubin tomba dans l'oubli et les cryptes de Fulbert seules demeurèrent accessibles au public. Ce sont celles qui conduisent à l'oratoire souterrain de Notre-Dame. Il faut pourtant croire que le peuple ne perd pas facilement la mémoire des événements religieux : il fit de la confession disparue des saints de Chartres l'objet d'une légende qui prit un corps le jour où l'on se mit à rechercher les motifs de l'existence du puits et à sonder les murs des alentours. On retrouva accidentellement par portions les divers membres de la confession sans trop savoir à quel édifice ils se rapportaient. Un jour ce fut une section de couloir, un autre jour un coin de l'hémicycle souterrain. Ces événements délièrent les langues.

Comme il fallait un nom à ces cavités inattendues, l'imagination aidant, on en fit la prison de saint Savinien et de saint Potentien : d'autres crurent y voir un oratoire en forme de grotte. On creusa de nouvelles portes et de nouvelles entrées pour les utiliser à gauche et à droite, et on y déposa des reliques dans les temps de guerre. Voilà comment, peu à peu, le peuple s'habitua à

considérer le sous-sol de la cathédrale comme un lieu vénérable entre tous, digne d'être aménagé pour contenir des autels comme l'église supérieure.

Le puits placé au grand jour n'aurait pas eu de succès, mais établi dans des couloirs

chapitre fut obligé d'ordonner la fermeture du puits¹. A quelles invocations avait-on recours? je l'ignore. Il n'est pas prouvé du tout que l'invocation de la Vierge fut exclusivement celle de l'église inférieure, il n'y a pas de texte qui autorise cette supposition.

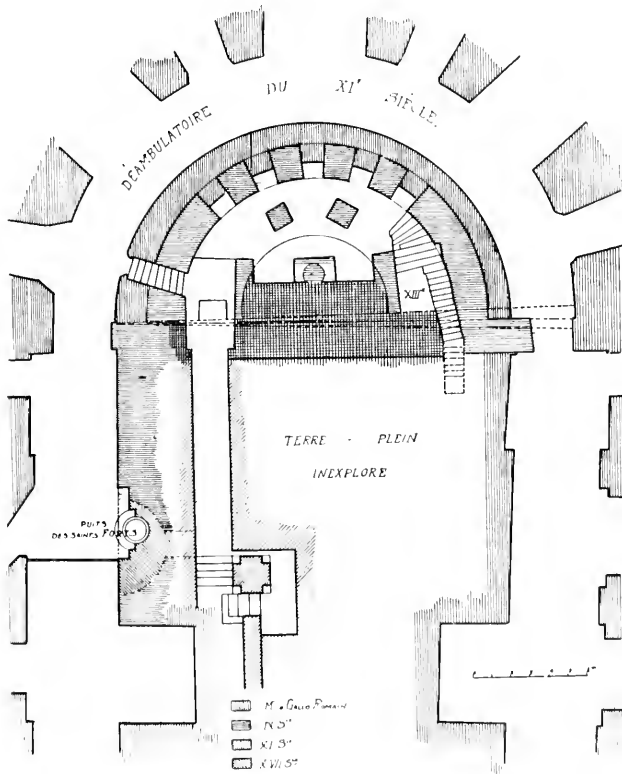


Fig. 6. — CATHÉDRALE DE CHARTRES.

PLAN DE LA CRYPTÉ CAROLINGIENNE.

obscurs il prenait un caractère mystérieux qui lui communiquait un grand attrait. Les malades affluèrent et séjournèrent dans une infirmerie souterraine en multipliant leurs visites au puits miraculeux. Il faut croire que les pratiques et les dévotions de ces pèlerins ne furent pas toujours très correctes, car le

Tout ce que nous savons de certain, c'est que la Vierge était, au VIII^e siècle, la patronne de l'église épiscopale de Chartres; c'est le plus ancien témoignage.

1. La fermeture eut lieu au XVII^e siècle; le puits fut muré (René Merlet, *Les fouilles de la crypte et du chœur de la cathédrale de Chartres* — op. cit.).

Les cathédrales qui sont aujourd'hui dédiées à la Vierge ont commencé par adopter un autre culte, par exemple celui de saint Etienne qui est très commun en Gaule, et celui des saints Apôtres, par imitation de ce qu'avait fait Constantin. A Reims, la cathédrale du IV^e siècle était sous l'invocation des saints Apôtres; elle passa sous le patronage de la Vierge, au début du V^e siècle, quand saint Nicaise bâtit une église au centre de la cité. A Paris, Saint-Etienne de la cité était flanquée d'une église à la Vierge, qui supplanta la première seulement au XII^e siècle. Pour la métropole de Lyon, il est certain que son siège fut à l'église des Saints-Apôtres (depuis Saint-Nizier) avant d'être placé à l'église actuelle de Saint-Jean¹. Il est bien évident que les sièges épiscopaux ont subi des translations dans le cours des âges; il n'est donc pas croyable que celui de Chartres ait échappé à la règle.

Dans la basse ville il existe une église dédiée à saint Pierre ou *Saint-Pere*; elle est en bon endroit, pour être présentée comme la première cathédrale de Chartres.

II

Le Caveau de saint Prest et de ses compagnons près Chartres.

Bien que la valeur archéologique et religieuse de la cave de Saint-Lubin soit très grande, elle n'atteint pas l'énormité exceptionnelle que présente le caveau de Saint-Prest. Cette commune est à 4 kil. seulement de la ville de Chartres, on peut donc dire qu'elle fait partie de la banlieue. Le patron de son église est d'un âge respectable puisque la réputation de ses reliques est mêlée à des récits légendaires du VI^e siècle, à l'occasion d'un exode de religieux mis en fuite par la crainte d'être pillés par les gens de guerre.

Ils venaient de Saunval-en-Puisaye, près d'Auxerre, et s'en allaient, dit-on, vers Chartres portant dans leurs bagages, comme feront plus tard les religieux du IX^e siècle, les corps de dix saints personnages qui composaient leur trésor. La légende dit que le plus renommé était le corps de saint Prest, personnage qui fut martyrisé à Comcy (Yonne); elle ne nous renseigne pas sur les autres qui sans doute avaient péri dans la même persécution. Quels furent leurs persécuteurs et leurs meurtriers? nous n'en savons rien.

Leur véritable histoire commence à l'épiscopat d'Elther (Eltherius), évêque de Chartres, qui, dit-on, aurait offert l'hospitalité aux fuyards, ou les aurait déchargés tout au moins de leur principal fardeau. Ce dépôt de reliques fit du bruit, comme il arrivait toujours en pareille circonstance; il attira de nombreux pèlerins qui furent sans doute témoins de prodiges, car le territoire perdit son nom de *Saint-Jean-sur-Eure* pour prendre celui de *Saint-Prest*. C'est là un fait considérable, qui ne s'est jamais produit sans que le personnage honoré ait conquis sa renommée par des services éclatants.

On attribue à l'évêque Ethier l'honneur d'avoir approuvé et encouragé le culte de saint Prest et de ses compagnons; on ne peut pas en douter en examinant l'étage inférieur qui supporte le chevet de l'église actuelle et qui a toutes les apparences d'une crypte bâtie pour servir de *martirium*. Il aurait pu déposer les sarcophages des martyrs sous des arcosoles pratiqués dans le flanc des murs et se contenter de leur consacrer le maître-autel; il n'y avait pas nécessité d'élever des constructions sous le sanctuaire pour combler un vide sensible occasionné par une chute rapide du terrain de l'emplacement. C'est à la suite d'un projet bien délibéré que le fondateur de l'église a fait un double étage; il a eu vraiment l'intention de se conformer aux rites romains en préparant une confession assez spacieuse

¹ Seevert, *Histoire de Lyon*, t. I, p. 7.

pour recevoir les dix sarcophages et en établissant le sanctuaire par dessus.

La capacité de cette confession n'est pas très grande, elle mesure 9 m. sur 3 m. 50 ; mais il ne faut pas oublier qu'on plaçait souvent les sarcophages sur deux rangs, les uns par-dessus les autres. Il en était ainsi à l'église de Saint-Honorat d'Arles. Le principal se plaçait au milieu et les autres autour. M. l'abbé Hays, curé de Jouy, après avoir nié la possibilité de faire entrer autant de tombeaux dans ce réduit, a reconnu qu'il n'y avait pas d'obstacle. Son dallage est au niveau des jardins. On doit en conclure que sa voûte, qui a trois mètres de hauteur, était en saillie notable au-dessus de la nef, comme à la Couture du Mans, et que le chœur surélevé par dessus n'était pas accessible sans deux escaliers latéraux, la descente de la crypte étant sur l'axe, comme dans toutes les confessions les plus anciennes.

Aujourd'hui, l'aspect du chœur est absolument différent, la surélévation a disparu depuis qu'on a remblayé la nef et exhausé son dallage sous lequel se cachent sans doute d'innombrables sépultures, comme dans toutes les églises pourvues de la puissante attraction d'un *martyrium*.

Pour résumer nos impressions sur la crypte Saint-Prest, nous dirons que sa haute antiquité nous paraît attestée surtout par sa structure. Ce n'est pas encore la crypte mérovingienne complète, ornée de colonnes et de pilâstres, mais ce n'est plus le caveau ou l'hypogée gallo-romain de forme rectangulaire sans autre lumière que celle de l'escalier. C'est un monument de transition, éclairé par trois petites fenêtres largement ébrasées à l'intérieur, et dont l'enceinte se termine, à l'orient, par une abside semi-circulaire qui a commandé les dimensions et la reconstruction du chevet roman que nous avons sous les yeux. Il n'y a pas d'ornements,

mais nous constatons que la maçonnerie faite de pierres de silex est en petit appareil dont la date concorde avec les autres caractères, et surtout avec la voûte en berceau.

De ce type de crypte, il nous reste peu d'exemplaires pour plusieurs raisons: d'abord parce qu'il est l'un des plus anciens, et surtout par ce motif que l'entrée ouverte au milieu du chœur était une gêne pour la célébration du culte, et une cause de trouble et de bruit. L'escalier prenait beaucoup de place, empêchait le développement des cérémonies et attirait les pèlerins dans un passage qui aurait dû être toujours libre. C'est pourquoi les curés ont cherché d'autres combinaisons, les uns en supprimant les cryptes, les autres en déplaçant les entrées ou en les faisant dévier par un coudé. Ici on n'a rien détruit, on s'est borné à détourner la descente du côté de l'épître et à la dissimuler par une trappe. L'escalier actuel se compose de 14 marches.

On a fait un autre changement plus grave: la crypte est vide depuis le XIII^e siècle. Les fidèles étant toujours curieux de voir et de toucher les précieux tombeaux et l'entrée étant peu praticable, on a imaginé au XII^e ou au XIII^e siècle de construire, sur le flanc sud de l'église, une chapelle funéraire dans laquelle on a transféré tous les sarcophages, afin que les obstacles fussent écartés et que l'exposition fût complète. On voulait qu'après une longue période d'oubli et de ténébre, le culte des saints martyrs fût remis en honneur et attirât de nombreux pèlerins. On peut le supposer du moins en se basant sur des précédents, comme les expositions de reliques universellement pratiquées derrière le maître-autel. L'édifice annexe prit le nom de *chapelle des Corps saints*.

On sait que les additions faites au flanc des églises sont le résultat d'une coutume postérieure au XII^e siècle: néanmoins un auteur a présenté les faits tout autrement: il a détourné l'attention de la présence d'une

1. Léon Maître, *Les premiers Monuments de la Gaule chrétienne*, 3. liv. p. 168.

crypte et n'a voulu considérer que la chapelle latérale, supposant sans motif sérieux, qu'elle pouvait être une fondation mérovingienne¹. Au lieu d'examiner le monument à la lumière des règles archéologiques, il s'est laissé guider par une légende de saint Prest forgée au XIV^e siècle pour édifier les fidèles. Ce n'est pas là un document à invoquer sur la solution d'un problème relatif au VI^e siècle. C'est un morceau de littérature pieuse comme en faisaient tous les panégyristes du moyen âge, et pas autre chose.

Examinons plutôt l'état des lieux ; comparons les niveaux intérieurs avec ceux des jardins environnants et nous jugerons qu'au lieu de creuser le sol, les Anciens ont exhaussé le dallage de la nef au moyen de remblais en laissant de côté la *chapelle des Saints*, soit pour supprimer les escaliers du sanctuaire, soit pour faciliter les inhumations dans l'église. On comprend alors pourquoi, à une certaine époque, les sarcophages se trouvèrent enfouis dans une espèce de grande fosse carrée, profonde de 2 m. 45 : l'excavation de la chapelle funéraire étant réservée. Jusqu'en 1841, on put voir à découvert, au milieu du

groupe des dix tombeaux plus ou moins brisés, un sarcophage plus important que les autres qui mesure 2^m16 de longueur, 0^m75 de largeur et 0^m59 de hauteur. Son couvercle épais de 0^m44, fortement bombé, a beaucoup de ressemblance avec les monuments antiques, il ne lui manque que les quatre oreilles. Il passe pour le tombeau de saint Prest. Après avoir été enfoui, lui aussi, sous des remblais, il a reparu au jour dernièrement, grâce au zèle éclairé de M. l'abbé Gouju. Si j'avais l'honneur d'être consulté sur le parti à prendre désormais, je conseillerais de le faire redescendre dans la crypte sous le maître-autel, et de le remettre à sa place primitive, sur l'axe de l'église. Plus l'aménagement des églises se rapprochera des dispositions prescrites par les rites et la tradition, et plus elles inspireront de foi et de piété aux fidèles.

Assez de monuments ont été rasés ou défigurés par l'indifférence dans tous les diocèses. Il est temps que nous entourions de respect les derniers témoins du culte rendu aux apôtres et aux martyrs de la Gaule, si nous voulons entrevoir la communauté d'habitudes religieuses qui reliait notre pays avec l'Italie.

L. MAITRE.

1. *Archives historiques du diocèse de Chartres* de l'abbé Metais.

LE PORTAIL OCCIDENTAL

DE LA CATHÉDRALE DE SENLIS

LE Portail occidental de la cathédrale de Senlis a été déjà l'objet de savantes discussions¹. A propos d'un travail récent², il m'a été donné de l'étudier avec soin : je voudrais essayer ici de préciser l'identification des scènes et des personnages, en les rapprochant d'œuvres semblables, sans cependant étudier complètement l'évolution de chaque type iconographique, travail considérable, comme on peut en témoigner les magnifiques ouvrages de M. Mâle, qui sont un guide sûr en la matière.

La dédicace de la cathédrale de Senlis est de 1190, et tout nous porte à croire qu'à cette époque, le portail était à peu près achevé : la statuaire daterait donc des dernières années du XII^e siècle, entre 1185 et 1195. Ceci concorde d'ailleurs avec les conclusions de M. de Lasteyrie, qui regarde le portail royal de Chartres, certainement antérieur à celui de Senlis, comme une œuvre du troisième quart du XII^e siècle³.

Sur le tympan sont sculptés la *Mort*, la *Résurrection* et le *Couronnement de la Vierge* : dans les voussures sont les rois de sa race et les prophètes qui l'annoncèrent : sur les pié-

droits, les grands personnages de l'Ancien Testament qui la glorifient : les patriarches qui représentent son divin Fils, qui en sont la préfigure, et les prophètes qui annoncent sa venue et sa mission. Au-dessus de ces statues est sculpté un calendrier.

Je commencerai par étudier le tympan. Trois scènes y sont représentées : sur le linteau, la *Mort* et la *Résurrection de la Vierge*, au-dessus son *Couronnement*¹. La première scène est en bien mauvais état, on peut cependant la reconstituer ainsi : Les apôtres, et non les anges, qui ne sont pas en général présents à cette scène, entourent le lit où la Vierge vient de rendre le dernier soupir : l'un d'eux, saint Jean sans doute, est agenouillé à ses pieds ; un autre soulève sa tête ; d'autres tiennent des encensoirs, tandis que deux anges nimbés emportent au ciel l'âme de la Vierge, représentée par un petit enfant enveloppé dans un linge ; la Vierge est étendue sur son lit, longue dalle plate soutenue par de petites arcades en plein cintre renforcées de colonnettes aux angles et au milieu de chaque face. Il ne semble pas que l'on puisse reconnaître les traces de douze personnages : en général, cependant, les douze apôtres assistent la Vierge à ses derniers instants ; dans

1. Mariecourt (De), dans *Comité archéologique de Senlis*, de 1862-1863, p. 122 et *Bepouse de Létranc*, *ibid.*, p. 136.

2. *Monographie de la cathédrale de Senlis*, publiée sous les auspices du Comité archéologique de Senlis, Senlis, Dufresne, 1910. In 3, pl. et fig.

3. *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Fondation Froel*, t. VIII.

1. Les artistes du moyen âge ont sculpté très souvent ces différentes scènes au portail de nos grandes cathédrales : Lyon, Sens, Noyon, Bourges, Paris, Meaux, Reims, Amiens, pour ne prendre que des exemples à quel-

les scènes plus anciennes, Jésus lui-même, après une suprême conversation avec sa mère, emporte son âme dans les cieux.

A côté est figurée la *Résurrection*, telle que se la représentaient nos artistes du moyen âge (pl.). Trois jours se sont écoulés depuis la mort de la Vierge : les apôtres ont veillé au tombeau ; le troisième jour, le Christ est ar-

Marie par les épaules, deux autres saisissent le drap funéraire, tandis que leur camarade cherche à les écarter et à se frayer un chemin pour voir, lui aussi, et prendre sa part de la tâche commune. Un sixième ange, de face, balance un encensoir.

Cette scène, moins endommagée que la précédente, témoigne d'une vie, d'une vérité

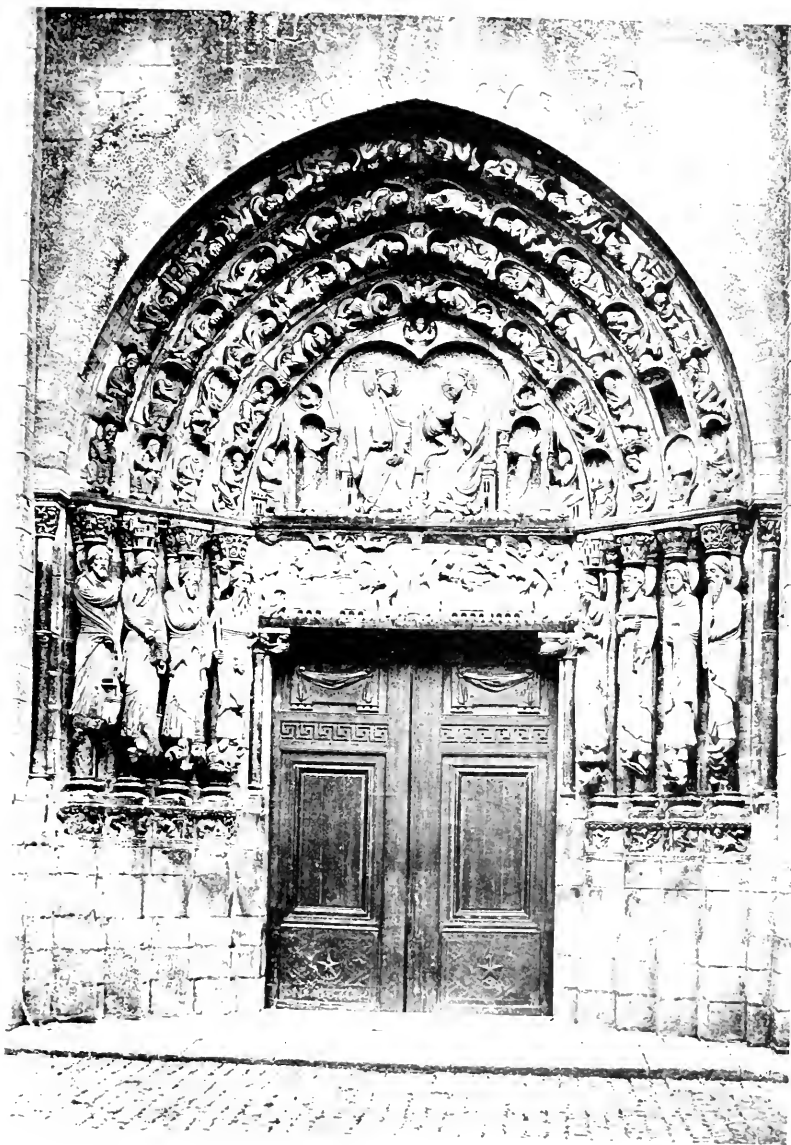


F. LEFFAULT, Pontalis, phot.

FIG. 1. — CATHÉDRALE DE SENS. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

rivé, entouré de ses anges et de ses archanges, et il a ramené la Vierge : c'est la *Résurrection*, scène qui a été quelquefois sculptée au moyen-âge, au tympan de gauche de la façade ouest de la cathédrale de Paris, par exemple, et qu'il ne faut pas confondre avec la *Mort*. Les anges ont à peine touché terre qu'ils s'empressent tous autour de la Vierge, l'un d'eux pose une couronne sur sa tête, les autres s'apprêtent à l'enlever, l'un, derrière, s'appuie avec les genoux sur le lit et pousse

dans les attitudes et les proportions qui ne sont pas habituelles au XII^e siècle. Les têtes un peu rondes — des têtes d'enfants qui peuvent convenir à des anges — sont animées et semblent chanter les louanges de la Vierge ; les cheveux sont traités par masse, les ailes sont largement dessinées ; les draperies surtout sont intéressantes à étudier ; bien loin d'être purement théoriques, comme au portail royal de Chartres, par exemple, ou à Étampes, elles cherchent à se rapprocher de la réa-



CATHEDRALE DE SENLIS
Portail occidental

file, peut-être sont-elles encore quelquefois un peu exagérées, mais si l'on examine les plis du drap dans la main de l'ange, ceux de la ceinture du même ange et du bas de la robe des anges qui se trouvent de chaque côté de la couche funéraire, on est obligé d'en reconnaître la justesse et d'en admirer l'arrangement.

Au-dessus est le *Commencement de la Vierge*; nous devrions presque dire : le « Triomphe », car la Vierge est déjà couronnée¹. Le Christ, ayant la Vierge à sa droite, est assis sur un siège ajouré de fines arcatures; il porte la barbe; sur sa tête est la couronne; derrière, le nimbe croisé; ses mains sont cassées; de la droite, il hennissait sa Mère; de la gauche, il portait peut-être un sceptre *reg.* 11. La Vierge vêtue, comme son Fils, d'une robe et d'un manteau jeté sur les épaules, tient dans sa main droite un livre ouvert, et de la gauche, relève sa robe en un geste assez disgracieux; derrière sa tête est un nimbe. Elle n'est peut-être plus la Reine du ciel et de la terre, telle que nous la voyons au portail Sainte-Anne de la cathédrale de Paris, mais elle n'est pas encore la Mère douce et souriante qui s'incline devant la majesté de son Fils, les personnages ont encore quelque chose de dur et de raide, sinon dans l'attitude, du moins dans l'expression. Ce groupe est placé sous une grande arcade, en forme de Ω arrondi, comme on en rencontre quelquefois dans le midi²; dans les oculi, des anges chantent les louanges de la Vierge et encensent; sous les arcades voisines sont quatre anges; deux debout balancent les encensoirs, deux, assis, tiennent des flambeaux; ils sont de proportion beaucoup plus petite que les

personnages du groupe central. L'effet d'ensemble de cette scène n'est pas très heureux, mais le détail en est méressant. Sans doute nous sommes loin de la grande composition et de la magnifique exécution du tympan de la Vierge à la cathédrale de Paris, mais il faut penser que nous sommes à une époque un peu plus ancienne.

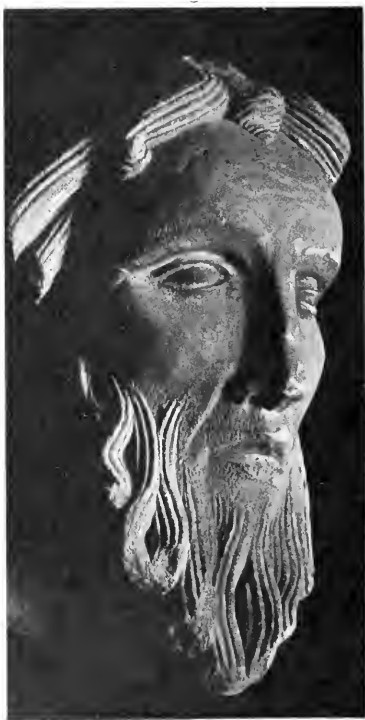
Plus tard, d'ailleurs, ces différents types évoluèrent; un des exemples les plus typiques est le portail de la petite église de Saint-Hubault (Cote-d'Or), du milieu du XIII^e siècle. Dans la première scène, les apôtres sont groupés autour d'un grand lit de campagne sur lequel repose la Vierge; leurs têtes seules apparaissent au-dessus; à côté est l'Assomption qui remplace la *Resurrection*; la Vierge dans une aureole, debout, les mains jointes, est ravie au ciel par deux anges, tandis que deux autres balancent des encensoirs. Dans la scène du *Commencement*, la Vierge, tournée vers le Christ, s'incline pour recevoir sa bénédiction. Ce seul exemple, pris entre beaucoup d'autres, montre l'évolution qui s'est produite dans l'interprétation de ces quelques scènes.

Tout autour de la Vierge, dans les voussures, sont les statufies des *patriarches* et des *prophètes* qui glorifient la Vierge, et des *rois*, ses ancêtres, mais leur mauvais état de conservation en rend l'identification presque impossible. Dans la première voussure, à l'extermeur, on reconnaît les patriarches et les juges; on peut noter Adam, ou plutôt Enoch, puis Noé, Abraham, qui enfante dans son sein les élus dont on aperçoit les petites têtes rondes au-dessus de ses bras; plus loin Moïse, coiffe du bonnet pui et tenant en sa main les tables de la loi. Une femme, dont la robe est ornée de broderies, doit être Behora, la prophétesse, qui fit triompher Barac de son ennemi Sisara, ou plutôt Jahel, qui péça Sisara d'un épéu, car cette femme paraît tenir de la main gauche basse et un gros clou et devait

1. Comme curieuse historique, je rappelle l'usage de l'abbé Rollinard, qui portageait d'ailleurs ses contemporains; il avait été reconnu au tympan de la cathédrale. La conservation d'un roi de France, par son Beud. *Revue de l'Art chrétien*, VII, p. 50.

2. On trouve des arcades jumelles à cet endroit dans les portails de Saint-Étienne de Beaujeu, de Saint-Jean de Perpignan et de Sainte-Clotilde de Zorn, Espagne.

brandir autrefois de la main droite une massue, prête à percer son ennemi endormi ; au-dessus, Gédéon, peut-être, et Jephté, agenouillés. L'homme à longue barbe qui semble tenir une massue de la main droite serait Samson ; non loin le grand-prêtre Héli se lamentant de la prise de l'Arche et de la mort



E. LEFÈVRE-PONTALI. phot.

Fig. 2 — CATHÉDRALE DE SENLIS. — TÊTE DE PROPHÈTE.

de ses fils : Samuel porte le bonnet juif de la maison de Juda. Il faut remarquer que tous ces personnages ont des nimbes.

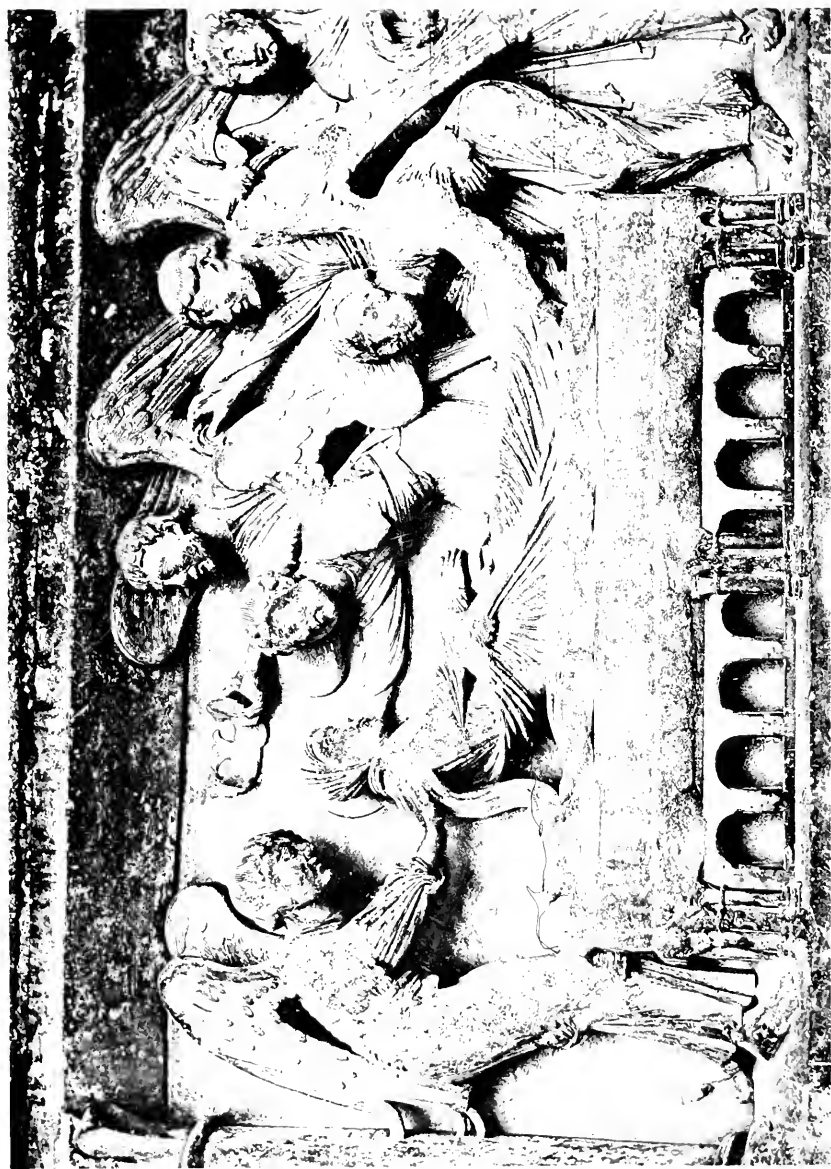
Dans la rangée voisine sont figurés les rois de Juda, ancêtres de la Vierge ; ils portent tous la couronne. Le premier est Jessé, souche de la race ; le deuxième, qui joue de la harpe, est David jouant devant Saül ; à côté

est un personnage difficile à identifier, car celui qui vient ensuite est certainement Salomon, avec le sceptre et le livre ; dans d'autres portails on voit entre David et Salomon une femme ; Bethsabée ; mais ici c'est un roi portant le sceptre ; peut-être faut-il y reconnaître, avec M. de Marcourt, David adulte, revêtu des insignes de la royauté. Quant aux autres rois, il est difficile de les désigner par leur nom ; les uns, vertueux, méditent sur les mystères dont ils sont les témoins, les autres impies et criminels, comme Abias et Joram, semblent tourner la tête d'un autre côté ; Ozias, couvert de lépre, porte sur ses mains voilées la couronne que son front souillerait ; le roi endormi est Achaz, qui négligea les affaires de son royaume et dut appeler l'Assyrien à son aide contre le roi de Damas, qui dévastait ses états. Dans la case vide était peut-être Ezéchias ; son voisin, derrière lequel se dresse une tige fleurie, serait Isaïe, qui fut le conseiller et le soutien d'Ezéchias dans sa lutte contre Sennachérib.

Dans les deux dernières rangées doivent être représentés les prophètes et les ancêtres de la Vierge ; un des personnages est couronné ; peut-être n'est-il pas à sa place, car les ancêtres du Christ, depuis la captivité de Babylone, furent de pauvres et humbles gens, sauf Zorobabel, qui ramena les Hébreux de Babylone, mais cependant ne fut pas roi.

Dans les voussures se voient encore des traces de peinture qui ne sont peut-être pas anciennes : le fond est alternativement peint en vert pâle et brun rouge ; les franges et broderies des vêtements ainsi que les couronnes sont colorées en brun doré.

Huit grandes statues, rangées de chaque côté de la porte, viennent compléter ce bel ensemble ; ce sont encore des personnages de l'Ancien Testament, mais des dégradations anciennes et une restauration inconsidérée les a rendus méconnaissables, et leur véritable identification en est très difficile. Dans les



CATHÉDRALE DE SENLIS — La Résurrection de la Vierge
(Cliché E. Lanfère - Portails)

premiers mois de l'année 1816, le sculpteur Robinet, aide de Forneimaniste Depont et des praticiens Léopard et Badon, restaura, sous la direction de l'architecte Ramee, ces grandes statues ; il en refit les têtes, les dais et la plupart des attributs, enfin l'Enfant Jésus et un ange. Robinet a représenté, à gauche, les sacrificateurs de l'Ancienne loi, à droite les prophètes de la Passion ; en allant de l'extérieur vers l'intérieur : Saint Jean-Baptiste, Jacob immolant le chevreau, Melchisédech, Abraham ; à droite, trois personnages, que M. de Maricourt dit être Jérémie, Ezéchiel et Daniel, et le vieillard Siméon. Les têtes s'accordent assez bien avec le reste du corps, les dais sont d'un style correct, mais les attributs qu'on a voulu restaurer sont presque tous aujourd'hui tombés, et d'ailleurs les identifications de Robinet sont tout à fait fantaisistes.

Je voudrais montrer ce qu'étaient ces statues avant la Révolution et avant la malheureuse restauration de Robinet.

Le musée du Trocadero possède les moulages de cinq des statues avant leur restauration ; nous sommes donc certains de leurs attributs ; en outre, il existe de curieuses ressemblances entre les personnages du portail de Senlis, ceux du portail central du croisillon nord de Chartres (fig. 3) et quelques statues du grand portail de la cathédrale de Reims (fig. 1) ; certaines de ces dernières paraissent même appartenir au même type que les statues de Senlis.

Il y avait aussi à Mantes, au portail central, des statues que l'on a remplacées en 1819 par des colonnes, mais dont les débris ont été déposés dans les tribunes, et qui ont avec celles de Senlis de grandes analogies. Parmi ces débris, on peut remarquer une tête imberbe, couronnée, à longs cheveux bouclés, peut-être David, une tête portant une longue barbe et coiffée de la tiare du grand-prêtre, Sammel ; une autre, creusée de rides, avec un voile sur la nuque, qui serait Abraham ; un saint Jean-Baptiste portant une chemise en

poils de chameau, avec un manteau jeté sur ses épaules et serré aux reins. A en juger par le peu qui nous en reste, ces sculptures devaient être très belles ; les plus des étoffes sont larges et souples, les figures bien traitées et expressives.

Voici à présent, en commençant par la gauche, quels devaient être les personnages que représentent nos grandes statues de Senlis.

La première, dont le moulage est au Trocadero, est un *saint Jean-Baptiste* ; il porte une robe en poils de chameau et un long manteau ; il baptise le gentil couché à ses pieds. Robinet, ici, n'a retait que la tête. On a retrouvé non loin de la cathédrale une tête aujourd'hui déposée au Musée qui pourrait être celle de saint Jean-Baptiste ou de l'un des prophètes ou patriarches ; les yeux sont bien marqués ; le nez droit et ferme, la bouche pincée, les traits très ; les cheveux et la barbe sont traités par masse ; ce magnifique débris de l'art de la fin du XI^e siècle nous fait regretter encore davantage les mutilations du portail (fig. 2).

Le deuxième personnage est *Sammel* ; il tient comme à Chartres l'agneau du sacrifice, la tête en bas, il sacré Saul, représente sans doute par le personnage accroupi à ses pieds ; Robinet a retait la tête qui devant autrefois être couverte du voile.

Le troisième personnage est *Moise* ; son moulage est au Trocadero ; Robinet a retait la tête qui ne s'accorde pas du tout avec le personnage représenté. Moïse s'appuie sur la colonne qui se termine, comme à Chartres et à Reims, par un chapiteau portant le serpent d'airain ; il ne semble pas avoir tenu dans ses mains les tables de la loi ; de la main droite, il désigne le sommet de la colonne¹.

Le quatrième personnage est *Abraham*, il tient Isaac par les cheveux et s'apprête à l'im-

¹ Cf. Et. Sirey, Moyse, exaltant serpentem, in deserto, et exaltant operet, Euseb. Hieronim. — Saint Jean, III, 14.

moler, mais un ange derrière lui retient le glaive et semble parler au patriarche : ses pieds reposent sur un bélier ; le moulage est

sentir son glaive immobilisé, retournait la tête comme dans les statues de Chartres et de Reims, et je ne sais pour quelle raison

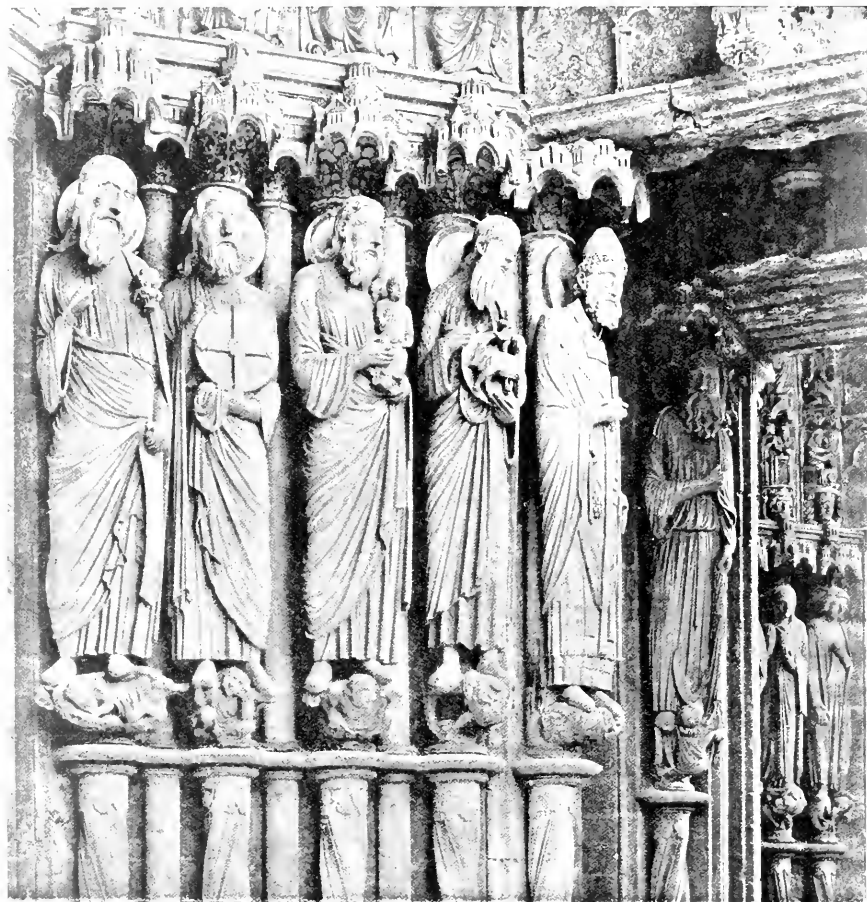


FIG. 10. — CATHÉDRALE DE CHARTRES. — STATUES DU PORTAI SEPT-ÉTOILÉ.

au Trocadero, Robinet a retait la tête d'Abraham, son glaive et l'ange. Primitivement le vieillard, étourdi de s'entendre parler et de

Robinet, que le mouvement même du torse aurait dû avorter, a placé la tête de face. La tête de l'ange est d'un fort mauvais style.

A droite les personnages sont beaucoup plus difficiles à identifier; d'autant plus que pour le deuxième et le troisième, nous n'avons

portent sous leur mitres et ne peuvent guère nous guider dans l'identification des personnages¹. Le premier personnage doit être

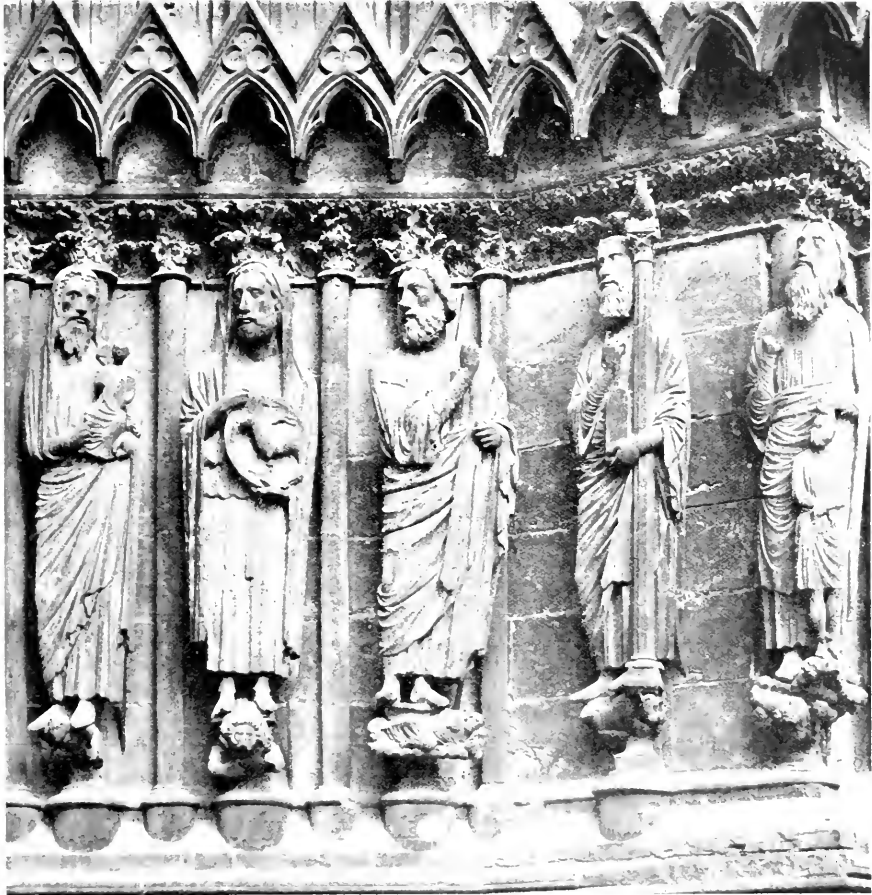


Fig. 4. — CATHÉDRALE DE SENLIS. — LE PORTAIL OCCIDENTAL. — DÉTAIL.

pas de moulage antérieur à la restauration et qu'il nous est très difficile de connaître leurs attributs. Les culots sur lesquels ils

David — il tient dans la main gauche replié

¹ Le portail occidental de la cathédrale de Senlis est un des plus intéressants monuments de l'art gothique de la région de Paris. Les culots sur lesquels ils se tiennent sont des culots de type gothique.

trois clous, et déroule de l'autre un phylactère ; ses jambes croisées portent sur les bras et les épaules d'un homme accroupi¹ ; les clous qu'il tient symbolisent la Passion². On peut s'étonner de voir ce type de personnage aux jambes croisées, type assez fréquent dans les sculptures du midi de la France, mais rare dans la région de Sens : cette statue est certainement imitée de plusieurs statues du portail occidental de Saint-Denis, qui n'existent plus aujourd'hui, mais dont on peut voir la reproduction dans les dessins de Montfaucon, et qui présentaient le même type.

Le deuxième personnage est peut-être *Isaïe*, qui est aussi représenté aux portails de Chartres et de Reims : il tiendrait à la main une tige dont le sommet s'épanouit en fleur, rameau de l'arbre de Jessé qu'il a prophétisé ; et à ses pieds serait le vieillard Jesse, souche de la race de la Vierge³. Dans sa main droite renversée il tenait peut-être un livre où était écrite sa prophétie, ou le charbon ardent qui purifia ses lèvres. On peut aussi penser que le bâton qu'il tient à la main, est la lance ; on aurait alors distribué les instruments, qu'à Chartres David tient seul, entre deux personnages : David tiendrait les clous, et *Isaïe* la lance, et peut-être dans la main gauche la couronne d'épines. Quoi qu'il en soit, il semble bien qu'il faille voir ici *Isaïe*.

Le troisième personnage est *Jérémie* ; il porte la croix, symbole de la Passion qu'il a décrite. A Chartres, il tient une croix grecque ; à la cathédrale d'Amiens, il a comme attribut une croix semblable à celle qu'il porte ici.

Le quatrième personnage, dont le moulage est au Trocadéro, est le vieillard *Siméon* ;

comme à Chartres et à Reims, il porte l'Enfant Jésus ; Robinet a reconstitué la tête du vieillard, le corps et la tête de l'Enfant Jésus, et l'on peut voir, en comparant cet Enfant Jésus avec ceux de Chartres et de Reims, qui sont cependant d'une époque plus rapprochée de nous, combien cette restitution est d'un mauvais style.

Derrière la tête de ces différents personnages que nous avons essayé d'identifier, est un nimbe, que l'on voit aussi à Chartres, mais qui est rarement appliqué à des personnages de l'Ancien Testament.

Quoique cette étude soit surtout iconographique, je voudrais cependant noter quelques caractères nouveaux qui apparaissent dans ces statues de la fin du XII^e siècle. Les poses ne sont plus archaïques et roides, les artistes cherchent à copier la vie ; les proportions se rapprochent de celles du corps de l'homme, et les têtes ne semblent plus sortir comme d'un fourreau long et étroit ; ce ne sont plus les statues hiératiques et idéalisées du XII^e siècle ; on entrevoit déjà la magnifique statuare du XIII^e siècle. Les vêtements mêmes sont interprétés plus largement et les plis sont traités avec plus d'ampleur et de vérité qu'auparavant.

Sous les socles des statues-colonnes se déroulent les douze scènes d'un *calendrier*. L'usage de ces calendriers est très ancien : les pavés des basiliques étaient quelquefois ornés des images symboliques des saisons. Des manuscrits du IX^e siècle contiennent des calendriers ; on en voit dans plusieurs églises romanes et dans un grand nombre d'églises gothiques ; au XII^e siècle, à Saint-Denis (fragments de mosaïques conservés au musée de Cluny), ancienne cathédrale de Saint-Omer (dalles du pavé), Fenioux et Aubray (Charente-Inférieure) ; portail et quatrième voussure de la porte principale, Souvigny (colonnelle isolée), Saint-Ursin de Bourges (portail démonté et seul conservé) ; Vézelay (porche) ; aux XIII^e

1. « Dixi Dominus Dominus meo : sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum. » (CIX, 1.)

2. « Conclum malignantium obsecro Jme : foderunt manus meas et pedes meos. » (XXI, 17.)

3. « Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet. » (*Isaïe*, XI, 1.)



FIGURE 1



FIGURE 2



FIGURE 3



FIGURE 4



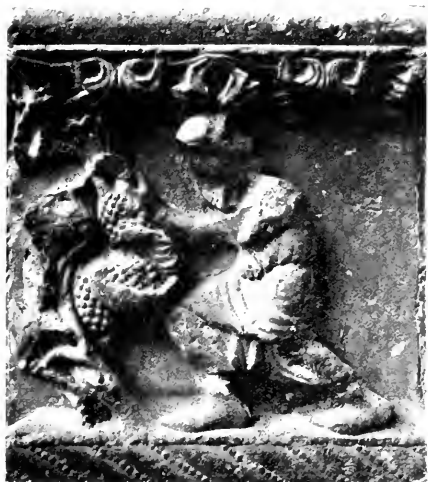


PLATE 100



PLATE 101



et XIV^e siècles, à Semur-en-Auxois (portail septentrional) et aux cathédrales de Paris (porte de la Vierge) à la façade occidentale et rose occidentale, Chartres (portail septentrional et vitrail du chœur), Sens (portail occidental), Reims (portail occidental), Amiens (portail occidental), Lyon (médaillons inférieurs du portail central de la façade occidentale).

On s'étonnera peut-être de voir ainsi sculptés sur les portails consacrés à Dieu ou à la Vierge, les sujets profanes du calendrier, les travaux des mois. M. Male, dans une page de son beau livre sur l'art religieux en France¹, nous en donne l'explication : « Le chrétien du XIII^e siècle qui s'arrêtait sur le seuil pour contempler le calendrier y trouvait plus d'un sujet de méditations, suivant son degré de culture. L'homme de labour reconnaissait le cercle immuable des travaux auxquels il était condamné jusqu'à la mort; mais la statue de Jésus ou de la Vierge, planant au-dessus de ces choses de la terre, lui rappelait qu'il ne travaillait pas sans espoir. L'homme d'église, instruit dans la science de la liturgie et du calcul, songeait que chacun des mois correspondait à un moment de la vie terrestre de Jésus-Christ ou de celle des grands saints. A ses yeux, chaque mois était marqué, non par des travaux vulgaires, mais par une suite d'actes héroïques. Le mystique, enfin, pensait à l'écoulement des jours qui sortent de Dieu et vont se perdre en lui. Il se disait que le temps est l'œuvre de l'éternité. Il réfléchissait que l'année, avec ses quatre saisons et ses douze mois, est une figure du Christ, dont les membres sont les quatre évangélistes et les douze apôtres. » Mais, revenons à notre calendrier.

Les deux premiers bas-reliefs à gauche représentent deux chimeres affrontées, adossés, l'une à tête d'homme, l'autre à tête de mulet, d'un très beau style; le modèle, d'une grande finesse, est très remarquable. A droite, les

supèls sont très noublés : ce sont une figure de diable cornu et un oiseau à larges pattes et à tête d'homme.

Sur les douze autres panneaux est sculpté le calendrier, qui commence au fond et à droite et finit au fond et à gauche. Pour chaque mois de l'année l'artiste a représenté, en un petit tableau de pierre, la principale occupation du mois : ces scènes sont rendues avec une vie et une vérité remarquables; le sculpteur n'avait d'ailleurs qu'à regarder autour de lui : tout l'inspirait; au pied des murailles, la Nonnette coulait au milieu des prés ou l'on fauchait les foins; sur les coteaux, les vignes grimpent à l'assaut de la petite ville jusqu'aux fossés du vieux château; dans la plaine et sur le plateau, c'étaient les terres labourées, les blés, la moisson, au-delà, de tous cotés, la forêt.

Le mois de janvier est le mois du repos et des festins; un homme, assis sur une chaise en bois tournée, à dossier bas et circulaire, est à table; il tient de sa main gauche une croûte, de la droite un bol; il porte un vêtement collant et un grand manteau; sur sa tête est un bonnet, ochanere par devant, d'où ses cheveux s'échappent en boule. Avec le mois de février, froid et pluvieux, le pauvre vieillard, qui vient de ramasser du bois sous l'averse, comme le représente un des bas-reliefs du calendrier de la cathédrale de Paris, a peine renté chez lui, sans même prendre le temps de se débarrasser de sa pelure, s'est accroupi devant le feu qu'il vient de faire et d'où sort les flammes s'élevant vives et sèches. Avec le mois de mars commencent les travaux des champs; notre homme a revêtu sa robe à la ceinture et l'étoffe courageuse, sort la terre à côté, un arbre est en train de se greffer. Mais, ces jours d'agriculture, on ne voit partout les jeunes pousses, et on n'a vu que la tête de taller ses arbres, et on n'a vu que pousser sur une branche grise et nue ses jeunes croûtes. Les autres s'élèvent en grappe, sont

¹ L'ART RELIGIEUX AU XIII^e SIÈCLE, t. I, page 108.

traies avec une naïveté et une raideur encore toutes romanes.

Au mois de mai, la scène change : tout est gai, tout est joie : le paysan se repose au milieu des fleurs, comme dans le calendrier d'Amiens, par exemple, et le jeune noble part à la chasse : ici nous voyons ce dernier tenant sur le poing gauche tendu un faucon et conduisant de la droite un cheval richement harnaché, qui paraît se refuser à sortir.

En juin, les luzernes ont poussé et le paysan se remet au travail : nous le reconnaissons occupé à faucher les foins, à demi-retourne en arrière, les bras tendus, et lançant énergiquement sa faux.

Le calendrier se continue de l'autre côté, mais il faut commencer par regarder la face latérale tournée vers l'entrée, puis l'autre face orientée à l'ouest. Après avoir longtemps hésité, je crois que c'est la meilleure manière d'expliquer les inversions que l'on rencontre dans cette partie du calendrier.

En juillet le moissonneur, la robe nouée à la ceinture, se courbe sur les bles qu'il coupe à la faucille, derrière lui est une gerbe déjà bottelée. En août, à peine le blé coupé, le paysan prépare faire et bal le grain¹. Puis vient la vendange, au mois de septembre : le

vendangeur cueille le raisin, dont les grappes lourdes et pleines font plier le cep. Au mois d'octobre, en général, le paysan sème (Paris, Chartres), et les sculpteurs ont rendu magnifiquement le « geste auguste » : dans d'autres endroits, à Semur, à Reims, dans l'ancien calendrier de la basilique de Saint-Denis, il met le vin en tonneau : ici, il est bien difficile d'expliquer son rôle : de chaque côté sont deux portiques surmontés de balustrades : le personnage semble occupé à rentrer les provisions. Au mois de novembre, le paysan, de gros sabots aux pieds, tue le porc avec une hache². Enfin en décembre, il enfourme les gâteaux : ce dernier bas-relief est fort mutilé, mais le geste est très caractéristique².

Je crois avoir passé complètement en revue la statuaire et la sculpture du portail occidental de la cathédrale de Sens : je n'ai pas la prétention d'avoir tout expliqué, mais j'ai du moins cherché à préciser les scènes qui y sont figurées et à montrer, par la comparaison avec d'autres portails à peu près semblables, quels devaient être les personnages représentés avant les mutilations que lui ont fait subir les révolutions et les restaurations.

Marcel AUBERT.

1. Cf. Calendrier des cathédrales d'Amiens, Semur et Sens.

1. Cf. Calendrier de Semur-en-Auxois.
2. Cf. *Idol. Nat.* ms. fol. 133.



LES MISÉRICORDES SATIRIQUES BELGES

L'art flamand, qui fut toujours démocratique et populaire, a trouvé dans le genre satirique et grotesque son expression la plus intime et la plus curieuse. Au point de vue archéologique, ou folklorique, c'est là que nous surprenons la vie intime et réelle des turbulents artisans médiévaux de la Flandre comme celle de nos artistes qui, sortis du peuple, partageaient leurs plaisirs et leurs peines. Car la maîtrise, dans les guildes artistiques, ne distinguait guère les peintres et les sculpteurs des autres maîtres appartenant à des corporations industrielles. Comme eux, ils tenaient boutique et payaient patente, les suivant aux foires et marchés, où ils étalaient côte à côte, les uns leurs marchandises et les autres leurs objets d'art.

Remarquons ici que l'étude de l'art humoristique flamand présente un intérêt tout particulier, car, si le genre satirique apparaît dans la plupart des pays, ce furent les artistes de la Belgique qui en firent toute une école; et une école qui se manifesta, non seulement dans les œuvres de Jérôme Bosch et de Pierre Breughel le Vieux, mais aussi chez les nombreux peintres et sculpteurs flamands et wallons qui s'inspirèrent de leur genre.

Il y a plus, l'examen des sculptures franco-belges les plus primitives, et notamment l'étude des miséricordes de stalles de ces contrées, nous prouvent que l'art satirique, tel que le comprirent les peintres « drôles », fleurit et se développa tout d'abord chez nos joyeux tailleurs d'images.

On comprendra aisément, que les miséricordes de stalles, sur lesquelles on s'assied

à moitié, lors des longues stations debout dans le chœur pendant les offices, ne pouvaient, par leur emplacement même, servir à l'exécution de sujets religieux et que les imagiers et huchiers flamands choisirent de préférence ces consoles pour y représenter des scènes profanes, empruntées soit à la vie usuelle ou populaire, ou bien illustrant des dictons et des proverbes, que nos ancêtres aimaient à se rappeler dans toutes les circonstances de leur vie.

On s'étonne de voir qu'en Belgique, ces sculptures précieuses, qui ont été relevées avec soin dans les autres pays, semblent avoir été méprisées, jusqu'au moment où nous en avons fait pour la première fois un inventaire, provisoirement illustré par des dessins hâtifs simplement destinés à en donner une idée approximative, tant au point de vue des formes générales, que du genre d'esprit qui règne dans ces curieux reliefs.

Les plus anciennes stalles belges se trouvent à Gendron-Celles et à l'ancien prieuré d'Hastières (province de Namur). Elles datent du XIII^e siècle, mais les dernières seules sont décorées de miséricordes sculptées. Leur facture est plutôt barbare et les sujets représentés assez peu variés. On y trouve cependant un écho curieux du monde primitif d'alors. C'était l'époque des croisades. Le peuple vivait dans la crainte des seigneurs châtelains, établis dans les nids d'aigles, dont on voit encore les ruines pittoresques sur les rochers qui bordent la Meuse et ses affluents. La crainte de l'homme puissant, parfois méchant, est évoquée par une tête de soldat barbu, les yeux écarquillés et la bouche ouverte,

semblant proférer des menaces. A côté apparaît la face lippue et le nez épaté d'un nègre, portant le turban, symbolisant le musulman, l'ennemi de la chrétienté, que l'on combattait au loin pour la conquête des Lieux Saints. Le démon, cette grande erreur du monde primi-

d'un moine, qui semble heureux d'être à l'a-bri des tentations et des crimes du monde.

Les miséricordes de l'église Saint-Jacques et de Sainte-Croix à Liège, qui datent du XIV^e siècle, constituent un grand progrès sur celles du siècle précédent.



FIG. 10. — ÉGLISE CATHÉDRALE D'IBORRALETA. — STALLS BASSES, RANGE DE GAUCHE (XIV^e SIÈCLE).

Il n'est pas oublié, on l'y voit grimaçant, montrant les dents et poussant une langue demesurée en forme de phylactère. Des visages plus amusants suivent : grimaçiers, têtes de porc, images satiriques du vin constituées par des feuilles de vigne et des raisins, satire de la femme médisante (à la langue éfilée), etc., faisant contraste avec le masque souriant

A Saint-Jacques elles sont au nombre de vingt-neuf. Les plus belles appartiennent au genre fantastique. Elles se composent de reptiles ou de dragons élégants, tantôt se fuyant, tantôt se combattant. On y remarque aussi des oiseaux étranges, des griffons aux ailes ouvertes, qui font suite à des dispositions curieuses de feuillages formant parfois par leur

assemblage des visages grotesques. Les plaisanteries grasses, chères à nos ancêtres médiévaux, sont surtout rappelées par des personnages accroupis.

Les figures fantastiques et grotesques qui décorent les rampants des parclozes ne sont

tête chenue présente une apparence humaine, tandis que ses bras forment des corps de serpent terminés par des têtes diaboliques qui dévorent ses oreilles et le brûlent de leur souffle empesté.

L'église Saint-Pierre à Louvain possède



Fig. 2. — GHEENT. COLLEGIËLE SINT-BAUDELUISKERKERK. (AFTER VAN DER HAEGHE, *op. cit.*, p. 300.)

pas moins intéressantes. La verve moqueuse de l'artiste wallon s'y est donné libre carrière, taillant et caricaturisant toutes les classes de la société. Les femmes légères ne sont pas oubliées.

Les miséricordes de l'église Sainte-Croix, sont du même genre : citons parmi celles-ci un damné grinçant des dents dont seule la

les plus anciennes stalles du XV^e siècle. Elles furent exécutées en 1438 et terminées en 1442, le jour du « lundi perdu ». A côté de reminiscences nombreuses de sujets primitifs déjà vus, tels que grimaciars, bêtes réelles ou fantastiques, les miséricordes et rampants de parclozes de cette église présentent quelques éléments nouveaux dignes d'être signalés.

Nous y voyons apparaître notamment, l'image de la sirène, représentant en iconographie, la séduction féminine qui occasionne la perte de l'homme dans ce monde comme dans l'autre. Ce gracieux monstre marin, qui figurait alors dans tous les bestiaires, se trouve placé à côté du guerrier marin au buste d'homme et au corps de poisson, qui était également considéré comme une créature existante. Nous y voyons aussi une image primitive du fou classique aux antennes garnies de grelots, individualisé comme un portrait, nous avons cru y reconnaître un célèbre fou loutaniste « Paep Thoen » qui fut aussi un grand musicien¹. Citons encore ce prisonnier, montrant son visage inquiet au guichet d'une tour, qui rappelle le fabricant de fleches de Louvain. On sait que pour s'être moqué de la procession qui eut lieu en 1436, « pour donner la victoire et un heureux retour à ceux de Flandre qui accompagnèrent notre duc (Philippe le Bon) au siège de Calais », ce mauvais plaisant fut emprisonné et eut la langue perforée d'un fer rouge : châtiment ordinaire réservé aux blasphémateurs.

Parmi les autres sujets à relever, citons encore un équilibriste, les jambes en l'air; un épisode du roman du renard, et un démon à cornes de faucon, les bras et les jambes garnis d'ailes de chauve-souris.

Les statuettes des parceloses nous montrent des animaux réels et fantastiques surmontés parfois de têtes humaines.

Les belles misericordes des stalles de l'église Saint-Sauveur à Bruges, datent également de la première moitié du XV^e siècle. Elles présentent un caractère très particulier, car elles semblent presque toutes se rapporter à des fabliaux français ou provençaux, dont la vogue fut si grande en Flandre depuis les XII^e et XIII^e siècles. On y voit des scènes d'amour, des demandes en ma-

riage, des banquets, et même des scènes de sorcellerie, ou d'incantation diabolique...

L'église de Saint-Stulpice, à Diest, possède encore quelques stalles remarquables, datant de la fin du XV^e siècle. Les misericordes qui les décorent sont les plus belles de la Belgique, et dépassent en hauteur celles plus célèbres de Ronen. Les sujets représentés offrent le plus grand intérêt au point de vue folklorique. Ce sont les illustrations de proverbes flamands : une pomme (et non pas une poire) pour la soif ; trouver le chien au pot (c'est-à-dire venir trop tard au repas, alors que le chien a léché la marmite) ; ou bien ce sont des plaisanteries un peu grasses, comme les deux soufflets de l'horloger ; ou bien encore des satires dirigées contre les Juifs, les femmes (moitié ange moitié démon), les fous (deuant la pierre de loche), les courtisanes, les avares, les usuriers (juifs ou lombards) et les mendians.

Les misericordes d'Aerschot, datant de la même époque, rappellent ces dernières sculptures. Elles ont été malheureusement en partie gâtées par un rabot imbécile. On y reconnaît encore cependant de curieuses satires ou toutes les classes de la société, clercs et laïques, sont balancés. Ici encore les Juifs sont pris à partie, rappelant notamment des épisodes de la Bible, humiliants pour eux : tel l'enfant prodigue, se nourrissant à l'auge où mangent des pores, ces animaux impurs d'après Moïse. Un autre israélite, reconnaissable à son long nez et à son costume, chevauche à rebours, un animal fantastique dont il tient la queue. Les moines, les femmes et les baladins ne sont pas épargnés. On y reconnaît les satires des flagellations judiciaires, dont la justice flamande était prodigue : celle des fous, des paysans, des hommes d'armes, etc. ; des représentations des proverbes, notamment de celui de la femme astucieuse qui parvient à lier le diable sur un coussin, sujet que nous avons retrouvé à plusieurs reprises en France (notamment à Elsie-Adam) et même en Es-

¹ Voir la notice de Van der Phalsen (de Paep Thoen) dans la *Biographie nationale de Belgique* par M. P. BIEGMANS, t. VIII, col. 157-158.

pagne, exécuté par des artistes flamands voyageurs ¹.

L'église de Saint-Materne à Walcourt possède également de belles stalles sculptées qui datent de 1531. Plus que sur toutes les autres miséricordes de la Belgique, nous y voyons régner la grosse bonne humeur de nos pères, aimant les plaisanteries un peu crues et s'amusant de ces farces grossières où l'élément scatologique n'est pas toujours le plus représentable. Parmi les sujets que nous pouvons citer ici, notons : un renard vêtu de la coule, prêchant du haut de sa chaire devant un auditoire de gallinacés crédules ; une satire d'un maréchal ferrant posant un fer sur le pied d'une grue enfermée dans un cadre où l'on attache les chevaux vicieux ; la punition d'un luxurieux ; une variante du même sujet, rappelant l'épisode cité par Joinville lors du siège de Saint-Jean d'Acre par Louis IX ; une curieuse satire des tournois, où des femmes rompent des lances en chevauchant leurs maris ; un scatologique emule d'Uylenspiegel ; un Juif tirant la queue d'un âne ; un misanthrope sortant dégoûté du monde, etc., etc.

Parmi les statuettes des parceloses citons encore : la marmite renversée (ceux qui ont faim), la satire d'une ribaude, ainsi que celle de l'homme qui perd sa culotte, et enfin celle de la nourrice qui sert son lait dans une tasse à déjeuner.

Quoique moins drôlatiques, les miséricordes d'Hoogstraeten, dont nous donnons ici pour la première fois quelques reproductions photographiques, présentent cependant un caractère profane nettement folklorique des plus curieux. Elles sont l'œuvre d'Albrecht Gelmiers, qui les exécuta en 1531-1538, aux frais

du comte de Lalang, seigneur d'Hoogstraeten. Elles sont au nombre de cinquante-quatre, et chose rare en Belgique, elles ont conservé leurs entrées, leurs jouées, ainsi que leurs hauts dossiers. Les fig. 1 et 2 en représentent quelques-unes (rangées basses, à droite et à gauche).

La taille des miséricordes n'est pas à la hauteur de celle des figures religieuses qui sont sculptées avec le plus grand soin sur les jouées et les entrées des stalles. On voit que l'imagier respectueux lorsqu'il s'agit de sujets sacrés, a traité plutôt en ébauches les consoles d'un caractère profane. Ce qui n'enlève rien d'ailleurs à leur intérêt satirique et folklorique.

En commençant par le bas, à gauche, nous voyons successivement defiler : la satire des buveurs, symbolisée par un porc à cheval sur une futaille tenant un verre plein ; une satire des mauvais ménages : une femme s'apprêtant à lancer un escabeau à la tête d'un homme (galant ou mari) qui la poursuit et porte le classique costume des fous ; le proverbe flamand des *roses* et non pas des perles *pour les pourceaux* : traduction du dicton latin *Margaritas ante porcos*, qui se trouve représenté d'une façon originale, et nous montre dans le fond une très curieuse porcherie du temps. On sait que ce sujet cher aux huchiers de la Flandre, se trouve fréquemment sculpté sur les miséricordes belges et étrangères, notamment à Aerschot, à Rouen et à Dordrecht. Citons encore un buveur devant son tonneau, qui semble échappé d'une de ces kermesses si souvent peintes par les petits maîtres néerlandais du XVI^e et du XVII^e siècle : un mari qui bat sa femme, illustrant le proverbe tudesque : « Une bonne femme doit être battue. » Le souvenir des satires, ou plutôt des parodies des tournois, nous est rappelé par la miséricorde suivante, où nous voyons (fig. 3) deux bourgeois vêtus de longues robes, enfourcher des bâtons terminés par une tête de cheval et s'élancer l'un sur

¹ Comme le Lat fait patiemment remarquer M. G. Cohen, dans son compte rendu de notre ouvrage : *Le genre satirique, fustigatoire et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne*, qui vient de paraître : « Ceci fournit aux historiens un procédé d'identification précieux : lorsque telle scène en bois sculpté est la mise en action d'un proverbe qui n'est que flamand, nous pouvions en conclure qu'un « beeldestuider » a passé par là ! » (*Berue archéologique*, mai 1910.)

l'autre, la lance émoussée en arrêt. Ce genre de satire des joutes féodales, que l'on retrouve si souvent représentée au moyen âge dans les manuscrits français et flamands, trouva même



FIG. 3. — SATIRE DES TOURNOIS BOURGEOIS.
(MISÉRICORDE A HOOGSTRAETEN).

un écho dans les archives belges. Les comptes communaux de la ville de Gand, notamment ceux des années 1447-1448, mentionnent des parodies populaires des tournois qui furent subsidées par les échevins et qui eurent lieu au marché du Vendredi de cette ville. Jean Germain et Jean Jouffroy, dans leur *Liber de virtutibus Philippi*, décrivent avec humour une de ces joutes : « où les manants flamands se provoquent tantôt avec des gaulles, tantôt avec des pieux, parfois avec des lignes à pêche. Ils s'essayaient aux nobles tournois, inconnus à leurs ancêtres, et s'imaginent faire les chevaliers en montant des rosses louées... Souvent les éclats de rire, mieux encore que la force de leurs coups, démontent les compagnons qui se combattent ¹... »

D'autres miséricordes nous montrent des tondeurs de laine, leurs grands ciseaux à la main, qui exercent leur talent, l'un sur un mouton, pourvu d'une ample toison. L'autre sur un pore qui se débat et hurle. Ces deux

sujets nous rappellent des proverbes flamands qui se complètent : « peu de cris et beaucoup de laine » et « beaucoup de cris et peu de laine ».

La fig. 4 nous offre une scène bizarre : un boulanger, retransché dans son four à cuire, repousse, à l'aide de sa pelle à enfourner, l'assaut d'un autre mitron qui l'attaque avec les mêmes armes. Cette sculpture nous montre combien était grande à cette époque la jalousie des métiers.

La fig. 5 met en scène la lutte emblématique de la suprématie conjugale, symbolisée par un homme et une femme se battant pour une culotte. On se rappelle que ce combat grotesque fut très populaire au moyen âge ; nous le voyons figurer dans les fabliaux français, notamment dans celui d'Estormi et d'Hugues de Piaucelle, ce dernier intitulé *Sire Hains et dame Anieuse* (ancienne forme du mot emuycuse) ; tandis que son illustration sculptée se trouve non seulement en Belgique, mais aussi en France, notamment à Rouen, Saint-Denis, Saint-Seurin (en Gironde), Presles (Seine et Oise), Auxerre, Villefranche de Rouergue, etc.



FIG. 4. — SATIRE DE LA JALOUSIE DE MÉTIER DES BOULANGERS
(MISÉRICORDE A HOOGSTRAETEN).

Une version plus rare, que nous croyons unique, met en scène deux représentantes du beau sexe, deux rivales, qui, échevelées par la lutte, se gourment d'importance. L'une,

1. D'après la traduction de l'historien gantois V. Fris.

déjà terrassée, tient en main un gros bâton, tandis que l'autre, en Gervaise primitive, la maintenant par les cheveux, la frappe à tour de bras avec un balloir. Le mari profite du



Fig. 5. — LA LUTTE POUR LA CULOTTE
SATIRE DE LA VIE CONJUGALE. (MISÉRICORDE A HOOGSTRATEN.)

combat pour ressaisir sa culotte, objet du litige, et la brandit joyeusement au-dessus de sa tête.

La fig. 6 constitue une autre satire de la vie conjugale. Une femme assise à sa fenêtre guette la rentrée de son mari qui se présente au logis au lever du jour et à qui elle refuse l'entrée de la maison. La portée satirique de cette scène est soulignée par un coq chantant, placé à côté de l'épouse victorieuse, tandis qu'une poule, la tête basse, tient société au noctambule déconfit.

Un autre sujet du même genre, nous montre l'homme enfermé dans un tonneau, d'où la tête seule dépasse, tandis que son épouse profite de sa position difficile pour s'asseoir près de lui et le sermonner sans danger. Ceci est une réminiscence de la peine du tonneau, que l'on infligeait en Belgique au moyen âge, aux perturbateurs de la tranquillité publique. La futaille découpée pour livrer passage à la tête, reposait sur les épaules du coupable qui était ainsi lâché sans défense dans les rues, sous la conduite d'un aide du bourreau. Dans

les comptes de la ville de Gand, on voit figurer souvent, dès le XV^e siècle, des indemnités accordées au bourreau dans ces circonstances. En 1490, nous voyons qu'une femme fut enfermée dans un tonneau « pour avoir arraché la couronne d'une mariée, » probablement sa rivale.

Une autre peine infamante, celle du panier, est également sculptée sur une miséricorde d'Hoogstraeten. Les archives des villos flamandes nous apprennent que ce supplice bizarre était infligé aux débauchés et aux perturbateurs (et perturbatrices) de l'ordre public. Dans le « livre des bannis » de la ville de Gand, qui comprend les années de 1472 à 1537, nous voyons qu'avant d'être bannis, les mauvais sujets étaient ordinairement enfermés dans un panier et suspendus à quelque mètres du sol. Les passants étaient alors autorisés à les injurier et à leur jeter de la boue, ou d'autres immondices. En 1585, par exemple, Steven de Coninc et Jan de Wulf furent encore mis au panier « en chemise, pour leur



Fig. 6. — LE MARI NOCTAMBULE ADMONESTÉ PAR SA FEMME.
SATIRE DE LA VIE CONJUGALE. (MISÉRICORDE A HOOGSTRATEN.)

mauvaise vie et les méchants blasphèmes qu'ils proféraient ».

Il ne faut pas confondre cette scène avec une autre (fig. 7), qui figure également parmi les sculptures qui nous occupent. Ici, nous

voyons à droite, suspendu à une lucarne, Virgile (le Magicien) dans son panier : il montre une mine fort penaude, tandis que la fille de l'empereur de Rome qui l'a dupé, ap-

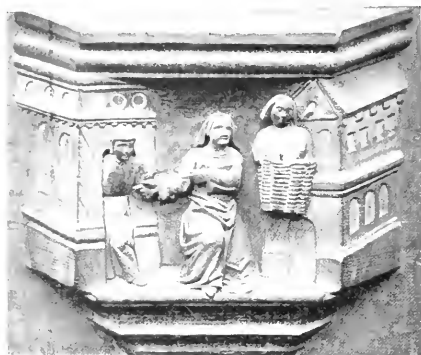


FIG. 7. — LA LÉGENDE DE VIRGILE.
(MISÉRICORDIE A BOOGSTRAEYEN.)

pelle les habitants de la Ville éternelle pour qu'ils constatent sa victoire et la déconfiture de son puissant ennemi. La miséricorde suivante (fig. 8) constitue une parodie grotesque de la charmante scène si souvent représentée au moyen âge : Phillis chevauchant le grand philosophe grec Aristote, dont il a expulsé une épouse, sans doute acariâtre. Celle-ci, armée d'un balai, et escortée de la belle-mère, munie d'une massue, revient à l'assaut. Mais hors de leurs atteintes, le mari écoute en riant les deux femmes qui semblent compléter une revanche éclatante.

L'artiste ayant en probablement à souffrir de la duplicité féminine, multiplie les exemples du pouvoir néfaste de la plus belle moitié du genre humain. L'histoire de Samson est

largement mise à contribution. Ici nous voyons l'Hercule Juif, avant sa liaison, transportant sans effort les portes de Gaza : là il dort confiant, la tête posée sur les genoux de sa perfide maîtresse, qui lui coupe la chevelure pour le livrer aux Philistins ; tandis que plus loin, débarrassé de ses liens charnels, il récupère sa force et se venge en faisant crouler un palais sur la tête de ses ennemis.

Voici enfin une parodie grotesque d'Hercule lui-même, son échveau à la main, qui fuit lâchement devant une Omphale flamande, vieille et laide à souhait, qui le bat à grands coups de quenouille.

Les satires de l'ivrognerie sont nombreuses. Nous voyons la mise en action du dicton flamand : « le porc dans sa bauge », sujet souvent représenté par Pierre Breughel le Vieux. Le buveur endurci enfermé dans une porcherie chevauche un tonneau et caresse des porceaux dont il semble aimer la société. Une autre miséricorde (fig. 9) constitue un symbole plus alambiqué : Un riche marchand s'encauille avec un joueur de cornemuse, descen-



FIG. 8. — LA LÉGENDE D'ARISTOTE ET PHILLIS.
(MISÉRICORDIE A BOOGSTRAEYEN.)

dant dégénéré des anciens trouvères fort mal notés alors. Ils se lient debout devant la futaille qu'ils ont vidée, se mettant ainsi au niveau de la brute qui est personnifiée par un singe qui sort du récipient.

Nous reconnaissons encore parmi ces miséricordes, quelques autres dictons flamands : « Celui qui voit clair n'a pas besoin de lunettes ». Ce proverbe est représenté par un



FIG. 9. — SATIRE DE L'IVROGNERIE.
(MISÉRICORDE A BOOGSTRAETEN)

seigneur dans son « steen », ou maison fortifiée en pierre, qui refuse d'acheter les besicles qu'un ambulancier juif lui offre en vente. Ce pourrait être aussi une allusion à ceux qui, d'après la Bible, ont des yeux et n'en usent pas. On sait de plus que le héros flamand *Thyl Uylenspieghel*, fut à un certain moment marchand de lunettes, peut-être est-ce un souvenir de son équipée à Francfort où un prince-évêque, riant de son franc parler à propos de lunettes, le prit à son service.

Un homme brouettant son épouse rappelle le proverbe thiois : « plaisir pour la femme, peine pour le mari ». Un fou se bouchant le nez, tandis qu'un de ses congénères s'en moque, illustre le dicton : « de la puanteur en guise de reconnaissance ». Un moine à genoux renversant dans sa tervewe une colonne, constitue la mise en action du dicton : « de pilaar bijten », c'est-à-dire « le mordeur de piliers ». (Cette miséricorde est reproduite fig. 2.) Deux hommes s'élançant tête baissée contre un mur, rappellent cet autre adage : « On ne peut de la tête briser les murs. » Deux seigneurs sur le chemin de ronde d'une

forteresse crénelée, nous font songer par leurs attitudes, — arrogante chez l'un, suppliante chez l'autre, — que nous sommes en présence de cette constatation que les maîtres changent, ou que les premiers deviennent parfois les derniers.

Plusieurs miséricordes constituent de vrais rébus : c'est le cas pour celle-ci où sont sculptés deux personnages en marche : le premier, un savant (?), porte un compas et un globe terrestre ; tandis que le second, armé d'une énorme massue ou tronc d'arbre, le suit, le visage aveuglé par un masque informe. Peut-être faut-il y voir un de ces emblèmes si chers aux rhétoriciens flamands : « La science conduit la force brutale¹ ». Dans une autre sculpture (fig. 10), nous croyons voir une satire dirigée contre les moines mendicants et les rhétoriciens² qui, les uns par leurs prédications hérésiarques, les autres par leurs écrits satiriques, contribuèrent à propager la religion réformée en Belgique. Ils sont représentés debout à côté du monde qu'ils ont boule-



FIG. 10. — LE MONDE A L'ENVERS.
LES RHÉTORICIELS ET LES MOINES SE DISPUTENT LE MONDE
(MISÉRICORDE A BOOGSTRAETEN)

Versé et pour faire comprendre cette idée, le sculpteur a eu soin de figurer le globe terres-

1. Voir à ce sujet nos études : *L'Art et les Rhétoriciens flamands* (Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire, Paris, avril, 1906) ; *Nos peintres rhétoriciens aux XV^e et XVI^e siècles*, Art Moderne, Bruxelles, 5 et 26 août 1906, et *Le maître des langues à nu corps et les rhétoriciens flamands*, Gazette des Beaux-Arts, janvier 1907.

2. Peut-être faut-il reconnaître en ce personnage Luther ?

tre sens dessus dessous, c'est-à-dire avec la croix (ici mutilée) placée vers le bas. De plus pour montrer que, malgré leurs beaux discours ces gens-là restent attachés aux biens temporels, il les a représentés posant chacun une main sur le globe, tandis que l'autre est tendue, chez le moine mendiant pour recevoir l'aumône, et que le rhétoricien la tient sur une maison qui semble être sa propriété.

Une troisième composition, mettant en scène une mappemonde, où l'on voit un moine, brutalement bousculé par un homme d'armes qui semble vouloir l'en expulser, constitue une preuve de la vogue qu'avaient alors ce genre d'allégories. Les globes terrestres, gravés et vulgarisés par Albert Durer, étaient alors des objets à la mode et les huchiers belges et français du XVI^e siècle les représentèrent souvent à cette époque sur les stalles d'églises de leur pays. Le monde se trouve notamment en mauvaise posture sur une miséricorde de Saint-Seurin, en Gironde, où un fou lui montre son mépris d'une façon fort vulgaire : nous le voyons encore à Saint-Spire à Corbeil, où il est mangé par des rats qui y logent comme s'ils étaient dans un fromage de Hollande, tandis qu'à un autre endroit sur les mêmes stalles un homme dégoûté de la « machine ronde » en sort comme nous l'avons vu faire par le misanthrope qui décore une des miséricordes d'Aerschot...

Les statuettes qui ornent les rampants des parceloses présentent, comme on a pu le voir fig. 1 et 2, un grand intérêt. Citons parmi celles-ci la satire habituelle d'Adam, sous la forme d'un singe, s'apprêtant à manger une pomme : un moine porc, fumant une curieuse

espèce de pipe ; un buveur, tenant un grand broc à la main, qui se prépare à humer le liquide avec componction. Remarquons que l'artiste l'a gratifié d'une bosse pour le ridiculiser davantage. Le fou grimacier suit, jouant du tambourin et montrant une face presque bestiale. La sirène, la satire des musiciens ambulants et des moines, accompagnent des figures emblématiques à prétentions plus sérieuses, telle l'image d'une femme dans le costume du temps, la Philosophie (?), qui est représentée tenant une tête de mort et un sablier.

Dans cette revue, très abrégée, de quelques miséricordes satiriques belges, nous avons exclu de parti pris toute une catégorie de sculptures drôlatiques que l'on qualifierait actuellement de licencieuses et dont il nous reste des exemplaires si curieux dans certains édifices civils, notamment à Bruges, au musée archéologique (halles), et à l'hôtel-de-ville, ainsi qu'à la maison communale de Damme¹.

On sait que nos ancêtres médiévaux, pourtant si croyants, ne voyaient aucun mal à représenter, sans la moindre vergogne, les vices et les turpitudes humaines ; et même qu'ils considéraient leur étalage comme étant de nature à moraliser et à combattre le péché, dont ils voulaient donner l'horreur.

L. MAETERLINCK.

1. Nous nous permettons de renvoyer les archéologues et les moralistes qui s'intéressent à ce dernier genre de manifestations de la pensée artistique de nos pères, à notre livre qui vient de paraître, *Le genre satirique fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne*. (Les miséricordes de Stalles. — Art et folklore.) 380 pages, phototypées et 275 sujets différents. Paris, Jean Schemit, 1910, (12 fr.), où nous nous occupons aussi de la démonologie et de la sorcellerie en Belgique.

MÉLANGES

Art Franco-Italien.

Attinités entre les ateliers du Piémont, du Dauphiné et de la Provence au XV^e siècle¹.

M. Pietro Toesca, professeur de l'histoire de l'art à l'Université de Turin, vient de donner une précieuse contribution à l'histoire des rapports internationaux entre artistes du XV^e siècle en publiant les fresques de l'*Oratoire de la Mission* à Villafranca près de Saluzzo.

Ces ouvrages datent, d'après M. Toesca, de l'avant-dernier quart du XV^e siècle. Ils représentent une *Annunciation*, une *Déposition*, des *Saints*, placés les uns à côté des autres, les *Vertus et les Vices*. Ce dernier sujet est figuré d'une façon très caractéristique. Au sommet du panneau, le Christ déploie un grand phylactère. Immédiatement au-dessous de lui, une zone est réservée aux sept vertus personnifiées par des femmes. L'Humilité, le joug sur les épaules, joint les mains. La Charité allaite deux enfants. L'Allégresse, aux cheveux enguirlandés, se délecte à la vue des fleurs qu'elle porte dans ses mains, etc. Dans la zone inférieure, les Vices, chevauchant sur des animaux, se dirigent vers les portes de l'Enfer. L'Orgueil, monté sur un lion, précède le cortège. L'Avarice, la Luxure, l'Envie, la Gourmandise, la Haine, la Paresse, liées à de lourdes chaînes, sont entraînées par des démons à la suite les unes des autres.

La chevauchée des Vices apparaît de la même façon, à la fin du XV^e siècle, dans plusieurs localités situées près de la frontière française, tandis que les autres parties du Piémont, comme d'ailleurs l'Italie tout entière, se servent dans la représentation des Vices, d'une iconographie différente.

¹ Pietro Toesca, *Artisti affreschi piemontesi*, dans les *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, Vol. VIII, Turin, 1910.

Grace à l'ouvrage de M. Mâle¹, M. Toesca a pu fixer le caractère français de cette interprétation. Une communication de M. Roman² nous a fait connaître des fresques analogues à Nèvaches, à Largentière, à Vignacaux, à Grives, à Digne.

Par leurs sujets, les fresques de Villafranca se classent, avec celles de Bastia, de Gaglione, de Salhertraud, de Melezet et de Millemaes dans l'orbite de l'Iconographie française. La facture n'en relève pas moins d'une école locale qui s'est formée dans le Piémont même et dont M. Toesca retrouve la trace dans les fresques du château de Mailla et dans la Sacristie de S. Antonio di Ranverso.

A mon avis, des raisons de style s'ajoutent aux arguments iconographiques de M. Toesca pour affirmer la solidarité de cette école piémontaise avec les ateliers provençaux.

Dans un travail récent, je crois avoir démontré que les peintres provençaux, gravitant autour de Nicolas Froment, cherchaient souvent à rendre l'élégance de la main en abaissant l'annulaire en-dessous des doigts voisins³.

Dans sa *Déposition*⁴, l'artiste piémontais a utilisé ce même motif en dessinant la figure de saint Jean. Il a adopté, en outre, pour la sainte qui se prend la tête de douleur, un type de visage allongé, maigre, au nez droit, qui se retrouve à Aix-en-Provence parmi les personnages placés à droite dans le *Murle de Saint Mitre*.

Quoique rendue dans un sentiment d'art plus naïf, l'*Annunciation* de Villafranca⁵ offre avec

¹ *L'art religieux à la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, p. 358 et p. 514 et suiv.

² *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XL, p. 22.

³ *L'oubliet Eugène Piot. Monuments et monuments publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VIII, 1909, p. 173.

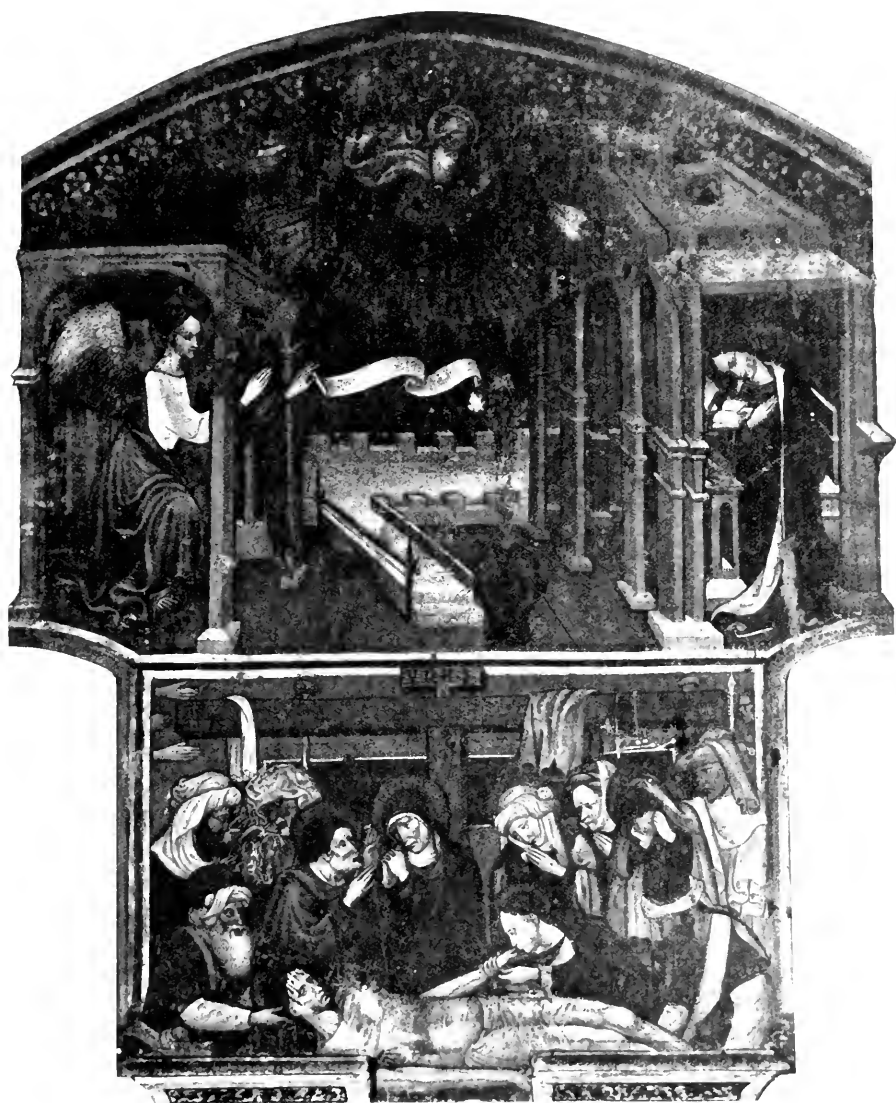
⁴ Cf. Toesca, planche I.

⁵ Toesca, *ibid.*



Dessins de MM. Daniel BERNARD et Gaston BIDEAUX.

1. NICOLAS FROMENT. Main gauche de l'ange de l'*Annunciation*.
2. NICOLAS FROMENT. Main droite de l'ange dans le *Buisson ardent* d'AIN.
3. Main droite de saint Jean dans la *Piété* d'AVIGNON.
4. - Main droite de saint Jean dans la *Piété* de VILLAFRANCA.



LES SCÈNES DE GHIFFANO EN 1007

la fameuse composition, consacrée au même sujet à la Madeleine d'Avix, une parenté d'esprit, qui n'échappera pas à l'observateur attentif. A Villafranca, le peintre obéit à une tradition italienne en faisant prédominer, dans la mise en scène, le sentiment du plein-air. D'autre part, il se rattache à des modèles flamands en plaçant

sont proportionnées aux édifices, mais non aux figures qui, par rapport aux intérieurs dans lesquels elles sont placées, ont des dimensions surnaturelles. Le peintre, se laissant impressionner par la littérature mystique de son temps¹, a voulu souligner le caractère visionnaire, supra-terrestre de l'apparition loblique. C'est d'ailleurs



L'ASSOCIATION DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE A AVIX

les figures dans des édifices. Pour concilier les deux systèmes, il disloque ses éléments d'architecture. A droite s'élève une église, dans laquelle se trouve la Vierge, à gauche l'ange s'a genouille sous une loggia. Entre les deux bâtisses s'étend une allée bordée de créneaux à laquelle s'appuie un petit pont muni d'une balustrade rustique en bois. Ces éléments accessoires

une suggestion semblable qui le pousse à évoquer, au fond de sa *Deposition*, les emblèmes de la *Passion* accompagnant, en thèse générale, le *Christ de Pitié*.

Venons en maintenant à l'Annonciation de la

¹ Cf. l'excellent chapitre de M. Males sur les *Christ de Pitié* et la *Passion* de S. Germain, *opuscule cité*, p. 91 et suiv.

Madeleine d'Av. Ici les deux éléments d'architecture qui étaient divisés à Villafranca, sont réunis en un seul édifice de style gothique. Le dualisme entre l'architecture sacrée réservée à la Vierge et la loggia profane attribuée à l'ange n'en existe pas moins. Le raccordement heurte le regard et la perspective n'est pas heureuse. Mais le rapprochement que nous venons de faire nous permet de mettre cette apparente dissonance au compte de la tradition iconographique qui avait cours dans la région aussi bien que dans les contrées avoisinantes et dont le joug continuait à peser sur l'artiste malgré les essais qu'il tentait pour affirmer l'unité de sa mise en scène.

On pourrait croire à une naveté, en apercevant la disproportion entre le cadre architectural d'une part, les figures et les meubles du premier plan de l'autre. Mais là aussi, l'échelle a été dictée par une interprétation des textes, ainsi que le prouve non seulement l'Annonciation de Villafranca, mais toutes les Annonciations flamandes et septentrionales qui dérivent en ligne directe de l'atelier de Van Eyck.

Le travail de M. Toesca révèle des affinités entre les écoles de peinture provençales et piémontaises et nous fournit, par là même, des documents de comparaison intéressants au plus haut degré l'histoire de l'art français.

C. DE MAXDACH.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Nouvelles acquisitions et dons.

Par suite de nombreuses acquisitions récentes, les tableaux sur bois du « Trecento » et du « Quattrocento » italien, autrefois réunis, ont été exposés dans deux salles séparées au Kaiser Friedrich-Museum. Dans une petite salle se trouvent maintenant groupées les œuvres des Siennois Duccio, Memmi, Martini et Lorenzetti, du Florentin Gaddi et de l'Ombrien Agnetto Nuzi. Dans la grande salle voisine tendue de vert sont exposés les tableaux d'autel et les prédelles du Quattrocento qui forment avec les bas-reliefs en stuc d'Alberto di Arnolfo et de Jacopo della Quercia un ensemble harmonieux.

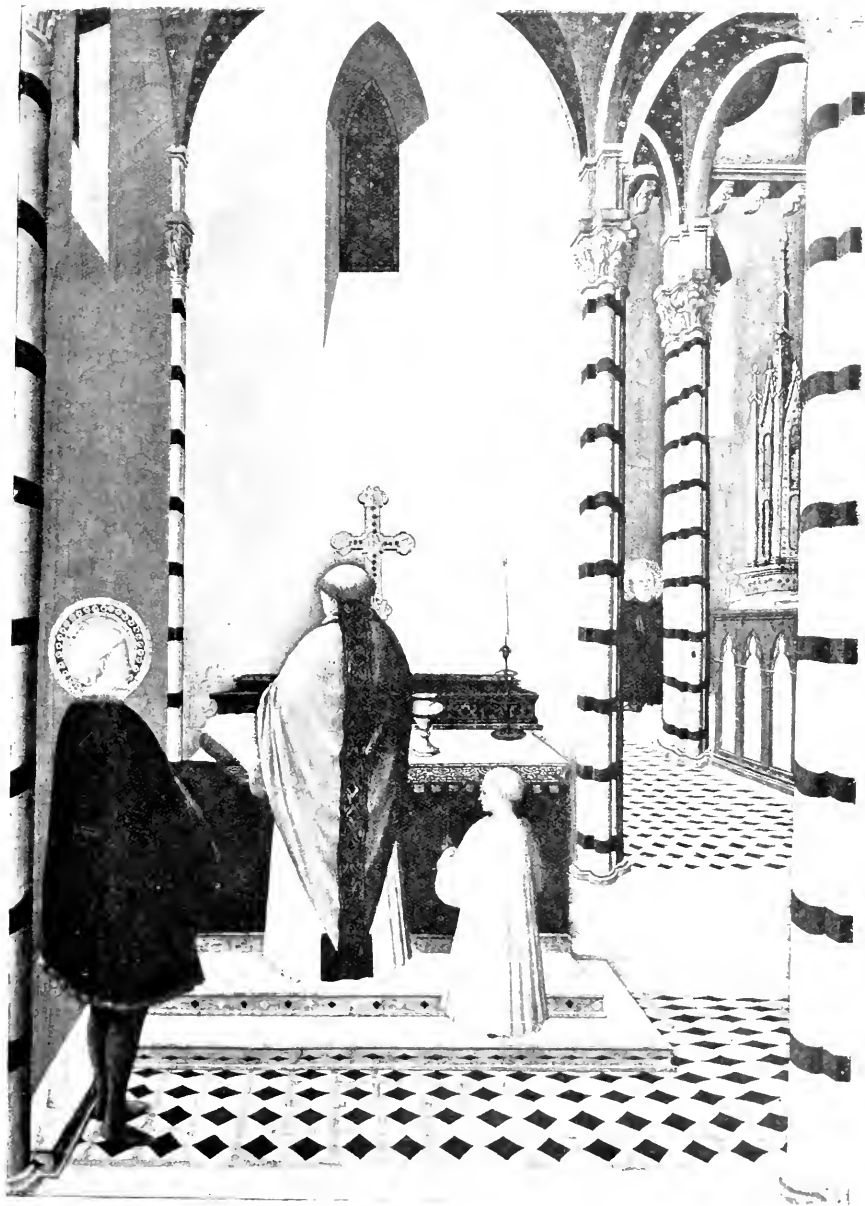
Parmi les dernières acquisitions récentes pour cette époque, mentionnons avant tout la troisième partie de la prédelle de Masaccio pour son ta-

bleau d'autel de Pise. La galerie possédait déjà depuis 1880 les deux autres parties de cette prédelle, l'Adoration des Mages et les Martyres de saint Pierre et de saint Jean-Baptiste. Si ces deux tableaux sont des œuvres de la main de Masaccio, la troisième prédelle nouvellement acquise est, comme on pourrait le démontrer par les documents, l'œuvre d'un aide travaillant dans l'atelier du maître, Andrea di Giustio (Voy. S. Hadeln : *Authliche Berichte*, XXX, I). Le tableau est, comme les deux œuvres du maître peint sur bois de peuplier et représente, conformément aux indications de Vasari, des scènes de la *Légende de saint Nicolas et de saint Julien*. À gauche Julien, croyant châtier sa femme infidèle et son amant, tue ses propres parents. Au milieu, la découverte de l'atroce erreur, à droite, la donation faite à trois filles sans dot par saint Nicolas.

Le second accroissement à signaler est une prédelle de Fra Angelico ; on n'a pu encore découvrir si elle faisait partie d'un grand tableau d'autel. Elle provient d'Angleterre, où Crowe et Cavalcaselle l'ont vue dans la collection Fullerton-Maitland et auparavant dans la collection Farrer. Le sujet représenté est la *Mort de saint François*. Ce petit tableau est d'un coloris extrêmement frais et délicat. Peut-être l'origine s'en laissera-t-elle découvrir par l'identification des deux spectateurs de gauche.

Une troisième prédelle provient de l'élève et aide d'Angelico à Orvieto et à Rome, Benozzo Gozzoli ; elle a appartenu à la collection Rodolphe Kahn. Elle représente le *Miracle de Zénobius*. Le tableau est connu depuis longtemps. La figure principale, la *Madone avec les saints*, est entrée en 1855 à la National Gallery de Londres ; un autre fragment de la prédelle, *Saint Dominique guérissant un enfant*, est entré à la Brera ; un troisième se trouve au Château de Windsor. Benozzo peignit le tableau d'autel (1461-26) pour la « Confraternità della Purificazione » à Florence.

On a acquis en outre un tableau tout à fait charmant du siennois Stefano Sassetta (1392-1450) ; le sujet en paraît d'abord énigmatique, parce qu'il se trouve en dehors de toute tradition iconographique. Berenson a nommé Sassetta le « Maître de saint François » et c'est bien à la *légende de saint*



STEFANO SASSI. LA VESPA DI SAN FRANCESCO
BERLIN, GALLERIA DI GERMANY



ADORATION OF THE KINGS. THE VIRGIN OF THE MILK. BY J. VAN MEYSDEN. 1545.

François que le sujet du tableau a été emprunté. C'est une scène rarement représentée de la jeunesse du saint troubadour. Peu après son retour de captivité, — ce n'était pas bien longtemps avant de quitter son père et de dire adieu au monde, — il assistait à la messe, lorsqu'il reconnut dans les paroles du Christ : « Suis-moi » la voix qui l'appelait (Sabatier, p. 28). Sassella

Le Kaiser Friedrich-Museum s'est encore enrichi d'œuvres particulièrement précieuses, hommage insigne que les grands antiquaires d'Europe ont rendu au très distingué directeur général le Dr W. Bode. Ces donateurs ont voulu ainsi, par des dons précieux, manifester publiquement leur reconnaissance et leur estime à Bode ; son activité et son énergie, mises depuis quarante ans à



ÉCOLE DE PADOUE. — BIEVA (vers 1420).
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM.

a représenté le saint lieu en s'inspirant du chœur de la cathédrale de Sienne, et il a su nous donner une très heureuse composition. La division horizontale des piliers en marbre blanc et noir est une des caractéristiques frappantes de la cathédrale de Sienne. Le bleu éclatant de la chasuble, le chaud coloris d'or brun des vêtements du saint, les murs blancs de la chapelle entre les piliers rayés, enfin la voûte bleue semée d'étoiles forment un ensemble d'un coloris, d'un goût et d'une fraîcheur rares.

service des Musées royaux de Berlin, ont eu aussi une action rénovatrice sur le commerce artistique international, et par son excellente organisation des collections privées de Berlin, il a créé un nouveau marché. La cause initiale de cet hommage fut la querelle sur l'authenticité du buste de la Flora, qui, comme on sait, ne se passa pas sans que la jalousie suscitât à Bode quelques humiliations.

Parmi ces envois se trouve le don d'un riche marchand américain, un tableau de la vieille école

de l'Italie du Nord, une *Pietà*, où les figures du Christ, de Marie et de saint Jean sont de grandeur demi-naturelle. Le tableau est une œuvre de l'école padovane de Mantegna et se distingue tout particulièrement par son effet de gravité imposante.

De nombreux tableaux de la vieille école allemande et de l'école hollandaise sont aussi parvenus à cette occasion au musée. Une œuvre capitale est un grand tableau d'autel avec *Dieu le Père et le Christ sur un trône* et, à droite, la *Rencontre de Marie et d'Elisabeth*, don de M. François Kleinberger de Paris. L'artiste a subi l'influence des frères Van Eyck.

M. Charles Sedelmeyer, de Paris, a fait don à la galerie d'une grande œuvre de la vieille école de Cologne : *le Christ en croix entre Marie, saint Jean, saint Marcellin, sainte Catherine, saint Pierre l'Évêque et sainte Barbe*. Elle provient de l'église de Benz dans l'île d'Usedom.

A cela viennent s'ajouter plusieurs petits tableaux, qui ont tous leur valeur, car, seule, une collection complète de l'ancienne école allemande permettra peu à peu d'en suivre complètement le développement historique. Le Musée allemand actuellement en construction devra un jour réunir les matériaux nécessaires pour une étude d'ensemble.

M. Jacques Seligmann, de Paris, a fait don d'une *Adoration des Mages*, d'un maître primitif de Harlem, le « Maître de la Vierge des Vierges », que le Directeur M. Frißlander, dont les

recherches sur la peinture hollandaise primitive sont si précieuses, a dénommé ainsi, d'après l'œuvre capitale de cet artiste conservée au « Rijksmuseum », et dont il a rassemblé récemment l'œuvre dans le *Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen* (1910).

Il faudrait encore citer des tableaux hollandais d'époque postérieure, de Pieter de Hooch, Teniers, S. Ruysdael, Willem Van de Velde, un portrait de l'Allemand Lucidet et enfin l'esquisse du populaire ménétrier aveugle de David Wilkie.

Le musée a en outre acquis un tableau représentant *sainte Marguerite et sainte Agnès* sur un fond de paysage, œuvre des dernières années de Rogier Van der Weyden, au coloris d'une finesse remarquable, et qui est sans doute un panneau de triptyque : une *Sainte Famille* de l'élève de Rembrandt, Art de Gelder, empreinte d'un naturalisme hardi, mais brillante et d'une facture intéressante.

L'acquisition la plus précieuse qui ait été faite par la galerie est un *Tobie avec l'Ange*, de Rembrandt, de sa meilleure époque, des environs de 1650. C'est encore le mérite de Bode d'avoir reconnu la véritable importance de ce tableau, qui récemment, à la vente Emden où il figurait, était attribué à Govaert Flink, et d'en avoir fait l'acquisition. L'esquisse se trouve à Paris chez M. Bonnat. Une appréciation détaillée de l'œuvre, par Bode, paraîtra prochainement dans le *Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen*.

Ernest Durr.





LE ROI DE SOUABE. — LA FENÊTE. — LA VISITATION (1805-1810).
— L'ÉGLISE. — KASER (1810-1815).

CHRONIQUE

FRANCE

Exposition de la Société des artistes français. — Comme chaque année, le salon d'architecture de la « Société des Artistes français » comprend un grand nombre d'études consacrées à des monuments d'art religieux : monographies d'abbayes ou d'églises ; relevés de détails de construction et de décoration. Nous ne voulons pas les signaler tous, mais seulement parler des plus importants.

Le travail le plus intéressant est certainement celui qui a consacré M. Magné, inspecteur général des Monuments historiques, à l'ancienne abbaye de Fontevrault : plan général de l'abbaye, plan teinté et coté, coupes, élévations de l'église abbatiale, coupes et élévations de la vieille tour, études de détail. Ces très belles planches, étudiées et exécutées avec grand soin, peuvent être proposées en exemple aux architectes qui s'intéressent à l'archéologie.

Une autre étude, moins importante, mais faite dans le même esprit est celle de M. Chauliat pour l'abbaye de Bernay ; deux grands plans teintés donnent l'état actuel et un essai de restitution de l'église, qui est étudiée en détail dans une série de perspectives, coupes et détails. Il est certain que les plans teintés, indiquant les différentes époques de la construction soit par des hachures, soit par des teintes, sont moins plaisants à regarder que ceux qui ne sont que pochés ; mais ils sont beaucoup plus intéressants et permettent de saisir immédiatement l'histoire d'un édifice ; nous nous étions, nous, sans deux ou trois, la plupart des architectes se contentent de plans en noir, quelquefois même tracés à main levée.

Deux architectes ont étudié les églises de Grèce et d'Orient : M. Guidelli a consacré quelques très belles planches, chaises de fons et d'un dessin serré, aux églises Saint-Basile et Panaghia à Arta (Grèce) ; des plans, coupes et études de détail accompagnent les vues générales et les perspectives. M. Adolphe Thiers, qui avait obtenu l'année dernière une bourse de voyage, a été attiré par les églises byzantines de Constantinople, dont il donne des études très approfondies ; après avoir présenté les églises comme le faisait Chouxy en une vue

perspective axonométrique qui a l'avantage de présenter en même temps le plan et des coupes et élévations sur plusieurs faces, il les étudie en détail ; les coupes sont relevées avec grand soin.

M. Levard a consacré à la basilique Saint-Clément à Rome plusieurs planches : études de construction et de restitution, études des fresques et mosaïques et du mobilier ; ampoules, autels. M. Chauvet continuant ses travaux dans la vallée d'Aoste étudie cette année le prieuré d'Aoste (XV^e siècle).

Les petites églises de France, modestes églises de campagne, sont souvent très intéressantes et par les problèmes de construction qu'elles soulèvent, et par les jolis aspects qu'elles présentent, enfin par la beauté de leur décoration ; et l'on ne saurait trop en encourager l'étude ; plusieurs travaux, quelquefois importants, leur ont été consacrés. Nous citerons ceux de M. Appécix pour l'église de Vélheul, de M. Barber pour la curieuse église de Goussanville (Seine-et-Oise), de M. Barreau pour l'église de Souvigny, de M. Chauvallon, de Romorantin, pour la chapelle Saint-Lazare à Saint-Aignan (Loir-et-Cher), de M. Devèrn pour l'église Saint-Jouin-de-Marne (études pour la restauration du chevet, flanqué de gros contreforts posés sur le sol comme les arcs-boutants de nos grandes cathédrales), de M. Gauthier pour l'abside et le clocher de Saint-Jacques de Houstan, de M. Maufière pour l'église de Monderville (Calvados), et de M. Naud pour l'église de Sablonceaux (Seine-inférieure).

M. V. Corse et M. Paul-Louis Genyys ont donné des relevés consciencieux de travées, le premier de la Sainte-Chapelle de Paris, le deuxième de la cathédrale de Châlons-sur-Marne ; ces derniers appartiennent aux Monuments historiques.

MM. Gerceau et Doublot-Robert ont dessiné avec soin la clôture de chapelle d'Evrenx.

Enfin plusieurs architectes ont consacré à nos peintures anciennes et du moyen âge de belles études ; nous citerons les relevés de M. Gsell-Maury (Peintures murales de la chapelle de Saint-Martin de Fenouillard, Pyrénées orientales, et de

la cathédrale de Narbonne, Aude), de M. Henri Marcel Magné (fresques de la cathédrale de Pampeune et du cloître de la cathédrale de Léon), de M. Yperman, restaurateur quelquefois trop zélé des fresques du palais d'Avignon (fragment des Prophètes, au palais des Papes d'Avignon). M. Lacoste donne une bonne copie de trois vitraux du XVII^e siècle de la cathédrale d'Auch.

On pourrait noter encore un grand nombre d'aquarelles ou même de peintures à l'huile consacrées à des vues d'églises et de monuments religieux. Ces petits tableaux relèvent plutôt du domaine de la peinture que de l'architecture.

Marcel AUBERT.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 1^{er} avril.* — M. le comte Durrieu examine l'origine du mode de décoration des manuscrits par l'imitation de la flore naturelle qui fut si fort en faveur pendant tout le XVI^e siècle. Dans les Heures peintes, pour la reine Anne de Bretagne, par Jean Bourdichon, on admire les fleurs qui y sont représentées avec le plus rigoureux souci de la vérité ; mais la connaissance d'une quantité d'autres manuscrits, dispersés en Europe, permet à M. Durrieu de constater que ce mode de décoration, avant de pénétrer dans le centre de la France, avait d'abord été appliqué en Flandre, par les maîtres qui « florissaient » à Gand et à Bruges. Parmi les chefs de cette école, l'un des plus remarquables fut alors Simon Bening, né en 1483 ou en 1481, mort à Bruges en 1561 ; entré dans la gilde des enlumineurs de Bruges dès 1508, il travaillait encore vaillamment un demi-siècle plus tard en 1558, âgé de soixante-quinze ans.

M. Durrieu montre par des exemples tirés de quelques manuscrits enluminés par ce maître, l'exécutive délicatesse de son talent. Quatre miniatures, tirées d'un livre précieux qui appartient à la famille espagnole Enriquez, suffiraient à le prouver ; mais elles ont été retouchées, tandis qu'un petit livre d'heures, transcrit à l'usage d'un convent de Chartreux, conserve toute la merveilleuse fraîcheur de ses nombreuses miniatures. Deux des compositions de Bening offrent cet intérêt de ressembler, d'une manière frappante, dans leur exigüité, à deux des pages du fameux bréviaire Grimaud conservé à Venise. La main de Bening ou de l'un de ses proches pourrait donc être comptée parmi celles qui ont travaillé à illustrer ce bréviaire. Quelques-uns des principaux manuscrits de cette Ecole flamande de Gand et de Bruges avaient été acquis par Louis XI ; Bourdichon avait la garde d'une partie des collections du roi. C'est ainsi, sans doute, qu'il fut amené à imiter leur décoration florale.

Séance du 15 avril. — M. Charles Normand fait

une communication à l'Académie sur les fouilles qu'il a entreprises dans la cour du Mai, au palais de justice, sur le parcours de la tranchée établie pour y installer un égout. Cette tranchée y avait mis à nu les fondations d'un mur d'apparence antique. M. Normand y a reconnu le prolongement du mur d'enceinte gallo-romain qu'il avait déjà signalé en 1907, dans sa partie méridionale, se dirigeant vers le bras gauche de la Seine. Ce mur peut remonter au début du cinquième siècle de notre ère et, de la tranchée actuelle dans la cour du Mai, M. Normand a extrait des blocs de gros appareil qui proviennent d'édifices antiques dont les débris ont servi à construire ce mur ; parmi ces blocs, sont particulièrement à signaler un pilastre, un fragment d'architrave et une stèle funéraire représentant un marchand de Lutèce, sans doute un tailleur, avec sa famille. Les têtes de ces figures ont malheureusement été enlevées.

Séance du 6 mai. — A propos de la correspondance, M. Delisle annonce qu'il veut de trouver, parmi les manuscrits précieux du Musée britannique, une troisième réplique des célèbres Heures de la reine Anne de Bretagne dont l'original est conservé à la Bibliothèque nationale. Les deux répliques déjà connues de ce livre sont actuellement chez M. Edmond de Rothschild et chez M. le général Holford. On ne peut faire entrer en ligne de compte deux autres manuscrits dont l'un se trouve en Ecosse et dont l'autre constitue une falsification, en tant que provenance. Désormais, M. Delisle est prêt à publier les Heures de la reine Anne.

Séance du 13 mai. — M. Camille Jullian, à propos de la correspondance, fait connaître le dernier résultat des fouilles si intéressantes qui se poursuivent, avec le concours de l'Académie, dans le cimetière gallo-romain et chrétien de Saint-Seurin à Bordeaux. Au milieu des sarcophages chrétiens qui sont accumulés, s'est trouvé un monument carré remontant aux premiers temps de l'empire romain ; sur les flancs de ce monument, et encastré sous un arc de décharge, existe un énorme sarcophage à acrotères qui est certainement du I^{er} siècle.

Dans le sarcophage, à côté du squelette, était couchée une fiole de verre, de forme allongée, mesurant 15 centimètres de longueur et d'une forme qui est inconnue jusqu'ici dans les Gaules. Cette fiole contenait des résidus que M. Courtaut, le directeur des fouilles, a fait analyser par M. Denigès, directeur du Laboratoire de la Faculté de Médecine de Bordeaux ; le résultat détaillé de cette analyse sera communiqué à l'Académie des Sciences. D'après les vestiges certains de l'anneau qui y ont été relevés, on est assuré que la fiole contenait du vin, sans doute excellent. Déjà, en 1877, M. Ber-

thelot communiqua, on le sait, l'analyse d'un vin dont le résidu s'était trouvé aux Aiscamps d'Arles. Aujourd'hui, il s'agit d'un vin découvert dans la ville qui se vante d'être la patrie de la viticulture française.

M. Clermont-Ganneau observe que cette forme spéciale de liole en verre caractérisée avec certitude les verreries de Syrie; il a en, jadis, l'occasion d'en rapporter quelques spécimens au musée du Louvre où ils doivent être conservés. On peut donc être assuré que la liole du sarcophage bordelais provient de cette région de l'Asie. Cela n'est pas surprenant, car il y avait des rapports commerciaux entre la Syrie et la région de Bordeaux. Les vins de Syrie étaient connus et renommés.

M. Julian précise que trois inscriptions concernant des Syriens ont, en effet, été trouvées à Bordeaux.

— Sur le rapport de M. Châtelet, le prix ordinaire 2,000 fr., a consacré à récompenser le meilleur mémoire étudiant la miniature carolingienne et dressant un catalogue raisonné de ses monuments, est attribué au mémoire manuscrit n° 2 adressé à l'Académie avec la devise *Vitam impendere vero*. M. le président, ayant ouvert l'enveloppe qui porte cette même souscription, proclame le nom du lauréat, M. Amédée Bonnet, archiviste-paléographe, diplômé de l'École du Louvre, sous-bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Genève.

Séance du 20 mai. — Sur le rapport de M. le comte Durrien, le prix Louis Fould 5,000 fr., destiné « au meilleur ouvrage sur l'histoire des arts du dessin en Sarrelaut à la fin du XVI^e siècle », se trouve partagé en quatre récompenses; les trois premières de 1,500 francs chacune et, la quatrième, de 500 francs, en faveur des quatre ouvrages suivants et de leurs six auteurs.

1^o M. le com. Alex. de Laborde, *Manuscrits et peinture de la Cité de Dieu*.

2^o MM. Jean Hubot et Gustave Fongères, *Séculente*.

3^o MM. J. Lutz et P. Perdrizet, *Le Speculum humanæ salvatius*.

4^o M. G. Migeon, *Les arts du tissu*.

Séance du 27 mai. — M. Noël Valois dépose le rapport de la commission chargée de juger le concours des antiquités de la France 3,000 fr. La commission a décidé d'attribuer, hors rang, une mention très honorable au méritoire recueil de la *Gallia christiana novissima* entrepris jadis par feu l'abbé Allanès, de Marseille, dont la publication est poursuivie activement par M. l'abbé Ulysse Chevalier, correspondant de l'Académie.

Parmi les ouvrages récompensés, nous notons:

1^{re} médaille, à M. l'abbé Jules Chevalier pour le tome III de son *Histoire de l'Arc*.

2^e médaille, à M. Henri Courteault pour *Histoire de Bourg-Saint-Andeol*, publiée par lui d'après les documents recueillis par le regretté A. de Bousle, membre de l'Académie.

3^e médaille, à M. l'abbé Marnis-Besson pour son travail sur *l'Art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne*.

Il mention: M. l'abbé Chailan, *Divers mémoires relatifs à la ville, au château et au canton de Gardanne*.

5^e mention: M. Léon de Vesly, *Les puits ou petits temples gallo-romains de la région normande*.

Société nationale des Antiquaires de France. — Séance du 13 avril. — M. le comte Durrien communique l'agrandissement, qu'il a fait faire, de l'une des miniatures du célèbre manuscrit des *Heures de Louis*, détruit en 1904, par un incendie. Cette miniature représentait le comte de Hollande et de Hanaut, Guillaume IV de Bavière, sa fille Jacqueline et son gendre Jean de France, duc de Touraine, fils du roi Charles VI. La présence de ce comte établit que la miniature datait, au plus tard, de 1417 et l'agrandissement obtenu permet d'apprécier mieux encore la beauté de l'original disparu.

M. de Mély, à propos de la commémoration précédemment faite par M. Marquet de Vasselot, sur les noms de Jupiter et de Mahomet inscrits pour désigner les bourreaux de deux martyrs, rappelle qu'une ballade d'Eustache Deschamps dit: « Si fut Mahon hors de poivre lignee, larron, moudreux. » Dans un accès d'éloquence, le prophète avait tué l'un de ses favoris; c'est ce qui le fit qualifier de « moudreux », c'est-à-dire de meurtrier. — M. de Mély note, parmi les peintres de Bruges, Jean Cloet, peintre décorateur, admis à la maîtrise en 1159; il y est cité jusqu'en 1487.

M. Marcel Aubert étudie l'influence lombarde des compagnons de saint Guillaume dans l'église romane non voûtée de Jumèges.

Séance du 20 avril. — M. le baron du Teil présente deux photographies du *Christ descendu de la Croix*, l'une d'après une terre cuite conservée à Newton-Magor chez M. Robinson, l'autre d'après un bronze lui appartenant. Le premier de ces deux objets est une œuvre de Michel-Ange lui-même, le second reproduit une maquette ignorée ou égarée de ce maître. On peut les rapprocher d'une esquisse du torse du *Christ mort* conservée au Louvre; ils rappellent l'Adam de la *Naissance d'Ève*, de la Sixtine, et le *Crepuscule*, du tombeau de Lambert de Méders. Ces deux objets aident à saisir les étapes intermédiaires de la pensée de Michel-Ange s'appliquant à exprimer l'épilogue du drame de la mort du Christ sur le Golgotha, entre

la *Trêve* de Saint-Pierre du Vatican, et la *Déscente de Croix* du Dôme de Florence.

M. A. Bouhel étudie les grandes statues, abritées dans les niches des contreforts de la tour nord de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges. Ces statues datent du milieu ou du troisième quart du XIII^e siècle; elles proviennent des deux portails situés à la base de la tour et reconstruits dans le premier quart du XVI^e siècle. Ce sont, pour la plupart, de purs chefs-d'œuvre qui ont passé jusqu'ici inaperçus; ils soulèvent la comparaison avec les statues les plus vantées de Reims.

De la part du R. P. Delâtre, M. de Villefosse annonce la trouvaille, à Carthage, d'une lampe de terre grise, munie d'un anneau et décorée d'un léopard. Comme marque de fabrique, elle porte le nom *Incutorum*, célèbre aux IV^e et V^e siècles. On sait que l'illustre famille des *Ancii* possédait de grands domaines en Afrique. D'autre part, un fragment de tablette, trouvé à Gamart, paraît prouver que la nécropole de cette localité était juive.

M. de Mély signale un Mémoire, que consacre dans la *Nature*, à la comète de Halley, M. Jean Mascar, où est reproduit le fragment de la tapisserie de Bayeux qui représente le passage de la comète en 1066; cette représentation tend à prouver que la tapisserie de Bayeux a bien été tissée peu après cette date.

Séance du 1 mai. — M. Vitry fait une communication relative à quelques sculptures du XII^e siècle, appartenant au musée du Louvre et provenant du premier acher du portail de Sainte-Anne, à la cathédrale de Paris. Ces sculptures, trouvées jadis par Viollet-le-Duc dans les fouilles du parvis, lui font supposer que l'évêque Maurice de Sully, prenant comme modèle le portail de la cathédrale de Chartres, aurait fait préparer dès l'origine de la construction entreprise par lui, les éléments d'un portail central consacré aux visions apocalyptiques. MM. Male, Lefèvre-Pontalis, Aubert, Mayeux, ajoutent à cet exposé diverses observations qui le confirment.

Séance du 11 mai. — M. de Mély étudie une miniature des Heures de Boursu conservées à la bibliothèque de l'Arsenal. Cette miniature représente un pélican, au bec crochu, qui se déchire les flancs. Dans le bestiaire grec des Cyrandes, on voit, déjà, attribuer au bec crochu au pélican; cette tradition antique s'est donc conservée longtemps.

Séance du 18 mai. — M. Vitry présente des photographies d'un certain nombre de statues religieuses du XVI^e siècle conservées dans des églises du Roumois.

M. Ch. Besnard a recherché au Mont-Saint-Michel les vestiges des églises primitives, celle de l'époque carolingienne et celle qui fut élevée à la suite de l'éroulement de 1033; il apporte les résultats personnels auxquels il aboutit, et étudie le développement de l'architecture monastique.

Séance du 25 mai. — M. Héron de Villefosse présente deux soucoupes en argent trouvées à Valdonne, dans le terroir de Peypin sur Roquevaure à la limite de l'ancien diocèse de Marseille. Elles sont pareilles comme grandeur et comme décor; l'une d'elles est d'un art moins remarquable et paraît être une imitation de l'autre. Leur grand intérêt est de présenter, chacune, au revers, deux croix et surtout deux poinçons frappés. La soucoupe, dont le style est le meilleur, est munie de deux exemplaires d'un poinçon circulaire dominant, comme empreinte, un monogramme dont les lettres s'étagent sur une croix, d'aspect byzantin et rappelant assez bien le type des monnaies de l'Italie méridionale analogues à celles de Bénévent. La soucoupe, dont le style est plus rude, est munie de deux exemplaires d'un poinçon rectangulaire, dominant, comme empreinte, une silhouette royale d'aspect mérovingien et rappelant à s'y méprendre l'un des types des deniers d'argent frappés en Provence pour les patrices, soit à la fin du VII^e, soit au début du VIII^e siècle. En outre des deux croix et de ces deux poinçons officiels, cette soucoupe, de fabrication provençale, porte un autre poinçon qui donne, entre deux petites croix, le nom: ARBALDO dont les lettres se présentent à l'envers. Ce nom doit être celui du fabricant ou celui du propriétaire pour lequel l'objet a été fait. Deux siècles plus tard, au milieu du X^e siècle, ce nom a été porté, on le sait, en Provence, dans la région d'Apt, par un parent des comtes de Sennez, Pons Arband, de qui descendent les familles de Castellane, de Simiane et d'Agoult. On constate d'après ces deux soucoupes, que les poinçons de l'argenterie, au début du VIII^e siècle, étaient calqués, comme type, sur l'empreinte des monnaies d'argent.

M. Max Prunel étudie les diverses dispositions de la croix et de la mitre au-dessus des armoiries des évêques et des abbés, aux XV^e et XVI^e siècles.

M. H. Brunton fait circuler la reproduction d'une sculpture, existant dans le chœur de la basilique Saint-Sernin à Toulouse; il étudie le sens de sa légende relative à Calvin et en propose une nouvelle lecture.

Société de l'Histoire de Paris. — *Séance du 12 avril.* M. Henry Martin, administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, ayant, le 18 mars dernier, visité le bâtiment du collège des Bernardins

qui actuellement, rue de Poissy, se trouve transformé en caserne de pompiers, peut préciser la date à laquelle remonte la construction de cet édifice. On sait que le collège fut transformé en 1336 et que les Cisterciens s'y établirent alors. Le Pape régnant Benoît XII était lui-même cistercien et ce fut un religieux de cet ordre, Guillaume Curly, du diocèse de Toulouse, qui se fit le bienfaiteur de la nouvelle maison. Il y fonda 16 bourses et, créé cardinal le 18 décembre 1338, il fit sculpter, dans le collège, les armes du Pape et les siennes au-dessus d'une inscription commémorant ses bienfaits. M. Martin a retrouvé les armes de ce bienfaiteur, que son habit faisait appeler le « cardinal blanc », conservées sur les clefs de voûte de l'église supérieure. Cet écu est timbré d'un chapeau de cardinal, innové qui, vers 1340, commença à se répandre. On a attribué à tort ces armes au bénédictin Guillaume d'Aure, du diocèse de Carcassonne, qui devint cardinal le même jour que Guillaume Curly ; mais Baluze a déjà fait justice de cette erreur. — M. Paul Lacombe souhaite que ces clefs de voûte puissent être photographées.

M. Vidier, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, présente, d'après les montages conservés aux Archives nationales, le type du sceau de la Sainte-Chapelle dont la matrice d'argent, gravée à la fin du XIV^e siècle, a disparu du cabinet de France, lors du vol du grand camée.

Interdiction de l'affichage sur les monuments historiques. — La loi interdisant l'affichage sur les monuments historiques et dans les sites ou sur les monuments naturels de caractère artistique vient d'être promulguée.

Elle est ainsi conçue :

Article premier. — L'affichage est interdit sur les immeubles et monuments historiques classés en vertu de la loi du 30 mars 1887, ainsi que sur les monuments naturels et dans les sites de caractère artistique classés en vertu de la loi du 21 avril 1906.

Il peut être également interdit autour desdits immeubles, monuments et sites dans un périmètre qui sera, pour chaque cas particulier, déterminé par arrêté préfectoral, sur avis conforme de la commission des sites et monuments naturels de caractère artistique.

Art. 2. — Toute infraction aux dispositions du précédent article sera punie d'une amende de vingt-cinq francs à mille francs (25 fr. à 1,000 fr.).

Art. 3. — La présente loi est applicable à l'Algérie.

logiques ont été faites dans la banlieue d'Avignon. Des ferrassiers y ont découvert un cerceuil en plomb, dont les parois ont un centimètre d'épaisseur et qui paraît dater de l'époque gallo-romaine. Les ossements humains qu'il contenait ont semblé, d'après leur conformation et notamment d'après la dimension du crâne, avoir appartenu au squelette d'une femme.

A la tête du cerceuil se trouvait un pot en céramique au goulot très étroit ; au pied, une lampe funéraire en bon état. Tous ces objets ont été transportés au musée Calvet.

Beauvais. — Afin de réaliser l'installation d'un musée départemental dans l'ancien évêché de Beauvais, le Conseil général a décidé, sur la demande de l'Etat, de mettre à sa disposition, dans ce musée, une salle d'exposition pour les tapisseries anciennes et modernes de Beauvais, en exprimant le vœu que l'ancien mobilier du salon de l'évêché, estimé à plus de 100,000 fr., et qui a été enlevé pour être utilisé dans les appartements du petit Luxembourg, fit retour au département. Il a décidé, en outre, conformément aux propositions du sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts, la démolition du musée actuel, qui serait remplacé par un square, en conservant le cloître, achevé en 1116, la salle du chapitre et la crypte, entre la basse-œuvre et la cathédrale.

La Chaise-Dieu (Haute-Loire). — Toutes les mesures nécessaires sont prises pour entretenir en bon état les bâtiments du cloître et de l'église. La remise en état des tapisseries se poursuit progressivement dans la mesure où le permettent les crédits affectés à cette entreprise.

Chalencçon (Haute-Loire). — Une décision récente de la section de contentieux du Conseil d'Etat a jugé que le trésor de Chalencçon a été valablement classé comme monument historique et a maintenu ce classement.

On se rappelle qu'une très intéressante châsse du XIII^e siècle, faisant partie de ce trésor, avait été achetée en 1905 à quelques habitants du hameau de Chalencçon à qui l'on avait su persuader qu'ils avaient le droit de vendre et qu'on leur avait fait consentir cette vente pour un prix dérisoire.

« Un arrêté de classement comme monument historique avait heureusement mis obstacle à la réalisation de cette vente, le trésor comme la chapelle étant propriété de la section de commune de Chalencçon. L'acheteur se pourvut en Conseil d'Etat contre cet arrêté alléguant que les vendeurs étaient propriétaires de la chapelle et non point le vil-

Avignon. — Intéressantes trouvailles archéolo-

lage. Le Conseil d'Etat renvoya, sur la question de propriété, devant le tribunal d'Yssingeaux, qui jugea que la chapelle et son trésor, rattachés par les habitants en 1806 à l'acquerneur qui avait enchéri lors de la vente des biens nationaux avant la Révolution Chalagnon appartenaient à la famille de Pogliuac; à l'entention d'être convertis en oratoire, était effectivement un bien seigneurial.

« C'est en suite de ce jugement du tribunal d'Yssingeaux que la récente décision du Conseil d'Etat a été rendue. »

Cluny (Saône-et-Loire). — Le comité du Congrès d'histoire et d'archéologie organisé à Cluny par l'Académie de Mâcon, pour les 10, 11 et 12 septembre, sous la présidence d'honneur de M. Léopold Delisle, membre de l'Institut, fait savoir que des excursions auront lieu à Saint-Pont, Solutré, Berzé-le-Châtel, Paray-le-Monial, Charbon, Tournes et au château des Moines. Les adhésions doivent être adressées avant le 1^{er} août à M. Armand Duréault, secrétaire perpétuel de l'Académie, avec la somme de six francs. Les souscripteurs au volume du millénaire sont priés de faire parvenir en outre un bon de poste de 10 francs.

Le programme des questions à traiter dans le Congrès comprend: 1^o L'abbaye et l'Ordre de Cluny; 2^o La ville et la région de Cluny.

Pour l'archéologie, on a indiqué: Eglises ou chapelles de Cluny adhérentes à l'église abbatiale (Saint-Mayeul, etc.); église abbatiale, son architecture, son ornementation; autres constructions civiles et militaires de l'abbaye (Lourdou, etc.); églises et prieurés de Cluny à l'étranger (Angleterre, Belgique, Allemagne, Pologne, Italie, Suisse, Espagne, Portugal, Suède); l'architecture bénédictine; les arts (peinture, miniature, sculpture, musique) à Cluny et dans les maisons de l'ordre; hôtels des abbés de Cluny à Paris, Châlon, etc.; sceaux de l'abbaye et de ses prieurés, etc.

Fontevrault (Maine-et-Loire). — On annonce d'Angers que des ouvriers, en faisant des fouilles sur l'emplacement de la chapelle du Grand-Moutier, à l'abbaye de Fontevrault, ont mis à découvert des tombeaux qu'on croit être les véritables tombeaux des Plantagenets.

Guimiliau (Finistère). — Le devis approuvé en vue des travaux de consolidation de l'église sera mis à exécution incessamment.

Leyris (Ardèche). — Au petit village de Leyris, où, il y a deux ans, furent exhumés quelques tom-

beaux du temps de Galba, on vient de découvrir des médailles frappées par la famille Famma, en l'an 169. On a également trouvé une boucle de plomb grossièrement arrondie, une figure en pierre blanche, représentant, semble-t-il, un crucifié avec les bras coupés, un marbre ballé en coisson, un cheval en métal d'un modèle très soigné, enfin un verre à parois épaisses et de dimensions minuscules.

Nantes. — La ville de Nantes prépare pour le mois de juillet toute une série de fêtes régionalistes sur « la Bretagne à travers les âges ». Déjà sur le cours Saint-Pierre, les travaux d'installation de l'exposition d'art breton sont poussés avec activité: en quelques jours le cours a été clôturé et un grand hall en fer destiné à abriter une certaine catégorie d'exposants s'est complètement dressé. Bientôt va sortir de terre tout un village breton, avec son église, ses cases rustiques, les coiffes pittoresques de ses paysannes. Les travaux vont commencer également sur le Champ-de-Mars où l'on doit reconstituer avec la plus minutieuse exactitude les scènes les plus caractéristiques de la vie bretonne dans le passé. C'est ainsi que des tournois rappelleront ce que fut la province à l'époque féodale, des fêtes druidiques permettront même de remonter jusqu'aux plus lointaines origines celtiques. Il faut ajouter à ce programme historique une « glorification de la Bretagne », une fête des fleurs, etc. Cette exposition ouvrira le 10 juillet et durera plus d'un mois. Des concours entre les artistes bretons sur la composition originale d'une affiche illustrée, de la couverture du livret-programme, augmentent encore le caractère artistique de ces fêtes.

— M. G. Migeon étudie dans le dernier numéro du *Bulletin des Musées* une remarquable châsse d'émail émaille de Limoges, du XIII^e siècle, provenant de l'église de Lagnenne (Corrèze), et un beau dressoir français du XV^e siècle, conservés au Musée Dobrée. La châsse offre les figures en relief du *Christ* bénissant, de *saint Martin* et de *saint Colombe*, saint limousin.

Le Puy. — M. H. Stein a étudié dans le dernier numéro du *Bulletin des Musées* un tableau italien, représentant la *madone* et conservé au musée du Puy. Cette œuvre semble rappeler le style de Simone di Martino, peintre siennois qui travailla à Avignon en 1339 et auquel on commanda, en 1350, huit tableaux pour l'église de la Chaise-Dieu. En 1351, il se rendit lui-même dans ce monastère pour y peindre des fresques. La Chaise-Dieu est à peu de distance du Puy et M. Stein se demande si la Vierge qu'il a étudiée n'est

pas venue directement de la célèbre abbaye où avaient été employés Simone di Martino, Matteo di Giovanni et d'autres artistes appelés par le pape Clément VI.

Rappelons que jusqu'ici la *Madone* du Puy avait été attribuée à Taddeo di Bartolo. Cette hypothèse devra sans doute être abandonnée définitivement.

Une découverte artistique d'un certain intérêt vient d'être faite à l'église Notre-Dame du Puy : une toile ancienne, recouverte de poussière, placée depuis fort longtemps dans la sacristie, a été reconnue comme étant une œuvre de Sébastien Bourdon. C'est un *Massacre des Innocents*, dont l'esquisse se trouve au Musée de Lille.

Comment ce tableau est-il venu à la cathédrale du Puy ? Il faut se rappeler que les reliques des saints Innocents étaient jadis très vénérées à Notre-Dame. En 1598, on aurait découvert dans le tombeau d'un petit autel le corps d'un Innocent. On peut donc supposer que Sébastien Bourdon exécuta le tableau qui a été retrouvé récemment lors d'un séjour très probable au Puy en 1649 ou en 1658, alors qu'il se rendait de Montpellier à Paris.

Rouen. — On complète actuellement la restauration de la belle salle romane du rez-de-chaussée de la tour Saint-Romain, en effectuant des travaux de dallage. Dans la partie qui relie la tour à la cathédrale par une sorte de pont, partie autrefois libre et formant passage et actuellement fermée par un mur, on a mis à jour, à un mètre environ au-dessous du sol intérieur de la cathédrale, plusieurs cercueils en pierre, dont l'un en pierre dure et en forme d'auge, qui a été transporté dans la cour d'Albane.

Ces cercueils, dont quelques-uns très faibles ont été brisés, semblent fort anciens ; ils contenaient des ossements humains et plusieurs crânes. Très vraisemblablement, ces sépultures semblaient appartenir à la cour d'Albane et aux dépendances de l'ancien cloître du chapitre, plutôt qu'à la cathédrale même, où les tombes, dans cette partie avoisinant les orgues, étaient assez rares et principalement consacrées aux « confres » ou sacris-

tans. On peut croire que les travaux entrepris amèneront de nouvelles découvertes de cercueils qui fixeront peut-être sur la date de ces sépultures sur lesquelles on n'a jusqu'à présent rencontré aucune inscription.

Paris. — *Musée du Louvre.* — A la vente de dessins de la collection De Lanna, qui a eu lieu en mai à Stuttgart, le Musée du Louvre a pu acquérir, en dehors de deux dessins allemands de maîtres précurseurs ou contemporains de Dürer, une pièce des plus convoitées : un dessin français de la fin du XIV^e siècle, digne d'être comparé aux exquises créations de nos miniaturistes et de nos ivoiriers.

Toulouse. — La ville de Toulouse vient d'acquiescer du liquidateur des biens de la congrégation dissoute des Pères du Calvaire un groupe important en terre cuite représentant la *Besseule de Croix* et exécuté vers 1817 par le sculpteur toulousain Griffoul-Dorval. C'est une œuvre marquante dans l'histoire de l'art local.

Tours. — Le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts a donné l'assurance que l'Administration fera exécuter sans retard, et avec toute la prudence nécessaire, les travaux confortatifs que réclame le si curieux édifice qu'est le cloître de la Psalette.

Troyes. — Un ouragan a détruit à la fin du mois dernier, à l'église Saint-Nizier, deux vitraux du XVI^e siècle d'une grande valeur.

Uzès (Gard). — Il est question de créer à Uzès un musée de peinture et de sculpture. Les efforts faits dans ce sens par M. José Belon sont encouragés par un comité de patronage qui paraît devoir assurer définitivement la réalisation de ce projet.

BIBLIOGRAPHIE

BREHIER LOUIS. Études archéologiques, le Sarcophage des Carmes-Déchaux, les Anciens Inventaires de la cathédrale, la Bible historiée de Clermont. Clermont-Ferrand, impr. de G. Mont-Louis, 1910. In-8°, 93 p., pl. (*Mémoires de la Société des « Amis de l'Université de Clermont-Ferrand, II »*).

Il y avait à Clermont, avant la Révolution, un grand nombre de sarcophages remontant aux premiers siècles; ils étaient conservés dans les églises du faubourg Saint-Ayre; Grégoire de Tours, puis dom Ruinard, enfin Tersan les ont signalés. Le sarcophage conservé aujourd'hui dans l'ancienne chapelle des Carmes-Déchaux, se trouvait autrefois dans la cathédrale et servait d'autel à la chapelle du Saint-Esprit; Gaulf. de Saint-Germain réussit à le sauver de la fureur révolutionnaire. Les faces latérales représentent d'un côté *l'Entrée du Christ à Jérusalem*, de l'autre la *Rencontre du Christ et de la Samaritaine*. Les personnages de la face principale sont disposés avec une symétrie remarquable en cinq groupes; aux extrémités, à gauche, *Moïse frappe le rocher*, à ses côtés sont deux Juifs; à droite *Jésus ressuscite Lazare*, en présence d'une sœur du défunt. Au centre, *l'Orante* et deux apôtres; dans les intervalles, deux groupes de quatre personnages, à gauche: le Christ, un apôtre, l'aveuglé et un spectateur, à droite: le Christ, l'hémorroïsse, un apôtre et un spectateur. La recherche de la symétrie se manifeste encore dans l'attitude des personnages et la disposition des accessoires; ainsi, l'édicule à fronton du tombeau de Lazare correspond aux fûts de la source que Moïse fait jaillir du rocher. Le style est aussi très beau; ce ne sont plus les belles proportions de l'époque classique, mais nous sommes très éloignés de la Barbarie; le modelé est traité par grandes masses; il y a une véritable ampleur dans les draperies. Les détails de l'habillement et de la coiffure, la fermeté des lignes amènent M. Bréhier à placer ce sarcophage sous le règne de Constantin; il dut être exécuté dans les premières années du IV^e siècle et contenait le corps d'une dame de rang sénatorial, dont l'orante serait le portrait.

Dans les inventaires du trésor de la cathédrale

de Clermont au X^e siècle, on peut noter des mentions de statuettes, parmi lesquelles une *Vierge tenant l'Enfant Jésus*, de crucifix, reliquaires, vases sacrés, étoffes précieuses et vêtements liturgiques.

La Bible historiée de Clermont présente avec la Bible de Souvigny de grandes ressemblances, celle dernière est complète en un volume, celle de Clermont forme le t. II de la Bible. La Bible de Clermont contient 75 grandes initiales ornées placées au début des livres et 1235 onciales. M. Bréhier montre par l'étude parallèle des deux Bibles de Clermont et de Souvigny qu'elles ont été composées dans le même atelier, mais par deux artistes différents; celui de la Bible de Souvigny, virtuose habile, s'est contenté des données traditionnelles; celui de la Bible de Clermont s'en est écarté; il remplace les scènes par des motifs de décoration ou choisit le moment le plus dramatique de l'action, sans chercher à suivre la tradition.

Ces trois monographies Clermontoises sont fort intéressantes et illustrées de bonnes photographies.

Marcel AUBERT.

MÉTAIS (Le chanoine). **L'Église de Notre-Dame de Josaphat, d'après les documents historiques et les fouilles récentes.** Chartres, chez l'auteur, 1908. In-8°, 201 p., 68 pl. ou fig.

Les fouilles entreprises en 1905, grâce à l'autorisation de la commission administrative de l'Asile d'Aligre, sur l'emplacement de l'ancien abbaye de Notre-Dame de Josaphat, ont été fécondes en heureuses découvertes. Le monastère avait été fondé, en 1117, par Geoffroy, évêque de Chartres et par son frère Goslem, seigneur de Lèves. L'église fut commencée, en 1119, par la nef et consacrée en 1168. On la restaura au XIV^e et au XV^e siècle. M. le chanoine Métais nous donne la description de cet édifice d'après les auteurs anciens ainsi que la liste des sépultures très nombreuses et très belles qu'elle renfermait et dont les recueils de Gauguier nous fournissent de précieux dessins.

Le 17 janvier 1791, l'abbaye fut mise en vente. On s'empressa aussitôt de démolir l'église; le mo-

bilier, les statues, les reliques, tout disparut. Les fouilles de 1905 et de 1906 ont permis de retrouver les fondations d'une partie du chœur, du transept nord et de la croisée du transept. Le plan comprenait un chœur avec déambulatoire flanqué de trois chapelles dont deux carrées, un transept avec deux absides et une nef sans chapelles. La longueur intérieure était de 69^m,50.

Parmi les découvertes les plus intéressantes, il faut noter celle du tombeau de Jean de Salisbury, évêque de Chartres (+ 1180). Le sarcophage est décoré de colonnettes et de rinceaux d'une extrême délicatesse et d'un art tout à fait remarquable. Le style accuse le début du XIII^e siècle. Nous notons encore les statues funéraires de Lucia de Clèves (XIII^e siècle), femme de Goslem de Clèves, fondateur de l'abbaye et de plusieurs personnages qui n'ont pu être identifiés et qui représentent un ecclésiastique dont deux anges recueillent l'âme, une jeune fille, une femme dont la tête repose sur un coussin soutenu par deux anges, etc.

Il faut savoir gré à M. le chanoine Métais d'avoir mené avec tant d'activité les fouilles qui ont permis de retrouver des débris si intéressants. Malheureusement ces fouilles sont restées machées. On n'a pu sonder la nef, le transept droit et les chapelles extrêmes ni fouiller dans toute leur étendue le chœur et le sanctuaire. Nous espérons qu'un jour viendra bientôt où il sera possible de débayer les parties qui restent encore enfouies.

A. B.

The Gorleston Psalter, a manuscript of the beginning of the fourteenth century in the library of C. W. Dyson Perrins, described in relation to other east anglian books of the period by Sydney C. Cockerell. London, printed at the Chiswick press, 1907. In-fol., in-49 p., 21 pl.

Ce psautier illustré de très belles miniatures, dont quelques-unes sont en pleine page, est une œuvre de l'école de l'est de l'Angleterre, qui fleurissait dès la fin du XIII^e siècle dans les grands monastères de Norwich, Ely, Bury St. Edmunds, Ramsey, et même de Peterborough. Très rapprochée de l'école d'Artois et de la Flandre française, particulièrement par l'importance et le développement de la décoration marginale, cette école reste bien anglaise par le dessin et par la couleur. M. Cockerell a dressé la liste des magnifiques manuscrits sortis de cette école de 1250 à 1320, sans qu'on puisse d'ailleurs citer un seul nom d'illuminateur. Parmi ces manuscrits, quatre semblent avoir été exécutés par les mêmes artistes : le psautier de Douai, le psautier des Saint-Omer appartenant actuellement au duc de Gloucester,

le psautier d'Ormesby, enfin le psautier de Gorleston. Ce dernier fut exécuté au commencement du XIV^e siècle, comme le prouve la présence de certaines armoiries, à Gorleston, pour l'église Saint-André. Il appartient, depuis le XVI^e siècle, à sir Thomas Cornwallis, et à ses descendants, et est maintenant un des joyaux de la bibliothèque de M. Dyson Perrins.

Ce manuscrit comprend 228 feuillets in-fol., 15 grandes miniatures, et un grand nombre d'initiales ornées et de peintures marginales. M. Cockerell a recherché la part de chaque artiste, et il a pu reconnaître quatre mains différentes pour la décoration, et cinq pour les personnages. Parmi les grandes miniatures, il faut noter une magnifique *Crucifixion* qu'on peut rapprocher de celles des psautiers de Douai et d'Arundel, et l'arbre de Jessé contenu dans le B de *Beatus Vir*, comparable à ceux des psautiers des Saint-Omer et de Douai. D'autres représentent des scènes empruntées à la Bible ou à la vie des saints.

La partie la plus curieuse, particulièrement pour l'étude du mobilier et des mœurs du XIV^e siècle est la décoration marginale. En dehors même de l'habileté de la composition et de la beauté des couleurs, toutes ces petites scènes nous intéressent par les faits mêmes qu'elles représentent. Jamais les illuminateurs du moyen âge ne se sont montrés plus gaîs, plus variés, mais aussi plus vrais et plus satiriques : rien n'échappe à leur verve ; ici c'est une procession avec son porteroiro, ses floriféraires, ses diacres, et derrière une lourde châsse qui doit contenir une grande quantité de reliques, car les porteurs plient sous le poids, mais les clercs sont remplacés par des lièvres ; là c'est une veillée funèbre à laquelle président ces mêmes animaux qui forment d'ailleurs avec les singes la plus grande partie de la faune de notre manuscrit ; plus loin, des regards nitrés et croisés, vêtus des ornements épiscopaux semblent exhorter des jeunes oies à se laisser prendre ; l'un d'eux même en tient une sous sa patte droite et explique sans doute aux autres qui sont accourus pour la secourir qu'il doit en être ainsi. Les scènes de chasse abondent ; tantôt un singe monté sur un cheval et accompagné d'une meute de levriers contre le lièvre ; tantôt des gens armés d'arcs chassent des oiseaux ou des sangliers ; un brave paysan court après un renard qui lui a volé une oie. Les musiciens ne sont pas oubliés, et l'on peut remarquer un milieu des instruments représentés quelques orgues jouées par des chiens, des lièvres, des singes, et garnies de soufflets placés derrière ou sur le côté, qu'on entend d'autres animaux ou même des hommes. Enfin parmi les scènes représentées dans les marges, beaucoup sont empruntées à la Bible ou aux vies des saints.

Il faut féliciter M. Cockerell de l'étude très claire

et très complète qu'il a faite du Psautier de Gorleston, et aussi M. Dyson Perrins de l'heureuse initiative qu'il a prise de faire publier les plus belles pages et les scènes les plus curieuses de ce magnifique manuscrit dont il est l'heureux possesseur. Souhaitons qu'entraînés par son exemple, d'autres collectionneurs mettent aussi à la portée des travailleurs les richesses conservées dans leur bibliothèque. Nous ne voulons pas terminer ce trop bref compte-rendu sans présenter à M. Léopold Behls, qui a bien voulu nous prêter pendant quelque temps la *Reproduction du Psautier de Gorleston*, l'expression de notre très vive reconnaissance.

Marcel AUBERT.

BENSA (THOMAS). **La peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie, depuis le commencement du XIV^e siècle jusqu'au milieu du XVI^e.** S. L. n. d. — Cannes, impr. V. Guignon. In-4^e, 178 p. avec 1 planche.

M. Th. Bensa, conservateur-adjoint du musée de Nice, vient de publier le résultat de ses longues recherches sur l'histoire de la peinture à Nice, à Marseille et sur la côte ligurienne jusqu'au début du XVI^e siècle. Descendant lui-même des Bensa qui décorèrent vers 1150 les chapelles de la région, il s'est attaché à sauver de l'oubli tous ces humbles artistes dont les noms étaient jusqu'ici pour ainsi dire ignorés.

Parmi eux il s'en trouve beaucoup qui sont étrangers à la région et même à la France (flamands, allemands, italiens, et surtout siennois), d'où le caractère en général international de leurs œuvres. Ainsi on rencontre à Marseille, au XV^e siècle : Jean Chapuis, d'Avignon, Gentile, abas de Naples, Jean de Curia, de Marseille, Pierre Vitale, l'auteur de la célèbre *Vierge de Miséricorde* de Ghentilly, Josse Lifferin, originaire de Picardie, Jacques Ramel, piémontais, etc.

À Nice, le peintre le plus en renom à cette époque est Jean Miralhet, de Montpellier, né en 1400, appelé aussi Miralhet ou Merlhet, qui vint dans cette ville avant 1418. De 1422 à 1441 il travailla surtout en Provence. Sa mort peut être ramenée aux environs de 1457. Il nous a laissé une grande composition connue sous le titre de *Volte-Dame de Miséricorde* et que possède l'église de la Miséricorde à Nice. Autour de la Vierge protectrice sont figurés saint Sébastien et saint Grégoire, saint Cosme et saint Damien, saint Étienne, saint Laurent, saint Valentin et sainte Pétronille, le Christ de pitié à mi-corps entre deux anges, l'apparition du Christ à la Madeleine, les saintes Femmes au Tombeau et enfin la Mise au Tombeau. Toutes les dorures sont gravées en creux au poinçonné, les fonds sont dorés à plat. L'œuvre a été

exécutée en 1419 et porte la signature de son auteur.

Miralhet travaillait en 1432 à Marseille à une Annonciation. M. Bensa reconnaît parmi les premières productions de son école un retable du musée de Nice où l'on voit des saints (saint Jean-Baptiste, saint Michel, etc.). Comme l'a fort bien dit M. Lafenestre, il montre « une assimilation spontanée et libre d'éléments divers amalgamés, transformés, vivifiés par un esprit local de simplification, à la fois plus clair que l'esprit flamand et moins traditionnel que l'esprit italien, et par une émotion simple, profonde, humaine, devant les réalités de la nature et de la vie, qui se distingue encore de l'analyse à outrance des septentrionaux et de la vision sommaire, plastique et sereine des méridionaux. »

Au commencement du XVI^e siècle, la peinture était délaissée en Ligurie. Ludovic Bréa, né à Nice, élève de Miralhet, conçut le projet de la relever de cet état d'abandon. Son école — école fondée à Gênes, — devint une des premières de l'Italie du Nord. De cette école sortirent plusieurs peintres fameux, tels que Toranzo Piaggia et Antonio Semino. Il faut distinguer dans l'évolution artistique de ce maître trois périodes : la période niçoise, la période de transition et la période génoise. Dans la première, il est encore fidèlement attaché aux traditions de Miralhet (voyez la *Vierge de Miséricorde* des Pénitents Noirs de Nice, *Volte-Dame des Douleurs* de l'église de Gaiuzé, à Nice, le *Christ apparaissant à la Madeleine*, du Louvre) ; dans la seconde, on constate ses efforts pour s'affranchir des anciennes méthodes et se créer un genre à lui (voyez la *Volte-Dame de Pitié* de l'église Saint-Martin de Nice).

En 1480, Ludovic Bréa se rendit à Gênes pour y fonder une école vraiment originale. Il lui fallut bien des années pour surmonter les obstacles qui s'opposaient à lui. Enfin, après avoir étudié longtemps à Péronse, à Rome, et ailleurs, il se montra vraiment rénovateur. Parmi ses œuvres les plus parfaites de cette dernière période de sa vie, il faut citer deux retables : le *Christ en croix* (1512) et *l'Ensevelissement* conservés dans l'église de Gaiuzé, à Nice, qui sont dignes de retenu longuement l'attention. En 1513, Bréa peignit encore pour Sainte-Marie-de-Castello, à Gênes, un tableau intitulé *l'Orgueilleux* ou la *Gloire des Saints*, dans lequel on relève des influences très nettes du Corrège, du Pérugin et de Raphaël.

Le grand peintre niçois mourut entre 1522 et 1525. Son style fut continué par tout un groupe d'élèves qu'il serait certes trop long d'énumérer ici, mais parmi lesquels il faut cependant mentionner François Bréa, fils de Ludovic, et Jean Cordonnier, Antoine Canavesi, Piero Francesco Sacchi et Antonio Bréa. Enfin nous avons cité précédem-

meut deux des plus illustres, Antonio Semmo et Teramo Piaggia, qui ont peint ensemble et signé de leurs noms un grand nombre de tableaux et dont l'activité se déploya pendant toute la première moitié du XVI^e siècle.

L'ouvrage de M. Bensa est une excellente contribution à l'histoire de l'art français aux époques primitives. On y trouve beaucoup de documents inédits et beaucoup d'observations personnelles qui paraissent pour la plupart à l'abri de toute critique.

A. BOINLET.

DEMARTIAL, ANDRÉ. **Les émaux peints. Les primitifs : l'École de Monvaerni.** Limoges, 1910. In-8°, 36 p., et 7 pl. (Communication faite à la *Société archéologique du Limousin*.)

Les origines de l'émaillerie peinte à Limoges méritent de plus en plus la curiosité des archéologues et des érudits. Voici que viennent de paraître coup sur coup deux mémoires très importants de MM. Demartial et Marquet de Vasselot. Le second, intitulé : *Les émaux de Monvaerni au Musée du Louvre*, a paru dans le numéro d'avril de la *Gazette des Beaux-Arts*. L'auteur a su y répandre des observations personnelles du plus grand intérêt pour l'histoire de l'art au XV^e siècle.

M. Demartial a pensé avec raison qu'il serait utile de donner l'énumération des œuvres attribuées à Monvaerni ou à son école. Le catalogue qu'il a dressé est le résultat de ses recherches dans les collections particulières, dans les musées et surtout dans les catalogues de ventes et d'expositions. Certaines attributions sont à la vérité discutables et M. Demartial en convient lui-même. Mais dans cet ordre de questions, que de choses restent encore à dire ! La personnalité même de Monvaerni n'a-t-elle pas échappé jusqu'ici à l'investigation des historiens de l'émaillerie ? M. Marquet de Vasselot, dont les beaux travaux sont si connus, prépare un ouvrage d'ensemble sur ce maître émaillique. C'est à lui, nous l'espérons, qu'il sera réservé de nous apporter la solution de quelques-uns des problèmes qui se posent encore.

Parmi les pièces les plus curieuses que M. Demartial a citées, on doit indiquer : la *Crocefissa entre saint Jean-Baptiste et sainte Catherine* (anc. collect. Didier-Petit, de Lyon, et Colterean, avec signature), la *Flagellation du Christ* (anc. collect. Soltykoff et Duluit, aujourd'hui au Petit-Palais), la *Pieta* (vente Germeau, et collect. Dzyalynska avec signature), le *Basen de Anbas* (vente Adalbert de Lanna et collect. Jacques Schizmann), l'*Adoration des Mages* (collect. E. Schuzmann), la *Mise au Tombeau* (musée Adrien Dubouché, à Limoges). Une place à part doit être réservée au remarquable triptyque du Musée du Louvre, acquis en 1909 sur

le reliquat du legs Seguin et provenant du cabinet de M. de Botmann. Ce triptyque, qui comprend douze plaques, avec des scènes de la *Passion* et une figure de *saint Christophe*, a fait l'objet de l'article de M. Marquet de Vasselot publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*. La plupart des pièces qui le composent, sinon toutes ont été recueillies par l'abbé Déperet, curé de Saint-Léonard (Haute-Vienne), avant 1843. Elles présentent de très frappantes analogies avec les peintures et les gravures antérieures ou contemporaines.

A. B.

Die Kunst in Bildern. I. HEIDRICH ERNST. Die alt-deutsche Malerei. II. HAMANN RICHARD. Die früh-Renaissance der italienischen Malerei. — Jena, E. Diederichs, 1909. In-8°, introduction et pl.

L'éditeur E. Diederichs fait paraître les premiers volumes d'une importante collection d'art appelée à rendre de grands services aux travailleurs : chaque volume contient environ deux cents reproductions précédées d'une introduction explicative. Les deux premiers volumes parus sont consacrés à l'histoire de l'ancienne peinture allemande, et à la peinture italienne de la première renaissance ; d'autres traiteront de la peinture primitive en Flandre et en Hollande (quatre volumes seront consacrés à l'Italie. Parmi les sujets qui seront encore étudiés nous noterons la sculpture allemande, les maîtres de la gravure, la *Verget* dans la peinture, etc.

Les premiers maîtres allemands sont originaires de Cologne et du tour du lac de Constance ; la seconde moitié du XV^e siècle voit fleurir la peinture en Alsace, autour du lac de Constance, à Salsbourg, en Tyrol, en Bavière et particulièrement à Ulm, Augsbourg et Nuremberg. Au commencement du XVI^e siècle, nous trouvons encore des noms fameux dans ces trois grandes villes, puis à Berne, à Bâle et enfin en Saxe.

En Italie, le plus grand centre de la peinture ancienne est Florence, avec Masolino, Fra Angelico, Castagno, Ceccello, Masaccio, Filippo Lippi, Gozzoli et Pollaiuolo, Verrocchio, Botticelli, Ghirlandajo, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Piero di Cosimo ; l'Ombrie, Bologne, Sienne, Padoue, Ferrare et la Lombardie ont aussi donné naissance à de grands artistes.

Nous ne voulons pas étudier les ressemblances et les différences de ces maîtres anciens, allemands et italiens ; nous considérerons seulement les sujets représentés. Les sujets religieux en priant à l'Ancien et surtout au Nouveau Testament composent la majeure partie de ces volumes ; on y trouve aussi quelques allégories, puis, à une époque plus avancée, des portraits. Plusieurs de ces planches, à côté de l'importance de

nographique qu'elles peuvent avoir, sont intéressantes par les représentations de villes, monuments, objets divers, qu'elles contiennent; représentations plus souvent empruntées au style gothique chez les vieux maîtres allemands, à la Renaissance chez les italiens; et l'archéologue trouvera beaucoup à glaner en feuilletant ces volumes, ou ont été relevées des œuvres quelquefois inconnues, souvent difficiles à atteindre.

Le texte se divise en deux parties; un commencement est une étude générale sur le mouvement de la peinture et sur les artistes; à la fin des notices détaillées se rapportant à chacune des planches reproduites. Les publications d'art sont trop souvent par leur prix élevé réservées à un très petit nombre de travailleurs; et il faut louer l'éditeur d'avoir entrepris cette publication qui mettra ainsi à la portée de tous, étudiants, historiens d'art, archéologues, un très grand nombre d'ouvrages d'art.

Marcel AYBERT.

RÉAU (LOUIS). **Peter Vischer et la sculpture franco-allemande du XIV^e au XVI^e siècle.** Paris, Plon-Nourrit (1909). In-8^o, 190 p. et 24 pl. (Collection des *Maîtres de l'art*.)

M. Réau connaît admirablement l'histoire de l'art allemand. On sait donc à l'avance que son livre sur Peter Vischer est très critique et très documenté. Il est bon de rappeler qu'en dehors des chapitres sommaires consacrés à la sculpture allemande dans les histoires générales de l'art, il n'existe aucun ouvrage en langue française sur les sculptures de Nuremberg et de Würzburg. Voilà donc une lacune importante qui est comblée.

Il importe tout d'abord de dégager quelques-uns des caractères de la sculpture allemande du XIV^e au XVI^e siècle. Avant tout, celle-ci reste religieuse par sa destination et ses thèmes, mais elle se détache nettement de l'architecture; la décoration plastique se réfugie à l'intérieur des monuments. Les œuvres consacrées à la Passion sont innumérables; le même fait se constate dans la peinture et dans la gravure sur bois ou sur cuivre. Les magiers représentent peu de figures isolées; ils préfèrent les groupes de figures, et particulièrement la technique des bas-reliefs où ils se laissent aller à toute leur fantaisie, beaucoup trop souvent, il est vrai, car l'amour du pittoresque et du détail, la tendance au naturalisme outré nuisent à l'ensemble.

Dans l'Allemagne du Sud, la sculpture, beaucoup plus indépendante de l'art flamand que dans le Nord, est incontestablement en avance sur la peinture. On y compte trois écoles principales; l'école rhénane du sud (*oberrheinische Schule*), l'école souabe qui comprend aussi les écoles ba-

varoise et tyrolienne, enfin l'école franco-allemande. C'est cette dernière qui semble avoir conquis le premier rang avec Veit Stoss, Adam Kraft, Tilman Riemenschneider et Peter Vischer. Elle exerça son influence en Saxe, en Thuringe, et même jusqu'en pays slave et magyar, en Pologne et en Hongrie. Les deux centres principaux sont Nuremberg et Würzburg, cette dernière ville surpassant, grâce à Tilman Riemenschneider, sa voisine Bamberg.

Les origines de l'école de sculpture franco-allemande sont représentées tout d'abord par les trois portails, d'une décoration si riche, de Saint-Laurent, de Saint-Sébalde et de Notre-Dame de Nuremberg (XIV^e s.), puis par la *Belle Fontaine* (1385-1396), dont les statues en pierre sont à comparer aux apôtres en terre cuite épars dans les églises de Nuremberg et des environs, à Kalkreuth, au Musée germanique, etc.). Dans la première moitié du XV^e siècle, l'influence bourguignonne se manifeste visiblement; c'est ce que semblent prouver le colossal *saint Christophe* de Saint-Sébalde (1412) et la *Mise au Tombeau* de Saint-Galles (1416) qui serait, contrairement à ce qu'on pu dire certains critiques, antérieure de quelques années au *saint Sépulture* de l'hôpital de Tommerre (1453).

L'art de la sculpture sur bois, dont Veit Stoss est le représentant le plus fameux, n'apparaît à Nuremberg qu'assez longtemps après la sculpture en pierre et en terre cuite. On a discuté longtemps et on discute encore sur l'origine de Veit Stoss. Était-il polonais ou allemand? Il paraît difficile de trancher la question pour le moment. En tout cas, il resta vingt ans en Pologne, de 1477 à 1496. Il exécuta de 1477 à 1489 le fameux maître-autel de l'église Notre-Dame de Cracovie, ensemble d'une animation et d'une vie surprenantes, mais qui témoigne cependant de certains défauts de composition et dénote une exagération dans les gestes des personnages et dans la façon de draper les vêtements en cassures vives et disgracieuses. En 1496, notre artiste émigre à Nuremberg où il regota le droit de bourgeoisie. Pendant trente-sept ans, jusqu'à sa mort, son atelier travaille sans relâche. On lui attribue en toute certitude les bas-reliefs en pierre du chœur de Saint-Sébalde (1499) qui représentent la *Cène*, la *Prière sur le Mont des Oliviers* et l'*Arrestation de Christ*, le *Rosaire* de l'église Notre-Dame, aujourd'hui au Musée germanique, l'*Annunciation* de Saint-Laurent, offerte, en 1517, par Hans Tucher, riche patriote de la ville, le retable de l'église haute de Bamberg (1523) d'une facture supérieure et cependant moins connue, et enfin plusieurs *Crucifix*, notamment celui du Musée germanique, conservé jadis dans la chapelle de l'hôpital.

« En somme, dit M. Réau, ce qui nous séduit avant tout dans l'art de Veit Stoss, c'est l'expres-

sion sincère d'une personnalité vigoureuse. Nous aimons en lui l'artisan de la fin du moyen âge qui n'a pas été touché et affadi par la grâce italienne : il est bien de ce XV^e siècle passionné, pathétique, morbide, qui a connu les affres des pestes et s'est complu avec une âcre volupté dans l'horreur des *Dansez macabres*. Il ne faut pas chercher dans son œuvre la pondération harmonieuse des classiques. Il manque de naturel et de simplicité, d'équilibre et de mesure. Il est affecté ou emphatique, toujours outré. A force d'outrer les expressions et les gestes, il tombe dans un pathétique creux et conventionnel. »

Adam Krafft représente de son côté, dans l'École de Nuremberg, la sculpture sur pierre. Ses œuvres appartiennent à un art plus calme, plus intime et plus attachant. Sa biographie est mal connue. Il naquit sans doute à Nuremberg, vers le milieu du XV^e siècle. Par un contrat passé en 1492 il s'engagea à exécuter le monument funéraire de la famille Schreyer que l'on peut voir encore en place à l'extérieur de l'église Saint-Sébalde et qui comprend trois bas-reliefs : la *Mise au Tombeau*, le *Portement de croix* et la *Résurrection*. L'influence du théâtre populaire se laisse deviner par bien des détails. Le groupement des personnages est très heureux et l'on sent ici un réel progrès.

Le chef-d'œuvre d'Adam Krafft est la grandiose tabernacle que Hans Imhoff lui commanda, en 1493, pour l'église Saint-Laurent et qui fut terminé en 1496. Ce tabernacle, un peu moins haut que celui du Münster d'Ulm, est une dentelle de pierre d'un travail peut-être trop recherché et qui dans ses proportions manque de logique. Les détails sont étonnants par leur variété et leur multiplicité. L'iconographie se rapporte à l'*Institution de l'Eucharistie* et à la *Passion*. Souvent les scènes disparaissent, étouffées par la luxuriance de l'architecture ; l'œil a peine à les discerner. Cette « merveille » excita l'envi de toutes les églises voisines. On en trouve, en effet, de semblables à Kalkreuth, à Heilsbrunn, à Schwandach, à Katzwang, à Fürth et à Graßheim.

Les *sept stations* du cimetière Saint-Jean, dont l'exécution doit être reportée à l'année 1506, montrent en Adam Krafft des qualités de sobriété qui contrastent avec les œuvres précédentes. Le troisième et le septième bas-relief sont des morceaux de premier ordre. La douleur de la Vierge est poignante et sans exagération ; l'attitude du Christ succombant sous le poids de la croix est véritablement admirable. « Ainsi s'achève l'évolution du vieux maître vers un art plus simple et plus sain ; parti d'une conception purement picturale de la sculpture, il arriva à la fin de sa vie à se créer un style vraiment plastique. »

Indépendamment de l'école de Nuremberg, se

développait à Wurzburg un grand foyer artistique où domina la curieuse personnalité de Tilman ou Dill Riemenschneider. Né en 1468 dans le Harz, à Osterode, ce sculpteur, qui joua un rôle important dans la conduite des affaires de Wurzburg où il parut dès 1483, fit peut-être son éducation à Nuremberg dans l'atelier de Michel Wolgemut. M. Réau croit trouver en lui certaines affinités avec l'école souabe. Parmi ses œuvres de jeunesse il importe de citer le maître-autel en bois sculpté de l'église de Munnstadt (1490) et surtout le tombeau en marbre et en pierre grise de l'évêque Rudolf von Scherenberg dans la cathédrale de Wurzburg (1495). « Le masque du vieil évêque presque centenaire, à la peau parcheminée et labourée de rides profondes, aux yeux chancelants, est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art du portrait. »

Comme œuvres capitales de Riemenschneider, on peut citer les trois magnifiques retables en bois de la vallée de la Tauber à Creglingen, Rothenburg (église Saint-Jacques) et Delwang, des environs de 1500, et enfin le célèbre tombeau en pierre de l'empereur Henri II à la cathédrale de Bamberg, commencé en 1499, et terminé en 1513. On suit que le sculpteur a représenté à côté de l'effigie du souverain, celle de l'impératrice Cunégonde. Sur les côtés du sarcophage se déroulent des scènes empruntées à la légende du couple impérial.

La dernière période de notre artiste (1515-1525) est une période de déclin. Sa faculté d'invention s'appauvrit, comme le prouvent l'effigie mortuaire de l'abbé Johann Trithemius à l'église du Neumünster de Wurzburg (1516), le tombeau en marbre rouge de l'évêque Lorenz von Bibra, à la cathédrale de Wurzburg (1519), ou encore la *Pietà* de Maidbrunn (1525 environ).

Riemenschneider s'est distingué aussi par toute une série de *Madones* et de saintes sur les visages desquelles il a su répandre une tendresse et un charme infinis. Il leur donne une « expression de grâce languissante et rêveuse, un caractère de suavité mignarde remarquables ». A ces qualités se joint une observation très profonde de la nature. Il est en même temps essentiellement réaliste. Son œuvre est une image fidèle de la vie allemande du début du XVI^e siècle.

Les trois grands sculpteurs dont nous venons de dire quelques mots ne s'étaient nullement laissés influencer par la Renaissance italienne. Il n'en fut pas de même de l'illustre Peter Vischer, dont l'italianisme est très accentué. Avec lui, la sculpture en bronze arrive à son apogée. Vers le milieu du XV^e siècle, son frère, Hermann, transporta cette industrie d'Ulm à Nuremberg et c'est à ce dernier que l'on doit les fonts baptismaux de l'église paroissiale de Wittenberg (1457).

Peter Vischer, reçu en 1497 dans la gilde des fondeurs de bronze, jouit d'une très grande réputation. Pendant près d'un demi-siècle son atelier a le monopole, pour ainsi dire exclusif, de tous les monuments funéraires en bronze en Allemagne et dans toute l'Europe orientale. La plus ancienne œuvre de ce genre est la « haute tombe » de l'archevêque Ernest à la cathédrale de Magdebourg (1495). L'ornementation en est encore purement gothique. À citer aussi le double tombeau du comte et de la comtesse de Henneberg à la collégiale de Römlahel en Thuringe (1508).

L'œuvre capitale du grand maître nurembergeois est le tombeau de saint Sébald (1507-1519), où se remarque un curieux mélange du style gothique et de la Renaissance italienne. L'architecture appartient encore au moyen âge; la décoration plastique et l'ornementation trahissent une imitation directe des modèles italiens. L'iconographie chrétienne et l'onomastique païenne s'entremêlent d'une façon singulière. Les prophètes de l'Ancien Testament apparaissent en compagnie des héros des *Metamorphoses* d'Ovide. Les quatre vertus cardinales (Tempérance, Prudence, Force, Justice) accompagnent les figures de Persée, Samson, Hercule et Neurod, etc. Il est à peine besoin de rappeler que Peter Vischer s'est représenté lui-même, en vêtement de travail, avec les outils de son métier. Cette effigie d'artisan est populaire. Pour l'exécution de cette chaise, Vischer se fit aider par ses deux fils, Hermann et Peter le Jeune. La critique n'a pu jusqu'ici démêler exactement ce qui revenait à ces deux derniers dans l'ensemble. C'est peut-être à eux qu'est due l'introduction d'éléments italiens dans la décoration. Ils avaient très probablement tous deux — et en tout cas sûrement Hermann — voyagé et séjourné en Italie.

M. Réau incline à attribuer à Peter Vischer la célèbre *Madone* du Musée Germanique (*Die schöne Madonna*) sur l'origine de laquelle nous ne possédons aucun texte. Il fait ressortir avec raison les défauts de cette statue qui en Allemagne passe pour la plus belle statue de femme de l'art français et montre que somme toute cette gloire est excessive et usurpée.

En 1513, alors qu'il était encore occupé au tombeau de saint Sébald, Vischer fut appelé à participer à la décoration du tombeau monumental de l'empereur Maximilien à Innsbruck. Le plan primitif comportait un sarcophage en marbre autour duquel quarante statues de bronze des ancêtres du Souverain devaient mener un deuil éternel. C'est l'idée même des *pleureurs* des tombeaux des ducs de Bourgogne. Abandonnée et reprise plusieurs fois, l'œuvre ne fut malheureusement jamais terminée. Elle resta en chantier plus de quatre-vingts ans, de 1502 à 1581. Peter Vischer exécuta très vraisemblablement les statues du roi des Goths

Théodoric et du roi Arthur d'Angleterre. La seconde est vraiment admirable et témoigne d'une technique magistrale. Nous mentionnerons encore comme une des dernières œuvres du maître l'épitaïphe de Marguerite Fucher à la cathédrale de Bâle-les-Bains (1521) qui trahit davantage encore l'influence de la Renaissance italienne, surtout dans l'encaissement et les architectures de l'arrière-plan.

Après Peter Vischer, la grande sculpture funéraire en bronze tombe rapidement en décadence. La Renaissance italienne s'implança complètement. Aux grands artistes succèdent des « petits maîtres » qui n'exécutent que des statuettes, des plaquettes et des « tabeleantus ». Les fils de Peter Vischer, Peter Vischer le jeune et Hans Fischer, ont grand peine à maintenir la réputation de l'atelier que leur laissait leur père. Le dernier chef-d'œuvre de la fonderie à Nuremberg est le tombeau de l'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, à l'église du château de Wittenberg (1527), pour lequel Peter le Jeune se montre assurément presque l'égal de son père.

Le dernier et le plus grand des « petits maîtres » nurembergeois est Peter Flöner (+ 1546), que M. K. Lange a étudié d'une façon critique et y a une dizaine d'années. Il a laissé beaucoup de médailles et de plaquettes. C'est à lui que nous devons la fontaine du marché à Mayence (1526) et la décoration de la maison Hirschvögel à Nuremberg (1534).

L'excellent ouvrage de M. Réau se termine par les tableaux chronologiques de la vie et des travaux des quatre grands sculpteurs dont il vient d'être question, des catalogues de leurs œuvres parvenues jusqu'à nous, enfin par une bibliographie. Ce livre, qui fait partie d'une collection destinée au grand public, est appelé aussi à donner d'utiles indications aux érudits et aux historiens de l'art.

A. BOINET.

ARNAUD D'AGNEL (ABBÉ G.). **Les comptes du roi René, publiés d'après les originaux conservés aux archives des Bouches-du-Rhône.** Paris, A. Picard et fils, 1909-1910, 3 vol. in-8°.

Ces comptes, complément des *Extraits des Comptes et mémoires du roi René* donnés par Lecoy de la Marche en 1873, publiés avec grand soin et accompagnés de notes, sont une contribution très précieuse à l'histoire des arts et des mœurs en Provence, dans la seconde moitié du XV^e siècle. L'ouvrage comprend six grandes divisions : bâtiments et domaines d'Anjou, édifices de Provence, objets d'art, costumes et équipages, meubles et utensiles divers, vie et mœurs. Je ne veux retenir ici que les mentions concernant les arts et les artistes, et elles sont nombreuses. La peinture sem-

ble avoir été particulièrement en faveur : on peut noter dans ces comptes des renseignements très intéressants sur les retables et tableaux d'églises exécutés par Enguerrand Chareton, Guillaume Dumbotti, Martin Pacaud, Thomas Grabussetti, Guillaume Richner, Jean Malhot. Parmi les sculpteurs, les Poncel père et fils, Moreau et Laurana, travaillèrent pour le roi, qui savait apprécier et traiter avec ménagement les belles œuvres d'art, comme le prouve le devis du transport exécuté avec un soin minutieux d'une superbe table d'autel sculptée à Lyon. Comme on devait s'y attendre, les mentions concernant le mobilier et le trésor des églises sont très nombreuses. Nous signalerons entre autres deux actes des 8 juillet et 8 octobre 1436 où Henri-le-Moqueur, orfèvre d'Avignon, est chargé d'exécuter le chef en argent de sainte Marthe à Tarascon.

Une table excellente et très détaillée permet de retrouver immédiatement les renseignements contenus dans ces trois importants volumes.

L. E.

WAGNER E. **Les ruines des Vosges**. Paris et Nancy, Berger-Levrault, 1910. 2 vol. in-16, 61 et 18 pl.

Les deux volumes que vient de faire paraître M. E. Wagner, déjà connu par son ouvrage intitulé : *les Provinces perdues*, sont remplis de souvenirs qui émeuvent nos coeurs de Français. Les ruines des Vosges sont particulièrement éloquentes ; elles évoquent, plus que d'autres peut-être, les guerres et les haines d'autrefois, elles sont les témoins de splendeurs déchues.

Je ne puis insister ici sur tout ce qui mériterait d'être indiqué. M. Wagner a consacré des notices assez étendues aux monuments les plus intéressants et on éprouve une réelle satisfaction à lire ses descriptions. Outre les châteaux de Fleckenstein, Schoneck, Falkenstein, Lützelbourg, Haut-Barr, Giribien, Landsberg, Kinzheim, Haut-Kornisbourg, Saint-Ulrich, Hollandsberg, Landskron qui comptent parmi les plus importants, il faut citer les vestiges d'un certain nombre d'édifices religieux ou d'abbayes : la chapelle romane de Haut Barr, dont l'étage supérieur forme logement pour le chapelain, l'abbaye de Truttelhausen dont la belle nef du XV^e siècle, en grande partie ruinée, fait une si belle impression, l'abbaye de Niedermünster, consacrée en 1181 et brûlée en 1590, le célèbre monastère de Murbach dont la remarquable église romane est le monument le plus important pour cette époque en Alsace : celui de Lucelle-Lutzel, fondé en 1123, etc.

L'ouvrage de M. Wagner, d'une lecture facile, s'adresse plutôt au grand public. Ce n'est pas une

œuvre de pure érudition. Mais il n'en faut pas moins louer l'auteur d'avoir présenté son sujet sous une forme agréable et souvent poétique.

H. E.

BERTHELÉ JOSEPH **Ephemeris campanographica**. Heeneil trimestriuel. Fascicule I. Montpellier, L. Valat, 1910. In-8°, 3 fig. et 2 pl.

Sous ce titre d'*Ephemeris campanographica*, M. Berthélé se propose de publier régulièrement les notes, études, inscriptions et documents campanaires se rapportant à toutes les provinces de la France et même à l'étranger. Il entend mener de front la campanographie ancienne et la campanographie moderne, celle-ci étant susceptible d'apporter d'utiles informations à l'épigraphie des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles et même à l'épigraphie médiévale.

Voici le sommaire du premier fascicule que nous venons de recevoir : La cloche gothique de Marnes (Seine-et-Oise) et la technique campanaire romane ; — le « dinlin » de Sobro-le-Château (Nord) ; — la découverte campanaire d'Ebréon (Charente) et les cloches enterrées aux époques de troubles ; — quelques anciens textes campanaires du Midi de la France ; — inscriptions et documents campanaires de diverses provinces, antérieurs au XIX^e siècle ; — cloches diverses du XIX^e siècle, inscriptions et documents ; — les dernières campagnes des tondeurs de cloches locaux Jean-Baptiste et Jules Perret, dans le Gers, le Lot-et-Garonne, etc. ; — petits dossiers campanaires ; — chronique campanographique.

Nous souhaitons que ce nouveau périodique obtienne le succès qu'il mérite. Les historiens et les archéologues ont manqué renseignements à prendre dans les études consacrées à la campanographie ancienne.

H.

KALCKEN GUSTAF VAN **Peintures ecclésiastiques du moyen âge**. Herpen, Zait-Bommel, Breda, Utrecht, miracle d'Amsterdam. 1^{re}, 2^{me} et 3^{me} livraisons. Haarlem, H. G. Tjenck Willink et fils, 1909. In-fol. 8, 8 et 6 pl.

M. G. van Kalcken, devant l'accueil fait à son bel ouvrage sur les peintures murales de Naarden, Warmenhuizen et Alkmaar (2^e pl.), n'a pas hésité à entreprendre la publication d'une seconde série consacrée aux œuvres nouvelles et découvertes dans plusieurs autres églises de la Hollande, à Herpen, Zait-Bommel, Breda et Utrecht. Il y a ajouté la suite des huit tableaux historiques du « Miracle d'Amsterdam », par Oostzaenem, provenant de l'église deinde, la « Nieuwe Zijds Kapel ».

suite qui, jusqu'ici, est restée entièrement inédite. Ces belles reproductions à grande échelle, sont très précieuses pour l'histoire de l'art.

La première livraison se rapporte aux peintures de la voûte d'Herpen, dont le thème est l'*Exaltation de la Passion du Christ*. On y remarque : le pape Grégoire VII, saint Sébastien, patron de la paroisse de Herpen, le roi David, des anges portant les instruments de la Passion, saint Pierre, l'empereur saint Henri, sainte Lucie et sainte Agathe, sainte Catherine de Sienne et sainte Barbe.

Dans la seconde livraison sont reproduites les scènes du « *Miracle d'Amsterdam* ». Jacob Cornelis van Oostzaenem Jacobus Amstelodamus a représenté ce miracle, en 1518, dans une gravure sur bois tout à fait dans le caractère des compositions qui nous occupent et dont voici d'ailleurs le sujet :

« Le 15 mars 1315, un malade d'Amsterdam, qui se préparait à la mort, reçut le Saint Sacrement, lorsqu'un accès de sa maladie lui fit vouloir l'hostie. La femme qui soignait le malade ramassa l'hostie avec les autres comensons et les jeta sans y penser dans le feu flamboyant de la cheminée, qui ne cessait de brûler toute la nuit.

Comme elle s'approcha le lendemain matin du feu pour l'allumer et se réchauffer, elle aperçut l'hostie intacte au milieu des flammes, et, à son grand étonnement, elle put l'en retirer sans se brûler. Après avoir enfermé l'hostie miraculeuse avec vénération dans la châsse bien connue, qui est déposée actuellement dans le vieil orphelinat d'Amsterdam, elle s'empressa d'aller prévenir le prêtre qui avait administré le malade et qui déposa l'hostie dans le ciboure et la porta solennellement en procession.

La grande vénération qui se développa à la suite de ce miracle, ne contribua pas peu à la prospérité d'Amsterdam, et encore aujourd'hui on tient la précieuse relique en grande vénération dans l'église de la cour des Béguines à Amsterdam. »

Les peintures qui retracent cette histoire offrent pour la plupart, un grand intérêt artistique. Nous avons noté tout particulièrement l'attitude et l'expression de la femme qui prend l'hostie dans le feu, et la pose charmante des anges qui contemplant le miracle. Les draperies sont souples et les visages d'une finesse remarquable.

Nous regrettons que pour un ensemble de cette valeur, M. van Kalken n'ait point essayé de déterminer approximativement les dates et qu'il n'ait point songé à établir quelques comparaisons avec des œuvres sorties sinon des mêmes ateliers, du moins du même milieu.

La troisième livraison se compose de six planches reproduisant, sauf la dernière, le bel *arbre de Jessé* de l'église Sainte-Marie « Puurkerk » d'Utrecht. Cette peinture murale aurait été exécutée vers 1160. On l'a attribuée à Durer sans aucune

raison sérieuse, en se bornant presque uniquement sur ce fait que le célèbre artiste vécut quelque temps à Utrecht. La valeur artistique de cette œuvre est considérable. On y remarque une grande harmonie dans les couleurs et de la justesse dans les proportions.

Dans la quatrième livraison sont reproduites les peintures des églises Saint-Pierre d'Utrecht (*martyre de saint Hippolyte et Christ en croix*), Notre-Dame de Bréda (*belle Annonciation* du XV^e siècle, *saint Christophe* de dimensions colossales de la même époque) et Saint-Martin de Zalt-Bommel (autre *saint Christophe* de même taille). La cinquième enfin nous donne de nombreuses reproductions, avec détails, du *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs* de l'église Saint-Martin de Zalt-Bommel. Cette œuvre très curieuse est attribuée au XV^e siècle. Au point de vue iconographique, elle est d'un très grand intérêt.

A. BOINET.

BRUSSOLLE L.-G. L'État, la Religion et la Renaissance. Essais sur le Dogme et la Piété dans l'état religieux de la Renaissance italienne. Leçons données à l'Institut catholique de Paris. — Paris, Pierre Téqui, 1 vol. avec 139 gravures.

M. l'abbé Brussolle s'est senti captivé, au sein de la jeunesse, par l'exquise Ombrie, d'où son œuvre de début, *Pèlerinages ombriens*, 1896. Puis se sont succédés : *La Vie esthétique, Essais de Critique artistique et religieuse* (1898), *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne* (1901, couronné par l'Académie française), *La Critique mystique et Via Angelico* (1903), *Les Fresques de l'Arca à Padoue* (1905), *Préface à la Légende dorée* (1907), d'autres œuvres encore qui sont une contribution importante à l'histoire, par les monuments, de la peinture religieuse italienne.

Les études de l'auteur l'avaient conduit des fresques de Giotto à Notre-Dame de l'Arca aux premières œuvres du Pérugin. Il ne dépassait donc pas le couchant de cet admirable XV^e siècle, si longtemps méconnu et sacrifié au brillant XVI^e. Ce XV^e siècle fut une époque de sincérité, d'art et de foi, mais de science aussi, qui étale partout ; et à aucune époque on n'a construit avec plus de sûreté la figure de l'être humain. Quant au sentiment de l'antiquité, le XVI^e siècle ne l'a pas inventé, j'en atteste les nobles fresques de Mantegna, peintes de 1453 à 1459, dans l'église des Ermitani à Padoue. Et l'évocation de ce grand nom du puissant réaliste mort en 1506, suffirait si n'abondaient d'autre part les exemples et les preuves qui établissent que, en Italie comme dans les pays du Nord, les artistes du XV^e siècle possédaient tout, la science du dessin et de la couleur comme le plus pur sentiment religieux. Autrefois

il fallait quelque courage pour le proclamer, maintenant c'est le XVI^e siècle, trop sacrifié de nos jours, qu'il y a lieu de défendre.

Au point de vue religieux, celui-ci a mauvais renom, parce qu'il eut trop le souci de la beauté et la fit passer même avant le caractère et la vérité. Ce fut la piqûre païenne et l'art en mourut parce que après les hommes de génie virent les hommes de talent, puis de métier, qui remplacèrent l'émotion et la foi par les formules, la banalité et le spectacle. N'oublions pas cependant que cet art conventionnel va devenir pour plus de deux siècles l'art commun des catholiques et satisfaire des âmes très religieuses.

M. Broussolle n'hésite pas à dire que la raison d'être de l'art est le plaisir des yeux faisant naître le plaisir de l'esprit. Entendons-le bien, cette doctrine n'a rien de sensuel ; il y a, en effet, des plaisirs nobles, sains, spiritualisés, et quoi qu'on fasse, une belle peinture, un beau morceau de sculpture, un noble monument comme une cathédrale gothique, donnent ce plaisir-là ; une œuvre telle que le *Jugement dernier* de Fra Angelico à l'Académie de Florence est assurément une source inépuisable de joie pieuse pour l'âme, et en même temps un délice pour les yeux. Mais le défaut de la peinture italienne au XVI^e siècle est d'avoir trop donné au sentiment dramatique et par là fait moindre la part de l'édification qui est le but, l'essence de l'art religieux. Et M. l'abbé Broussolle cite comme un exemple caractéristique *L'Assomption*, si admirable, d'ailleurs, du Titien, à l'Académie de Venise.

Et le mal remonte plus loin que le magnifique Titien ; dans sa *Cène* terminée en 1498, Léonard de Vinci a représenté, non l'Institution de l'Eucharistie, mais le moment où le Christ prononce les paroles accusatrices : « L'un de vous me trahira ». Le tumulte physique et moral causé par l'annonce de la trahison, voilà ce qu'a souverainement exprimé Léonard ; aussi, malgré le sublime à la fois humain et divin dont rayonne encore dans sa ruine le visage du Seigneur, il y a là manifestement une infériorité au point de vue de la signification religieuse de l'œuvre. On en peut dire autant de la *Transfiguration* de Raphaël, malgré la beauté vraiment surhumaine du Christ.

Ce siècle de Léon X, cette Renaissance si suspecte de paganisme, n'ont été à tout prendre qu'une courte période entre le XV^e siècle qui finit et la décadence qui vient à grands pas. Celle-ci, M. Broussolle la fait commencer non à la mort de Léon X, 1521, mais en 1530. Evidemment la date n'est tout à fait arbitraire, et s'il en fallait fixer une, je choisirais volontiers celle de 1531, l'année où meurt Andrea del Sarto, l'auteur, que j'admire fort, des fresques de *L'Annunziata* et du *Scalzo*, à Florence. Plus tard, de 1531 à 1541, Michel-Ange

peindra son *Jugement dernier*, et Jules Rouam, le dernier disciple de Raphaël, qui ne peut prétendre à représenter l'art religieux de son temps, mourra en 1546. On peut dire que c'en était déjà fait des écoles florentine et romaine, et seule dans l'art italien dégénéré brille encore Venise, mais ses splendeurs ne relèvent que par le sujel de l'inspiration chrétienne. Et quelle singulière interprétation dans cette fête pour les yeux que les *Arées de Canal* !

M. Broussolle estime qu'il y avait sans doute beaucoup, trop même de dilettantisme dans la passion qui éclate au seuil du XVI^e siècle pour les œuvres païennes. C'est une mentalité particulière, et de ce qu'elle nous demeure étrangère, ce n'est pas une raison pour condamner en bloc les œuvres qui y répondaient. On ne comprenait plus les œuvres savoureuses et si chrétiennes de l'âge précédent, et c'est ainsi que, un siècle et demi plus tard, des esprits profondément religieux méprisèrent comme barbares nos cathédrales du moyen âge. Soit, c'est là un facteur dont il convient de tenir compte, et assurément l'éducation très classique donnée par les Jésuites n'a pas empêché les générations élevées par eux d'être résolument chrétiennes. Mais la Renaissance n'en introduit pas moins l'élément tout païen là où il n'a qu'à faire. Et le mal remonte loin puisque dans la grande porte en bronze de Saint-Pierre de Rome, qui est de 1415, les mythes païens s'allient étrangement aux sujets tirés de l'Evangile.

Je passe sur ce qui est dit de Fra Angelico, et j'en viens à la Sixtine où, sur les murs, la vie de Moïse se reflète dans celle du Christ. L'adhère absolument à ce qu'inspire à l'auteur, voûte et pendentifs, l'œuvre de Michel-Ange, j'y ajoute cependant ce trait qui m'a toujours frappé et qui, selon moi, éclate aux yeux devant l'original, c'est le caractère abstrait de ces peintures prodigieuses. Si humaines qu'elles soient dans leur surhumanité, elles ne relèvent ni de l'espace ni de la durée, elles sont ainsi vraiment universelles, catholiques donc au sens le plus élevé du terme. Et au fond, à la place d'honneur, comme couronnement de tout cet édifice de grandeur et de foi, c'est le *Jugement dernier*, l'acte suprême, qui éblouit la période humaine, page immense et formidable devant laquelle peut hésiter l'admiration, mais où M. Broussolle retrouve en pleine Renaissance le caractère tout mégalôse de la terreur religieuse. Les saints eux-mêmes tremblent devant le Juge, et la Vierge blême contre son Fils, contemplant avec un effroi qui est de la pitié, l'humanité péçée.

M. Broussolle constate la place immense que la Vierge occupe dans l'iconographie de la Renaissance. Si Raphaël, dans l'opinion générale, est avant tout le peintre des Madones, ce qui se pourrait discuter, il n'en a pas le monopole. Mais, re-

tenons l'aveu, ce n'est pas précisément exalter la valeur religieuse et l'édification de ces œuvres que de dire « qu'elles représentent avec une charmante « vérité le groupe le plus exquis que l'art de tous « temps ait jamais inventé : celui d'une jeune « femme avec un enfant dans les bras. » Dans ces apparitions de beauté, où est la Mère de Dieu ?

M. Broussolle signale en passant ce noble type de la *Vierge dite au Montcau*, l'emblème de Gizeux, et qui figurait sur le sceau du chapitre général.

Pour les apôtres, M. Broussolle remarque avec raison que leur caractère, d'abord impersonnel, se précise par des signes souvent plus légendaires qu'historiques, mais qui deviennent définitifs. On s'attache à personnaliser les types apostoliques par des attributs, des formes, des attitudes qui les font aisément reconnaître.

Assez sévère, et justement, aux Apôtres du Corrége au baptistère de Parme, l'auteur revient au Valéan et déclare que le caractère des grandes décorations murales n'en est pas aussi entaché de paganisme qu'on le proclame trop facilement. Les fresques du Pinturicchio dans l'appartement Borghese sont aussi religieuses que le comportent les formules du temps. Et c'est un argument sans valeur que d'invoquer les aimables fantaisies de la salle de bains qui porte le nom du cardinal Bibbiena.

Ce qui caractérise ces grandes décorations du palais pontifical, c'est l'ordre historique succédant à l'ordre mystique. M. Louis Pastor, l'auteur de cette magistrale histoire des Papes depuis la fin du moyen âge, dont la traduction française se poursuit parallèlement à la publication en allemand, montre que la décoration des chambres du Vatican, c'est la papauté glorifiée et présidant à l'activité humaine tout entière. Cette vue est exacte : or, c'est la primauté universelle de Pierre qui domine dans les fresques synthétiques de Raphaël. Mais il serait facile d'établir que le souci de la beauté de la forme finit par amoindrir le sentiment religieux qui n'apparaît plus dans *l'Incendie du Bourg*, celle fresque que la présence du Pape toutau n'empêche pas d'être toute paenne. Manifestement Raphaël a voulu rivaliser ici avec Michel-Ange et on peut dire qu'il a été vaincu. On recoit de la voûte de la Sixtine une haute impression de grandeur religieuse et biblique ; devant *l'Incendie* on admire des groupes superbes, des musculatures héroïques et savantes ; l'art, la science y sont partout, le sentiment religieux nulle part. Que nous sommes loin de l'admirable *Miracle de Bolsena* de la salle précédente !

Tout ce paganisme latent délaterait dans les si charmantes *Sibylles* que Raphaël a peintes pour Sainte-Marie de la Paix ; les cartons d'Hampton-Court sont des scènes toutes romaines à mettre à

côté, au-dessus, je le veux bien, des bas-reliefs impériaux, et cela nous conduira au Dominiquin, à l'école de Bologne ; l'art prétendu religieux ne sera plus qu'un spectacle.

On a dit que l'art de la Renaissance fut surtout naturaliste et que le condamner c'est condamner la nature, or celle-ci est l'œuvre de Dieu. L'argument est spécieux ; on croirait vraiment que la Renaissance a inventé le naturalisme, mellons plutôt pour éviter les équivoques, la vérité dans l'art. Mais cette vérité, elle est partout dans les œuvres, dans le génie du moyen âge. Et s'il était besoin d'en donner la preuve, il suffirait de citer le nom de saint François d'Assise. Seulement l'art du moyen âge — et j'y comprends, bien entendu, la plus grande partie du XV^e siècle — ne divinise pas la nature, il s'élève au-dessus d'elle et attend à l'esprit divin des choses et des êtres. Voilà en quoi la Renaissance est inférieure aux âges qui l'ont précédée ; elle a trop cherché à plaire et son châtement a été de tomber promptement dans la banalité, dans les formules de métier et de perdre toute efficacité d'enseignement religieux.

Cette conclusion du nouvel ouvrage de M. l'abbé Broussolle me paraît irréfutable. En analysant ce volume si documenté par le texte et par des illustrations bien choisies, en exprimant ce qu'il m'a suggéré comme ce que j'y ai rencontré, je dois rendre hommage à une pensée directrice élevée, à une inspiration religieuse et digne du sujet. Toutefois, comme dans certaines œuvres précédentes la structure est un peu amorphe ; il y a quelque incosistance et flottement non de l'idée et des principes, mais de la forme, de la méthode et du plan. Je me hâte d'ajouter que cette imperfection, assez légère après tout, tient surtout à ceci, que le livre est fait d'une série de conférences juxtaposées, dont chacune est moins un chapitre qu'un tout en soi, une partie intégrante d'un ensemble, ayant sa personnalité propre. Quoi qu'il en soit, un tel ouvrage est un répertoire considérable de faits, de documents et de preuves qui se succèdent logiquement pour conduire l'esprit à la conclusion qui est celle d'un artiste et d'un érudit.

HENRI CHAUBEUF.

PUBLICATIONS RÉCENTES

Généralités et Histoire de l'art.

299 ALVAREZ-OSSORIO (F.). Una visita al Museo arqueológico Nacional. Madrid, Impr. Artística española, 1910. In-12, 128 p., 32 pl. 1 p. 50.

210. ARMSTRONG (Walt.). Geschichte der Kunst in Grossbritannien und Irland. Stuttgart, J. Hoffmann, 1909. In-8°, XVI-355 p., 600 fig., 1 pl. coloriées, 6 m.
211. ARNAUD d'AGNEL (Abbé G.). Les comptes du roi René, publiés d'après les originaux conservés aux Archives des Bouches-du-Rhône. Paris, A. Picard et fils, 1903-1910. 3 vol. in-8°.
212. BROUSSOLLE (J.-C.). L'Art, la religion et la Renaissance, essai sur le dogme et la poésie dans l'art religieux de la Renaissance italienne. Paris, P. Téqui, 1910. In-8°, XII-191 p.
213. DOUGLAS (Hugh A.). Venice and her treasures; with notes on the pictures by Maud Griffithwell. New-York, Scribner, 1910. In-16, 10-308 p., 77 fig. 1 sh. 50.
214. FICKER (J.). Altchristliche Denkmäler und Anfänge des Christentums im Rheinlande. Rektoratsrede. Strassburg, 1909.
215. FORTIGUS (Caesare). Padua. New-York, Dutton, 1910. In-12, 16-320 p., fig. (Medieval Towns ser.) 1 d. 75.
216. HOFFMANN (Rich.) und Fel. Mader. Bez.-Amt. Nabburg. München, R. Oldenburg, 1910. In-8°, VI-156 p., 104 fig., 8 pl. 1 carte. 7 m.
217. JAMES (Edith E. Coulson). Bologna, its history, antiquities and art. New-York, Oxford University Press, 1910. In-8°, 28-410 p., 100 fig. 4 d. 80.
218. KLEINSCHMIDT (B.). Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte. Paderborn, F. Schöningh, 1910. In-19, XXXIV-640 p., 308 fig. Handbibliothek, wissenschaftliche III. Reihe.) 10 m.
219. LEBIEU (Alcins). Monographie de Crécy-en-Ponthieu. Paris, H. Jouy, 1909. In-8°, 63 p., pl.
220. LEMCKE (Hugo). Die Bau und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Stettin. 9 Heft. Der Kreis Naugard. Stettin, L. Saunier, 1910. In-8°, 163 p., fig. 8 m.
221. MANCINI (Girolamo). Cortona Montecchio, Vesponi e Castiglione Fiorentino. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909. In-8°, 166 p., fig. (Collezione di monografie illustrate, serie I. Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 46.) 5 l.
222. MARLE (Raimond van). Hoorn au moyen âge. Haag, M. Nijhoff, 1910. In-8°, VIII-149 p., cartes. 3 f. 50.
223. MATTEI (Eug.). Siracusa e la valle dell'Anapo. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909. In-8°, 136 p., fig. et pl. Collezione di monografie illustrate, serie I. Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 47.) 4 l.
224. MEGMARTINI (Amerigo). Enevento. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909. In-8°, 131 p., et fig. Collezione di monografie illustrate, serie I. Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 44.) 4 l.
225. MESSERI (Aul.). CALZI (Achille). Faenza nella storia e nell'arte. Faenza, E. Dal Pozzo, 1909. In-8°, 646 p., 48 pl. et fig. 7 l.
226. RÉGNIER (Louis). Excursions à Lyons-la-Forêt, Mortemer et Lisors, simples notes. Pontoise, impr. de L. Paris. s. d. In-8°, 43 p., pl., plan. Extrait des *Mémoires de la Société historique et archéologique de Pontoise et du Valin*. T. XXXIII.
227. ROSSI (Attilio). Tivoli. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909. In-8°, 167 p., et fig. Collezione di monografie illustrate, serie I. Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 43.) 4 l.
228. SCHEINITZ (Otto). Trier, Leipzig, E. A. Seemann, 1909. In-8°, VIII-206 p., 201 fig. *Berühmte Kunststätten*, 48. Bd.) 4 m.
229. SPAVENTI (Silvio Mar.). Verona, guida storica ed artistica. Verona, tip. G. Civelli, 1910. In-16, VI-112 p., pl. 2 l.
230. UGOLETTI (Aut.). Brescia. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909. In-8°, 152 p., fig. et pl. Collezione di monografie illustrate, serie I. Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 50.) 4 l.
231. URBINI (Giulio). Disegno storico dell'arte italiana dal secolo I a tutto il XVI. Seconda edizione. Torino, G. B. Paravia e C., 1909. In-16, XII-320 p., et fig. 1 l.
232. WAAL (A. de). Brief des Leon. Aut. Adami über die Zerstörung der Denkmäler in Rom. *Römische Quartalschrift*, 1909, p. 248-250.

Architecture.

233. ANGLIINI (Luigi). Voci disperse di memorie antiche. Un chiostro del Rinascimento e una chiesetta trecentesca in Torre Boldone. Bergamo. *Inssegna d'arte*, 1910, n° 2, 7 fig.)

234. ANHEISSER (Roland). Altschweizerische Bau-

kunst. Neue Folge. Bern, A. Francke, 1910. In-fol., 51 p., 100 tableaux, 28 m.

235. AURANI (G.). Notizie delle Marche [Églises S. Maria di Piazza et San Pietro d'Ancone.] *Arte*, 1910, n° 4.

236. BERTHIER (L.-L.). L'église de la Merveille à Rome. Roma, coop. tip. Manzoni, 1910. In-8°, 113 p., fig.

237. BOINET (Amédée). Les Richesses d'art de la ville de Paris. Les édifices religieux, moyen âge, Renaissance. Paris, H. Laurens, 1910. In-8°, vi-210 p., pl.

238. BOTTO (Carlo). Per la facciata del duomo di Milano, relazione al ministro della pubblica istruzione. Milano, Società ed. Sonzogno, 1910. In-F., 32 p., fig.

239. CAUJON (Ed.). L'église de Domevre, près Harancourt. *Bulletin mensuel de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1910, n° 4-2.

240. DEVILLE (Étienne). L'église Saint-Germain d'Argentan au XV^e siècle, d'après un ancien livre de comptes. Paris, Impr. nationale, 1909. In-8°, 45 p. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1909.)

241. DRECCI ROMOLO. Basilica of S. John Lateran and surrounding monuments. Roma, M. Carra, 1910. In-24, 22 p., fig. (The monuments of Italy, vade mecum. Churches, n° 5.) 6 l. 25.

242. DUCLOS (A.). Trouve-t-on des traces d'influence rhénane dans l'architecture romane de Bruges? *Annales du XXI^e Congrès, Liège*, 1909, t. II, fasc. 1, p. 345-370.)

243. EBERSOLT (Jean). Une mission à Constantinople. [Étude des églises.] *Revue archéologique*, juillet-août 1909, p. 1-41, pl. et fig.)

244. FALCIAI (M.). Arezzo: la sua storia e i suoi monumenti. Firenze, F. Lumachi, 1910. In-16, 172 p., fig. et pl. (La Toscana illustrata, III.) 2 l. 50.

245. FAUSTI (Lu.). Frate Filippo da Campello o frate Giovanni da Penna? a proposito dell'architetto della basilica superiore di san Francesco in Assisi. Spoleto, tip. dell' Umbria, 1909. In-8°, 23 p.

246. FILANGERI DI CANDIDA (A.). Restauri della chiesa di San Pietro a Maiella (*Arte*, 1910, n° 1.)

247. FOGOLARI (Gino). L'Ancona dei querini stam-

pati di Venezia, opera di Bartolomeo Giolino da Verona del 1470. *Bollettino d'arte*, 1909, X, p. 387-398, pl. et fig.)

248. FROTHINGHAM (Arthur L.). The monuments of Christian Rome, from Constantine to the Renaissance. New-York, 1909. (Handbooks of archeology and antiquities, X.)

249. GARDER (Georges). Histoire de l'abbaye de Saint-Hubert en Belgique d'après le cartularium, suivie d'une description complète de l'église actuelle. Verviers, J. Lambotte, 1910. In-8°, 17 p. 1 fr. 50.

250. GODENNE (Jacques). Guide de l'étranger à Namur. La cathédrale Saint-Aubain: sa fondation, sa description, sa reconstruction, son aménagement, ses tableaux, son trésor. Namur, impr. de J. Godenne, 1910. In-12, 51 p., fig. 0 fr. 50.

251. GORTEN (J. Alfred). The Growth of the English house: a short history of its Architectural development from 1100 to 1800. London, Batsford, 1909. In-8°, 314 p. 7 s. 6 d.

252. Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830, publié pour la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. Fasc. XLV à XLIX. Gand, impr. N. Heens, 1908-1909. In-8°, 3 fr. 50 le fasc.

253. IVERKOVIC (G. M.). Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Dalmatien. Wien, A. Schroll, 1910. In-fol., 22 p., fig. et 28 tableaux. 8 m. 60.

254. JADART (Henri). Notes inédites sur l'église d'Asfeld. *Revue historique ardennaise*, mars-avril 1910, p. 49-85, planche.)

255. JANTZEN (Hans). Intérieurs d'églises hollandaises. *L'art flamand et hollandais*, n° 6, juin 1909, p. 186-193, pl. et fig.)

256. JANTZEN (Hans). Die niederländische Architekturbild. Leipzig, Klinkhardt, 1910. In-8°, ix 188 p., 65 pl. 10 m.

257. LABOR. L'Église de Zande. (Extrait de la *Chron. des arts*, 1909, n° 6, p. 67-68.)

258. LAMPEREZ Y ROMEA (V.). Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media. Madrid, 1909.

259. LASTEYRIE (R. de). L'Église de Saint-Phil-

bert-de-Grandlieu (Loire-Inférieure). Paris, Impr. nationale; C. Klincksieck, 1909. In-F°, 82 p., fig., plan et pl. (Extrait des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XXXIII, 2^e partie.)

260. LEFÈVRE-PONTALIS (Eugène). Les campagnes de construction de Notre-Dame d'Étampes. Caen, H. Delesques, 1909. In-8°, 31 p., fig. et pl.

261. LEFÈVRE-PONTALIS (E.). La question du porche occidental de la cathédrale de Chartres. *Bulletin monumental*, 1909, n° 5-6, p. 193-199.)

262. LEROUX (G.). La Prétendue basilique de Pergame et les basiliques hellénistiques. (*Bulletin de la correspondance hellénique*, 1909, III-VII: p. 238-241.)

263. NEEB (E.). Bericht über die Ausgrabungen der St-Alban-skirche bei Mainz im Jahre 1908. (*Mainzer Zeitschrift*, 1909, p. 31-19.)

264. PARMENTIER (L.). La lettre de l'empereur Constantin au sujet de la construction de l'église du Saint-Sépulchre, à Jérusalem. *Revue archéologique*, juillet-août 1909, p. 12-51.)

265. PENNELL (Elizabeth Robins). French cathedrals, monasteries and abbey sacred sites of it with 183 pictures by Joseph Pennell, also with plans and diagrams. New-York, Century 1909. In-F°, XXXI-424 p., 5 d.

266. PICCO (Francesco). Arte retrospectiva; Messio Tramello architetto da Piacenza. (*Emporium*, janvier 1910, 21 fig.)

267. PROTTL (Rodolfo). Luoghi romiti: la Certosa di Veduggia. *Emporium*, février 1910, 11 fig.)

268. PUTELLI (Romolo). Le Chiese di Volcanonica, I (Chiese di Breno). Breno, tip. Camuna, 1909. In-16, 127 p.

269. RÉGNIER (Louis). L'Église Saint-Nicolas de Pont-Saint-Pierre et les châteaux de Douville et de Logenpré, notes historiques et archéologiques. — Caen, H. Delesques, 1909. In-8°, 38 p., pl. et plan (Extrait de l'*Annuaire de l'Association normande*, année 1909.)

270. RÉGNIER (Louis). Quelques notes sur les monuments de Gisors. 3^e édition. Gisors, impr. Bardel, 1909. Petit in-16, 13 p., avec grav. et plans.

271. RICCI (Corrado). S. Maria degli angeli e le terme diocésiane. *Bollettino d'arte*, 1909, X, p. 361-372, fig.)

272. SANCHEZ Y SIVERA (José). La Catedral de Valencia, guía histórica y artística. Valencia, impr. de Vives Mira, 1909. In-F°, XIV-592 p. 15 p.

273. SAUMAGNE (Ch.). Les Basiliques cypriennes. *Revue Archéologique*, septembre-octobre 1909, p. 188-202.)

274. SORRENTINO (Antonio). La Basilica di Santa Restituta in Napoli: (*Bollettino d'arte*, 1909, V-11, p. 217-233, pl. et fig.)

275. SYBEL (Ludw.). Christliche Antike. Einführung in die altchristl. Kunst. 2. Bd. Plastik, Architektur und Malerei. Marburg, N. G. Elwert, 1909. Gr. in-8°, VII 311 et 11 p., 99 fig. 8 m. 50.

276. TAFFRALI (O.). Sur les réparations faites au VII^e siècle, à l'église de Saint-Démétrius de Salonique. (*Revue archéologique*, novembre-décembre 1909, p. 380-386.)

277. THIÉRY. Le Projet d'achèvement de la tour de l'église Saint-Rombaud (Malmes). (Extrait de la *Vie diocésaine*, 1909, n° 9, p. 345-350.)

278. THOMPSON (Canon). The History and Antiquities of the Cathedral Church of St. Saviour (St. Marie Overie), Southwark Cathedral. 3rd edit., enlarged and rev. With a new appendix. London, Simpkin, 1909. In-8°, 371 p., 104 ill. 7 s. 6 d.

279. TOESCA (Pietro). Vicende di un' antica chiesa di Torino. Scavi e scoperte. (*Bollettino d'arte dello ministero della Pubblica Istruzione*, 1910, n° 1, pl. et fig.)

280. WIEGMANN (Osk. Carl v.). Architektur und Plastik der Frührenaissance in Regensburg, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des beginn. XVI. Jahrh. München, H. Sachs-Verlag, 1909. In-8°, 133 p. 6 pl. 2 m.

Sculpture.

281. AUBERT (Marec). A propos d'un chapiteau historié de la cathédrale de Sens. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 février 1910, p. 117-152, pl. et fig.)

282. BODE. Neuerwerbungen der Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen an deutschen Barock- und Zopfskulpturen. *Amliche Berichte aus den kgl. Kunstanstaltungen*, février 1909, fol. 113-120, fig.

283. BRÉHIER (Louis). Etudes archéologiques. Le sarcophage des Carnes-Déchaux. Les anciens in-

ventures de la cathédrale. La bible historiée de Clermont. Clermont, impr. de G. Moul-Louis, 1910. In-8°, 93 p., pl. (*Mémoires de la Société des Amis de l'Université de Clermont-Ferrand*, II^e fasc. Supplément à la *Revue d'Auvergne*.)

281. CALENDRI (Louis). Gervais Alton, retable de l'église de Goulongé. (*Annales flechoises et La Vallée du Lour*, 1910, n° 1-2.)

285. CANTAIAMESSA (Giulio). L'Affresco dell' « Annunziata » nel Pantheon. (*Bollettino d'arte*, 1909, VIII, p. 281-287, pl. et fig.)

286. CHABLUF (Henri). Un nouveau retable du XV^e siècle au musée de Dijon. (*Bulletin des musées de France*, 1909, n° 5, p. 76-77.)

287. COMBAIRE (Ch. J.). Le « sarcophage chrétien » de l'évêque Reaire de Liège. (*Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1908, t. XXII, p. 281-300.)

288. DEYDIER (Marc). Les Œuvres d'art de l'église de Gacemou (Aubeuse). Paris, impr. de Plon-Nourrit, 1909. In-8°, 14 p. (Mémoire lu à la réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, tenue à l'École des beaux-arts à Paris, le 1^{er} juin 1909.)

289. ESCHER (Konrad). Die columnae vitineae in S. Peter in Rom, ein Werk eines französischen Kunstlers. (*Monatschrift für Kunstwissenschaft*, II, 1909, p. 413-419.)

290. FOGOLARI (Gino). La Madonna miracolosa del Treviso. (*Bollettino d'arte*, 1909, V-VI, p. 213-216, pl.)

291. FRIIS (V.). Notes pour servir à l'histoire des Iconoclastes et des Calvinistes à Gand de 1566 à 1568. (*Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1909, t. IX, xxx-130 p.)

292. GERMAIN DE MAUDY (Léon). Les Parements d'un tombeau du XVI^e siècle à Génissac (Gironde). Nancy, impr. de Berger-Levrault, 1909. In-8°, 21 p., pl. Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 1908-1909.)

293. GERMAIN DE MAUDY (Léon). Les Statues de saint Henri et de saint Yves à l'église abbatiale de Saint-Michel. Nancy, impr. de Berger-Levrault, 1909. In-8°, 20 p., pl. Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 1908-1909.)

294. GRIGIONI (Carlo). Un' opera ignota di Lorenzo Bregno. (*Arte*, 1910, n° 1, fig.)

295. GRILL (Erich). Der Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin d. A. und seine Schule, ein Beitrag zur Geschichte der schwäb. Plastik am Ausgang des Mittelalters. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In 8°, VII-88 p., 13 pl. (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*.) 4 m. 50.

296. HEUDIÈRES (Louis d'). Nouvelles notes sur la statuaire religieuse dans le Roumois. Evreux, impr. de P. Herissey, 1909. In-8°, 25 p., pl.

297. KNAPP (Frdr.). Die italienische Plastik vom 15-18 Jahr. LOGA (Valerian v.) Die spanische Plastik vom 15-18 Jahr. Berlin, Fischer und Franke, 1910. In-8°, VIII-114 p., 192 pl. 12 m.

298. LAFOND (Paul). Les sculptures espagnoles du musée de Pau. (*Bulletin des Musées de France*, 1909, n° 3, p. 49-42, fig.)

299. LAURENT (M.) Note sur l'état de nos connaissances relativement aux arts plastiques dans la vallée de la Meuse, aux époques carolingienne, romaine et gothique. (*Annales du XXV^e congrès, Liège*, 1900 t. II, fasc. 1, p. 67-76.)

300. LA MADONE DE CORNIMONT. Cornimont, impr. de C. Girompaire, 1909. In-16, 52 p., pl.

301. MAERE (R.) Le retable de Herbais sous Piétraïn (œuvre de l'école anversoise du milieu du XVI^e siècle). (*Annales de la société archéologique de l'arrondissement de Nivelles*, 1909, t. IX, p. 127-132.)

302. MAESTRI (A.). Il crocifisso bisanfino di Spilambergo, breve nota aggiuntiva. Modena, tip. G. Ferraguti, 1909. In-16, 7 p.

303. MICHA (Alfred). Les Maîtres lombards, sculpteurs et statuaires liégeois. Liège, impr. de M. Thone, 1910. In-16, 301 p., fig. 5 fr.

304. MUÑOZ (Antonio). Studi sulla scultura napoletana del Rinascimento. (*Bollettino d'arte*, 1909, I-II, p. 51-73, III, p. 83-101, pl. et fig.)

305. OBERMANN (H. T.). Der sitzende alte Mann und die Juden, ein Sarkophagfragment. (*Römische Quartalschrift*, 1909, p. 201-211.)

306. Opere d'arte ignote o poco note. Un busto di S. Domenico di Niccolò dell' Arca. (*Rivista d'Arte*, settembre-dicembre 1909, p. 303-304, pl.)

307. SANTI' AMBROGIO (Diego). Curiosità araldiche, nell' atrio di Sant' Ambrogio in Milano. (*Emporium*, mars 1910, 7 fig.)

308. SPIELTZ (Alexander). The styles of ornament from prehistoric times to the middle of the 19th century. London, Batsford, 1910. In-8°, 658 p., 15 s.

309. STUCKELBERG (E. A.). Langobardische Plastik. Kempten, J. Kösel, 1909. Gr. in-8°, iv-91 p., 120 fig. et 7 pl. 5 m. 50.

310. VITRY (Paul). Une tête de Christ du XII^e siècle. Paris, E. Leroux, 1909. In-1°, 12 p., 1 fig. (Fondation Eugène Piot. Extrait des *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 2^e fasc. du t. XVI.)

311. WELFF (Oska). Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. I. Tl. : Altchristliche Bildwerke. Berlin, G. Reimer, 1909. In-fol., viii-366 p., fig. et 75 pl. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 3. Bd.) 35 m.

— Voir aussi nos 247 et 280.

Peinture.

312. ASCHENHEIM (Charlotte). Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-8°, viii-64 p., 5 pl. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes.) 3 m.

313. BORNHUIS (Tancred). The Painters of Vicenza, 1480-1550. London, Chatto, 1909. In-8°, 260 p. 7 s. 6 d.

314. BRADLEY (J. W.). Illuminated manuscripts Chicago, A. C. Mc Clurg and Co., 1909. In-16, xiv-290 p. et 21 ill. (Little books on art ; ed. by Cyril Davenport.) 1 d.

315. Breviarium Grimani, mit de Bibliotheek van San Marco te Venetië, mitgegeven door Sal. Mörpurgo en S. de Vries, met een inleiding van Giulio Gogginola. s' Gravenhage, M. Nijhoff, 1910. In-fol., 300 pl.

316. CALZINI (E.). Di un quadro di fra' Fabiano da Urbino e di una pittura a fresco della scuola di Giovanni Santi (*Arte*, 1910, n° 1, fig.)

317. CLÉMENT (P.), HALLOPEAU (L.-V.). Peintures murales de l'ancienne église paroissiale d'Artins (Loire-et-Cher). Paris, Impr. nationale, 1909. In-8°, 16 fig. en noir et pl. en couleur. Extrait du *Bulletin archéologique*, 1909.

318. COLVIX (Sidney). Entorelto at the British

Museum (*The Burlington magazine*, janvier, p. 189-200, pl. et février, p. 254-261, pl.)

319. DAL GAL (Le P. Nic.). Un pittore mistico del quattrocento : Domenico Morone di Verona e il suo capolavoro nel patrio chiostro francescano di S. Bernardino (1412-1517). 2^a edizione. Roma, tip. Istituto Pio IX, 1909. In-8°, 34 p., fig.

320. DOUBLET (Georges). Un Tableau inédit de Jean Darel dans l'église de Saint-Paul-du-Var, près de Vence (Alpes-Maritimes). Paris, impr. de Plou-Nourrit et C^e, 1906. In-8°, 19 p. Mémoire lu à la réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, le 17 avril 1906.)

321. DYLBURG (D. Frauz). Lucas de Leyde. (*L'art flamand et hollandais*, n. 1, janvier 1909, p. 1-11, pl. et fig.)

322. Dürer. Meisterbilder (1471-1528). 60 Reproduktionen nach Orig.-Aufnahmen die des Künstlers Werk am besten charakterisieren. Berlin, W. Weicher. Weicher's Kunstbücher.)

323. DURAND-GRÉVILLE (E.). Hubert et Jean Van Eyck. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-1°, 191 p., pl. et portr. hors texte. 20 fr.

324. DURRIEU (Paul). La Bible du duc Jean de Berry, conservée au Vatican. *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 janvier 1910, p. 5-20, pl. et fig.)

325. FIENNES-GÉVAERT. La Peinture en Belgique : musées, collections, églises, etc. Les primitifs flamands : Trois maîtres wallons : Jean Gossart, Joachim Patinir, Henri Bles, Jacques Van Laethem. Le maître des figures de femmes à mi-corps. Bruxelles G. Van Oest, 1910. In-4°, p. 201-228, pl. 152 à 171, 4 fr.

326. FRIEDLÄNDER. Ein neuerworbenes altmedienländisches Bild in der Gemädegalerie. *Antliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, Juni 1907, col. 209-212, fig.)

327. FRIZZONI (Gustavo). La Leggenda di S. Cristoforo interpretata da Tiziano e dal Montelealese. (*Bollettino d'arte*, 1909, IX, p. 324-325, fig)

328. FRY (Roger E.). The Umbrian exhibition at the Burlington Fine arts club. (*The Burlington magazine*, février, p. 267-271, pl.)

329. Gemälde alter berühmter Meister im herzogl. Museum zu Braunschweig infarbigsten Reproduktionen. Wolfenbüttel, J. Zwissler, 1909. In-fol., 10 pl. 10 m.

330. Gemälde aller Meister aus dem Besitze des bayerischen Staates. III. die Gemäldelegation in kgl. Schlosse Schleissheim. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1910. In-fol., vi-21 p., 11 fig., 50 pl.
331. GEREVICH (Tiberio). Le Relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel Trecento (*Rassegna d'arte*, 1910, n° 2, fig.)
332. GILLET (Louis). Carpaccio et le paysage vénitien (*Revue de l'art ancien et moderne*, 10 lévrier 1910, p. 81-98, pl. et fig.)
333. GNOLI (Umberto). L'Affresco di Colpepepe. (*Bollettino d'arte*, 1909, XI, p. 158-162, fig.)
334. HAMANN (Richard). Die früh-Renaissance der italienischen Malerei. Jena, E. Diederichs, 1909. In-8°, introduction et 200 pl. (*Die Kunst in Bildern*, H. 4 n. 50.
335. JUSTI (Ludw.). Die italienische Malerei des XV. Jahrh. Berlin, Fischer und Franke, 1909. Gr. in-8°, 46-60 p., 16 tableaux. (*Geschichte der Kunst*, H. Bd.) 1 m.
336. LEPRIEUR (Paul). Un Portrait d'enfant de l'École française du XV^e siècle, don de la Société des Amis du Louvre. *Bulletin des musées de France*, 1909, n° 6, p. 81-82, pl.)
337. Lotto Meisterbilder (1480-1556). Eine Auswahl v. 60 Reproduktionen nach Photographien der Orig.-Aufnahmen, die am besten des Künstlers Lebenswerk charakterisieren. Berlin, W. Weicher, 1909. In-16, 66 p., 0 m. 80.
338. LI PATTILLI (Ang.). Scuole pittoriche marchigiane. Perugia, tip. G. Guerra, 1909. In-16, 206 p. pl. 11, 50.
339. LI PATTILLI (Ang.). Scuole pittoriche marchigiane del XIV, XV, XVI secolo, affermate nella mostra di arte antica nella esposizione regionale di Macerata del 1905. Macerata, tip. F. Giorgelli, 1909. In-16, 28 p.
340. MASON PLOKINS (F.). Un dipinto inedito del Perugino. *Rassegna d'arte*, 1910, n° 1, pl.)
341. MADRAGA (Gesare). Nuove attribuzioni di dipinti del museo di Palermo. (*Bollettino d'arte*, 1909, I, IX, p. 310-351, fig.)
342. Miniaturen der lateinischen Galenos-Handschrift der kgl. öffentl. Bibliothek in Dresden. (S. I., 1910.)
343. OKKONEN (Onni). Note su Antoniazio Romano e sulla scuola pittorica romana nel 1400. (*Arte*, 1910, n° 1.)
344. PAPINI (Roberto). Il deperimento delle pitture murali nel Campo Santo di Pisa. (*Bollettino d'arte*, 1909, XII, p. 441-457, pl. et fig.)
345. PAPINI (Roberto). L'Opera di Benozzo Gozzoli in Santa Rosa di Viterbo. (*Arte*, 1910, n° 1, fig.)
346. Peintures ecclésiastiques du moyen âge, Herpen, Zalt-Bommel, Breda, Utrecht, Miracle d'Amsterdam, publiées par Gust. van Kalcken, 1^{re} et 2^e livr. Haarlem, H. D. Tjienk Willink en Fils, 1909. Gr. in-fol., viii-6 p., pl. 7 fr. 50.
347. PHILLIPS (Claude). An unrecognized portrait by Jacopo Bellini. (*The Burlington Magazine*, janvier, p. 200-207, pl.)
348. PIETRI (Augusto Bellini). Di due tavole del Ghirlandaio nel museo civico di Pisa. (*Bollettino d'arte*, 1909, IX, p. 326-339, fig.)
349. RATTI (Achille). L'Odissea di un bellissimo Bruegel-Rubeus già nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano. (*Rassegna d'arte*, 1910, n° 1, pl. et fig.)
350. SCHOTTMÜLLER. Zwei florentinische Predelbilder des Quattrocento. (*Anliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, juli 1909, col. 233-237, fig.)
351. SERRA (Luigi). Gli affreschi della Rotonda di S. Giovanni a Carbonara a Napoli. (*Bollettino d'arte*, 1909, IV, p. 124-136, pl. et fig.)
352. SORDINI (Giuseppe). Gli Sparapane da Norcia, nuovi dipinti e nuovi documenti. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, 1910, n° 1, fig.)
353. TESTI (Landedese). Per Hario e Michele Mazzola, notizie sulla pittura parmegiana dal 1250 e. alla fine di secolo XV. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, 1910, n° 2, fig.)
354. VAN DEN GHEYN (G.). Les peintures murales anciennes de la collégiale de Termonde. (*Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1909, 6^e sér., t. I, p. 99-106.)
355. VOSS (Hermann). L'Antel de la Vierge du maître de la *Virgo inter Virgines*, au musée de Salzbourg. (*L'art flamand et hollandais*, n° 3, mars 1909, p. 73-76, pl. et fig.)

356. WILPERT (G.). Beiträge zur christlichen Archäologie, XLII. Das Bild des Patriarchen Theophilus in einer alexandrinischen Weltchronik, veröffentlicht von Adolf Bauer und Joseph Strzygowski. *Römischer Quartalschrift*, 1910, p. 3-29, fig.)

357. WILPERT (G.). Sancta Maria Antiqua. (*Arte*, 1910, n° 1, fig.)

358. YERKES (C.). Catalogue de luxe of ancient and modern paintings belonging to the estate of the late Charles T. Yerkes. New-York, American Art Association, 1910. In-fol., pl. 30 d.

— Voir aussi n° 213, 233, 250, 255 et 267.

Arts graphiques.

359. FERRI (P. Nerino). I disegni di antichi maestri negli Uffizi. *Bollettino d'arte*, 1909, X, p. 373-385, pl. et fig.)

360. FRIEDLAENDER. Zwei Zeichnungen Hans Sebald Behams. (*Antliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, September 1909, col. 300-302, fig.)

361. GLASER. Ein Farbenholzschnitt aus der Offizin des Erhart Ratdolt. (*Antliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, décembre 1909, col. 66-68.)

362. GOFFIN (Arnold). Jacopo Bellini et ses recueils de dessins. *L'Art flamand et hollandais*, n° 3, mars 1909, p. 77-88, pl. et fig.)

363. REMBRANDT BLOEB, bevattende de verhalen des Ouden en Nieuwen Verbonds, welke door Rembrandt met penseel, etsnaald en teekensift zijn in beeld gebracht, uitgezocht en toegelicht door C. Hofstede de Groot. 's-Gravenhage, M. Nijhoff, 1910. In-fol., 183 pl. 225 f.

Voir aussi n° 322.

Arts industriels.

364. BALM (S.). Essai de traduction de l'inscription inférieure de la cuve baptismale de Saint-Barthélemy. *Annales du VAF congrès, Liège*, 1909, t. II, fasc. 1, p. 77-79.

365. BERTRÉ (Jos.). Les Fontes de cloches à l'intérieur des églises, à propos d'un four découvert en 1892 dans l'église Saint-Grépin de Château-Thierry. Château-Thierry, Impr. moderne, 1908.

In-8°, paginé 27-36. Opuscules campanaires, 3 série. — Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry*, année 1907.)

366. BIZOT. Inventaire des mosaïques romaines inédites de Vienne, Sainte-Colombe et Saint-Romain-en-Gal. Paris, Impr. nationale, 1909. In-8°, 19 p. Extrait du *Bulletin archéologique*, 1909.)

367. BRASSINSE (J.). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liège. XXXII. Chaudeliers zoomorphiques (moyen âge). *Chronique archéologique du pays de Liège*, 1909, t. IV, p. 38-41.)

368. BROSSET (Jules). L'Orgue et les organistes de l'église Saint-Paul d'Orléans. Paris, impr. de A. Gout, 1909. In-8°, 32 p.

369. Collection La Victor Gay aux musées nationaux. *Bulletin des musées de France*, 1909, n° 5, p. 67-70.

370. DEEDS (Geil), WALTERS (H. B.). The Church bells of Essex, their founders, inscriptions, traditions, and uses. Printed for the authors, 1910. In-P, 497 p., ill.

371. DIEHT (Ch.). Mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique. *Journal des Savants*, VII, 1909, p. 86-88.)

372. DREYUS (Carle). Douze plaques d'émail peint par Monvaerni. Acquisition récente du Musée du Louvre. *Bulletin des musées de France*, 1909, n° 4, p. 51-53, pl. et fig.)

373. DURAND (Roger). Anneau d'or du XI^e siècle musée de Chartres trouvé dans la nef de l'église Saint-Pierre de Chartres lors des fouilles de 1902. *Bulletin mensuel de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, 1910, n° 1-2.)

374. FAJKE O. von. Kunstgewerbemuseum. *Antliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, April 1909, col. 166-171, fig.)

375. GERMAIN DE MAIDY (A.). La formule « O Christe rex gloriae » sur les cloches. *Bulletin monumental*, 1909, n° 5-6, p. 506-508.

376. HAYKIN (L.). Les inscriptions métriques des fonts de Saint-Barthélemy à Liège et de la chaise de Saint-Hadelin, à Visé. *Annales du VAF congrès, Liège*, 1909, t. II, fasc. 1, p. 588-596.

377. KIRSCH (F. P.). Eine Bronzestatue des guten Hirten im Museum zu Florenz. *Römischer Quartalschrift*, 1909, p. 216-118.

378. LEBMANN (Hans). Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. II. Th. : Die Monumentale Glasmalerei im 15. Jahrh., 2. Hälfte, II. Abschn. : Solothurn, das Gebiet des Bischofs v. Basel u. die Grafsch. Neuenburg. Zürich, Beer, 1910. Gr. in-8°, p. 317-359, fig., 12 pl. *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft kantonale Gesellschaft [J. Geschichte u. Altertumskunde in Zürich, XXVI. Bd., 7. Heft.]* 1 m.

379. LESSING (J.), GRETZ (Max). Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. 1. Lfg. Berlin, E. Wasmuth, 1909. In-fol., 10 pl., 20 m.

380. MIGEON (Gaston). Une Plaque d'ivoire allemande du X^e siècle, au musée du Louvre. *Bulletin des musées de France*, 1909, n° 6, p. 86-87, fig.)

381. MORIÉ (Ghanoué). Le Saint Suraire de Saint-Corneille de Compiègne. Compiègne, impr. du *Progress de l'Oise*, 1904. In-8°, vi-101 p. Extrait du *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, t. XI.)

382. NICOLA (Giacomo de). Il tesoro di San Giovanni in Laterano, fino al secolo XV. *Bollettino d'arte*, 1909, I-II, p. 19-53, pl. et fig.)

383. ORBAAN (J. A. F.). Ancora il reliquiario di Montalto. *Rassegna d'arte*, 1910, n° 2.)

384. Queen Matilda's Tapestry (Bayeux). The Conquest of England. London, Low, 1909. In-f°. 12 s. 6 d.

385. ROUSSEAU (H.). Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège. *Annales du XX^e congrès, Liège*, 1909, t. II, fasc. 1, p. 89-107 : 161-165.)

386. SIEBERG (M.). Ein griechisch-christliches Goldmünzchen gegen Augenkrankheiten. *Bonner Jahrbucher*, 1909, p. 158-175.)

387. THÉRY (A.). Les Inscriptions et signatures des tapisseries du peintre bruxellois Jean de Bruxelles, appelé aussi Jean de Rome, peintre de Marguerite de Savoie, régente des Pays-Bas. Louvain, impr. de *Vova et Veltera*, 1910, 2 vol. in-8°, 29 pl. 10 fr.

388. VARENNE (Gaston). La Fonderie des Vischer à Nuremberg (1153-1519). *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 janvier-10 février 1910, p. 21-31 et 121-136, pl. et fig.)

389. VENTURI (A.). Una pisside e una cassettina d'avorio saracena nel museo diocesano di Trento (*Arte*, 1910, n° 1, fig.)

— Voir aussi n° 250.

Iconographie.

390. BAUMSTARK. Der Crucifixus mit dem königlichen Diadem auf einem modernen mesopotamischen Silberdeckel. (*Römische Quartalschrift*, 1910, p. 31-50, fig.)

391. CANY (Dr G.). Dr G. Cany. Iconographie, photographie. Toulouse, impr. de Passeman et Alquier, 1910. In-8°, 5 p., pl. Chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire. — Extrait du *Bulletin du Photo-Club toulousain*, n° 69, décembre 1909.)

392. CLARK (D. Lamberton). A curious representation of the Epiphany. (*Nuovo Bullettino*, 1909, p. 67-70.)

393. HEITZ (Paul). Christus am Kreuz. Canonbilder der in Deutschland gedr. Messbücher des 15. Jahrh., hrsg. von Heitz, mit Einleitg. von W. L. Schreiber. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-f°. pl. et fig. (En souscription), 120 m.

394. KEPPEL (F.). Christmas in art : the Nativity as depicted by artists of the 15th and 16th centuries. New-York, Duffield, 1909. In-8°, xi-158 p. 2 d. 50.

395. MONTELIUS (O.). Das Sonnenrad und das Christliche Kreuz. *Manus*, 1909, p. 53-69.)

396. MOUREY (Gabriel). Les Annonciations. (*L'Art et les artistes*, janvier 1910, p. 147-162, fig.)

397. PESTALOZZA (U.). Il simbolo cristiano del pesce. *Rendiconti del R. Istituto Lombardo*, 1909, p. 496-501.)

398. PIDOUX (P.-A.). Deux anciennes représentations nimbées du bienheureux Henry de Baume, coadjuteur de sainte Colette. *Etudes franciscaines*, avril 1910, p. 152-155.)

399. SCHÖNEWOLF (Otto). Die Darstellung der Auferstehung Christi, ihre Entstehung und ihre ältesten Denkmäler. Hrsg. v. Johs. Ficker. Leipzig, Dietrich, 1909. Gr. in-8°, xi-88 p., 2 pl., 1 fig. dans le texte. *Studien über christliche Denkmäler.* 3 m.

— Voir aussi nos 200 et 327.

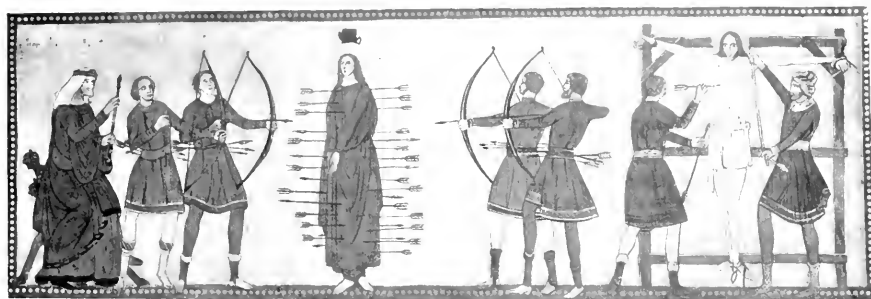


Fig. 1. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL : SCÈNES DE MARYRES (XIII^e SIECLE)

Cliché de M. Richard

LES ANCIENNES PEINTURES DES ÉGLISES DE LAVAL

Pendant toute la durée du moyen âge les églises du Bas-Maine ont souvent regu comme décoration des peintures. Dans ce pays l'architecture religieuse n'a guère produit de monuments remarquables : les églises, modestes bâtisses timidement percées de petites fenêtres, présentaient le plan le plus simple : une nef sans bas-côtés, un transept, une abside carrée ou en cul-de-four et quelquefois deux absidioles sur les croisillons ; pas de voûtes, pas de colonnes, aucun jeu de lignes, aucun relief : en revanche les murs offraient des surfaces dont les peintres pouvaient profiter. Ils durent orner à peu près toutes les églises.

Beaucoup de leurs œuvres furent plus tard détruites ou badigeonnées, surtout aux XVII^e et XVIII^e siècles¹. Sous un enduit dédaigné mais protecteur quelques-unes auraient pu braver les dégradations et attendre l'arrivée des archéologues qui les auraient sauvées.

1. Et même auparavant. Nous avons pu reconnaître que, dans la chapelle de Priz, des peintures du XIII^e siècle avaient été recouvertes au XV^e siècle par d'autres peintures représentant des donateurs.

Mais, dans la seconde moitié du XIX^e siècle², on s'est appliqué à démolir les vieilles églises pour en bâtir d'autres soi-disant plus belles et, lors de ces destructions, personne ne s'est d'ordinaire inquiété de voir si des restes de peintures apparaissaient. En 1892, M. Jules-Marie Richard, ancien archiviste du Pas-de-Calais, se trouvant par hasard au Genest, à 9 k. O. de Laval, découvrit dans l'église, déjà livrée aux démolisseurs, des peintures cachées sous un badigeon au fond de l'abside derrière un autel du XVII^e siècle. Aidé par M. Garnier, architecte à Laval, il eut le temps d'enlever les multiples couches de l'enduit et de relever les peintures³. Comme celles-ci ne peuvent être postérieures, ainsi qu'il l'a démontré, au milieu du XIII^e siècle, nous conservons donc un témoin d'une des œuvres les plus anciennes

1. Après la fondation de l'évêché de Laval en 1856.

2. Ce relevé se trouve reproduit dans le *Bulletin archéologique*, 1892, pl. XI, p. 55. M. Garnier est actuellement inspecteur de la Société française d'Archéologie à Laval. Nous sommes heureux de lui exprimer, ainsi qu'à M. Richard, qui habite aussi la Mayenne, tous nos remerciements pour l'aide obligeante qu'ils nous ont prêté.

de la peinture murale dans le Maine. Malgré les destructions nombreuses, il est bien probable que d'autres œuvres restent encore à découvrir. Nous nous occuperons spécialement aujourd'hui de celles que nous avons pu étudier à Laval même dans la chapelle Saint-Martin et tout près de Laval dans les chapelles de Pritz et de Saint-Pierre-le-Poher. On trouve à Saint-Martin une série d'ancêtres du Christ, les Noces de Cana, le *Noli me tangere*, une double scène de martyres ; à Saint-Martin, à Saint-Pierre-le-Potier, à Pritz, les Travaux des Mois auxquels sont jointes à Saint-Martin les Vertus ; enfin nous verrons à Saint-Martin une suite de scènes empruntées aux Miracles de la Vierge¹.

I

Les peintres du moyen âge ont fait usage d'une technique très simple; les couleurs qu'ils ont connues se réduisent probablement à cinq: ocre rouge, ocre jaune, bleu, noir et blanc, qu'ils combinaient de façons diverses; le plus souvent d'ailleurs, elles n'ont pas été employées toutes en même temps; on se borne en général à un très petit nombre de teintes qui varient d'après les écoles et les époques. Si nous voulons classer à cet égard les peintures que nous étudions dans cet article, nous obtiendrions le groupement suivant :

1° Une école du XII^e siècle représentée par les peintures de Saint-Pierre-le-Potier emploie presque uniquement l'ocre rouge et l'ocre jaune. L'emploi à peu près exclusif de l'ocre rouge se trouvant aussi au Genest, avec quelques touches de bleu pâle et de vert pâle. (Dans les fragments actuellement visibles des peintures de Saint-Pierre on aperçoit un peu de vert pâle.) Les fonds sont blancs ou légèrement teintés en ocre.

¹ Trois scènes d'un calendrier qui semble être une grossière imitation du type de Pritz se trouvent dans l'église de Saint-Pierre-sur-Erve à 37 k. E. de Laval. Nous en dirons quelques mots.

2° Une autre école du XII^e siècle comprenant les « rois de Juda » de Saint-Martin et, dans la même église, les Travaux des Mois et les Vertus. L'ocre rouge est toujours très employée mais avec un certain nombre de nuances obtenues par des mélanges. Il est fait un usage très large du bleu, du jaune, du vert et aussi du blanc. Les fonds sont colorés en teintes unies : bleue, jaune, verte, ocre pâle. L'aspect général est beaucoup plus polychrome que dans l'école précédente. Les inscriptions des tableaux sont en lettres blanches.

3° Une école du XIII^e siècle qui a produit le Calendrier de Pritz. Cette école conserve pour le coloris des traditions analogues à celles de l'école presque monochrome que nous avons d'abord citée. Elle emploie principalement une couleur brune plus ou moins foncée, ton sur ton.

4° Une autre école du XIII^e siècle à laquelle on doit deux peintures de Saint-Martin : le *Noli me tangere*, et les Noces de Cana. Emploi du vert et du rouge vif avec diverses autres teintes d'ocre. Les fonds sont en ocre claire. La scène de martyres appartient à une école très voisine.

5° Le même emploi dominant du rouge et du vert se trouve dans les peintures que nous avons à étudier en dernier lieu : nous voulons parler des Miracles de la Vierge qui se déroulent sur les murs du croisillon Nord de Saint-Martin. Nous étudierons tout d'abord les peintures de Saint-Pierre-le-Potier.

II

La chapelle de Saint-Pierre-le-Potier¹, à 4 k. au Sud de Laval, sur la rive gauche de la Mayenne, n'est qu'une simple salle rectangu-

¹ Pour l'histoire de la chapelle Saint-Pierre et des autres églises dont nous parlerons, se reporter au *Diocésanoire de la Mayenne* de M. Labbé Augot.

laire avec une abside en cul-de-four. Tout l'intérieur a été badigeonné, mais des plaques d'enduit qui sont tombées laissent apercevoir sur la voûte de l'abside des fragments de peintures. On distingue au fond la partie gauche d'une auréole ovale du même genre

la hauteur totale : les personnages devaient mesurer environ un mètre. La série commençait à gauche en bas, Janvier et Février sont actuellement tout à fait impossibles à distinguer. Il est probable que Janvier se trouvait à droite vers l'intérieur de la vou-



Fig. 2. — PEINTURES MURALES DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE GENESL (MAYENNE) d'après le relevé de M. L. de Maistre.

que celle qui existait au Genesl. Il y avait donc au fond de l'abside une *Vierge* ou un *Christ*. L'auréole est peinte en ocre rouge avec une bordure extérieure vert pâle. Sur la partie antérieure de la voûte étaient disposées les scènes des *Travaux et des Mois* : six de chaque côté en deux colonnes : chaque scène occupait par conséquent un tiers de

le et Février à gauche, la colonne de droite comprenant les mois impairs, tandis que les mois pairs étaient dans la colonne de gauche. C'était le contraire en face si bien que Décembre était place juste vis-à-vis de Janvier et que la série des mois, commencée à gauche de l'abside en bas de la colonne intérieure, finissait à droite de l'abside en bas de la co-

l'anne intérieure. En tous cas, voici les scènes que nous avons pu déterminer :

1^o En haut de la colonne extérieure de droite le mois de Juillet : un moissonneur en train de couper les blés. Quelques liges de blé apparaissent encore indiquées en ocre. On ne voit plus les jambes du personnage et les traits du visage ont disparu, mais le reste est très apparent et très distinct. La couleur employée à peu près seule est l'ocre rouge avec des touches d'ocre jaune pour marquer les plis des vêtements. Les cheveux sont très longs, tombant jusque sur les épaules et séparés au milieu de la tête par une raie. Il ne faut pas oublier de noter ce genre de coiffure que nous retrouverons chez les personnages du calendrier de Saint-Martin. Au-dessus du moissonneur était écrit le mot JULIUS en grandes capitales du XII^e siècle. Quelques fragments des cinq premières lettres subsistent encore; entre les débris de la seconde et de la troisième existe une tache qu'il ne faut pas prendre pour un fragment de caractère.

2^o Du côté gauche de l'abside au milieu de la colonne intérieure se trouvait le mois de Mars. On lit sans aucune peine le mot MARTIUS en grandes capitales. Les caractères sont très irréguliers, l'S placée loin des autres lettres et un peu plus bas. Au-dessous apparaissent des traits d'ocre rouge où il est facile de reconnaître les sarments de la vigne que l'on taille au mois de Mars. C'est généralement la scène attribuée à ce mois dans les calendriers du moyen âge; nous la retrouverons à Saint-Martin et à Pritz.

3^o Au-dessus nous voyons la partie inférieure d'une scène qui doit représenter le mois de Mai : c'est le chevalier qui part en promenade. A Saint-Martin et à Pritz, il est déjà en selle et galope; ici il se prépare à partir : il est debout à gauche du tableau devant son cheval dont on n'aperçoit que la croupe; du côté droit un autre personnage à pied semble s'éloigner. Le cheval et les

jambes des deux hommes sont indiqués en teinte plate à l'ocre rouge foncée. Les robes des personnages n'ont que des contours et des plis en ocre rouge foncée, l'intérieur est légèrement teinté en ocre très pâle.

4^o A gauche de cette scène une autre scène presque entièrement recouverte d'enduit. On voit très nettement la tête et les jambes d'un personnage qui semble s'avancer vers la gauche, le buste penché. Les traits du visage ont disparu. La chevelure, comme celle du moissonneur, est très longue et tombe sur les épaules. De chaque côté du personnage se distingue parfaitement une fleur portée sur une longue lige. Il paraît difficile de reconnaître dans cette scène le fauchage des prés que nous verrons à Saint-Martin et à Pritz donné comme représentation du mois de Juin. Ces fragments évoqueraient plutôt l'idée du jeune homme cueillant des fleurs, généralement placé au mois d'Avril comme il se trouve à Pritz. Les restes de cette scène, comme de celles que nous avons déjà étudiées, semblent d'ailleurs révéler une certaine élégance de dessin. L'ensemble de ces douze tableaux devait être assez remarquable et l'on doit regretter qu'il ait été aussi dégradé. Certaines parties pourront très certainement paraître mais il y a lieu de craindre que d'autres ne soient irrémédiablement détruites par les réparations faites à la voûte. Nous allons pouvoir étudier des peintures plus complètes à Saint-Martin de Laval.

III

L'église de l'ancien prieuré de Saint-Martin, aujourd'hui restaurée d'une façon un peu indisciplinée, avait été auparavant très maltraitée. Nous soupçonnons que les deux derniers siècles de l'ancien régime n'avaient pas dû s'y refuser quelque vandalisme. En tous cas, depuis la Révolution, les bâtiments du prieuré servirent à des particuliers comme logements



et comme magasins. L'église était en 1883 un entrepôt de tabacs : des planchers formaient un étage et d'épaisses couches de badigeon recouvraient les murs. A cette époque un ecclésiastique de Laval, M. Fabbé Le Segrétain, aumônier du cercle militaire, acheta l'église et entreprit de la restaurer : sous les badigeons les anciennes peintures se retrouvèrent : presque partout on les avait piquées au marteau pour donner plus d'adhérence aux enduits.

M. Fabbé Le Segrétain eut l'idée de les faire remettre en état et de faire compléter la décoration par d'autres peintures. La tâche fut confiée à un jeune élève de l'école des Beaux-Arts, originaire de Bruges, M. Goethals, envoyé par une maison du quartier Saint-Sulpice. Ce jeune peintre était tout à fait dénué de connaissances archéologiques. Il a commis dans sa restauration des erreurs que nous signalerons à leur place. Telles que nous les voyons les peintures de Saint-Martin constituent encore une belle série.

Le chœur pourrait bien avoir eu des peintures du moyen âge. Nous n'y voyons plus maintenant que de mauvaises peintures du XVIII^e siècle : sur la voûte de l'hémicycle la *Sainte-Trinité* : dans les caissons qui garnissent la voûte de la partie droite les scènes de la *Vie de saint Martin*. Les œuvres qui nous intéressent se trouvent sur le mur Nord de la nef, sur les intrados des quatre arcs autour du carré du transept et dans le croiillon Nord ainsi que dans l'absidiole qui s'y rattache. Toutes les autres peintures sont modernes. Un article écrit en 1883¹, lors de la découverte à Saint-Martin des premières peintures, mentionne une *Adoration des Mages* dans l'absidiole droite. Nous ne voyons plus en cet endroit que des peintures de M. Goethals.

Peut-être a-t-il semblé que les fragments, indistincts ou mutilés, d'anciennes peintures contrariaient la décoration nouvelle. Dans la nef il n'y avait aussi que des fragments, mais M. Goethals a cru pouvoir leur donner une place au milieu des peintures dont il a revêtu presque toute la longueur du mur. Les restes d'une « galerie de rois » se trouvent maintenant intercalés dans une suite de personnages célèbres de l'Ancien Testament depuis Adam jusqu'à la mère des Machabées : au-dessus était peinte une scène de martyres : de part et d'autre M. Goethals a représenté diverses scènes de l'histoire ecclésiastique parmi lesquelles des scènes de martyres. Ainsi nous sont conservées deux œuvres du moyen âge. La plus ancienne de ces deux peintures est la suite des *Ancêtres du Christ*.

C'est d'ailleurs une œuvre très intéressante à tous égards. La conservation est satisfaisante. Nous savons que la peinture avait été piquée au marteau, mais les retouches ont pu être faites sans altérer le caractère. Il est possible de s'en assurer en comparant la photographie récemment prise avec un dessin exécuté en 1883 (*fig. 3-1*). Ce qui est le plus restauré ce sont les arcatures sous lesquelles sont placés les personnages, mais les fragments qui subsistent indiquent suffisamment le type². Le mérite artistique de l'œuvre n'est pas nié. Un expédient très simple et d'un bel effet assure l'unité de l'ensemble : les personnages sont disposés de façon à se faire face deux par deux. Chacun d'entre eux incline la tête et tend une main vers celui qui lui fait face. Ainsi se trouve illustrée de façon frappante cette idée de tradition que l'artiste avait justement à mettre en valeur. Il y a une réelle majesté dans la raideur archaïque des attitudes.

¹ Les noms des personnages ont été aussi rétablis par le peintre moderne sauf une partie du dernier à gauche. Le caractère choisi ne répond pas à l'époque de la peinture. MM. Gêls-Duhot et Edlilber dans leur *Histoire de la peinture décorative en France au moyen âge* ont donné une reproduction des « rois de Juda » de Saint-Martin.

² *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, t. II, 1883, p. 250. Il semble qu'au XIII^e siècle on ait figuré une Adoration des Mages dans l'absidiole droite.

des et la monotonie qu'on y peut trouver ne fait que fortifier l'unité décorative. Nous sommes ici à une époque ancienne du moyen âge. Ce ne serait pas exagérer que de faire dater cette peinture des dernières années du XI^e siècle. Arrêtons-nous donc à considérer cer-

passer un peu les figures sur l'encadrement qui les entoure. Ce détail peut même servir de critérium pour décider si une peinture restaurée conserve encore des contours anciens.

Chaque école de peinture a également, outre le choix de couleurs que nous avons si-



FIG. 3. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL. LES ROIS DE JUDA (XI^e SIÈCLE).
d'après le dessin exécuté en 1893 lors de la découverte des peintures.

taines pratiques que nous verrons encore utilisées plus tard.

On observera que les mains tendues s'avancent généralement jusque sur les colonnes qui soutiennent les arcatures tandis que les pieds des personnages entament la bordure inférieure. C'est une habitude constante des peintres du moyen âge aussi bien dans la peinture murale que dans les vitraux de faire dé-

gnalé, certaines habitudes caractéristiques. On peut indiquer en noir ou en rouge et par des lignes plus ou moins épaisses les contours d'un personnage, les traits du visage, les plis des vêtements. L'auteur des « rois de Juda » emploie de fines lignes d'ocre rouge pour marquer les traits du visage. Un peintre de cette époque donne d'ailleurs à tous ses personnages des visages du même genre et particu-

lièrement la même forme de nez. La règle se vérifie ici pour les cinq rois de Juda qui ont tous le même nez droit à la grecque. Cette convention a le double avantage de rendre le travail plus prompt et d'assurer l'unité décorative.

C'est un caractère essentiel de l'art du moyen âge à la belle époque d'avoir su réaliser l'effet esthétique par les procédés les plus simples et les plus rapides à exécuter.

Intellektuellement pâlies, mais on voit que l'artiste les avait choisis et combinés avec beaucoup de soin et de goût : il a su les mettre en valeur les unes par les autres.

L'œuvre est donc à louer de tout point. Nous devons nous féliciter qu'elle ait été passablement conservée.

Les peintures qui ornent les arcs autour du carré du transept, sans être aussi belles, présentent pourtant un grand intérêt.



Fig. 4. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL. — LES ROIS DE JUDA (XII^e SIÈCLE).
État actuel de la peinture restaurée.

Plus tard, lorsque les bonnes traditions commenceront à se corrompre, cette tendance pourra favoriser chez l'artiste une certaine hâte. Ici ce n'est pas encore le cas. Nous nous trouvons à une époque vraiment classique. L'équilibre est parfait entre le sentiment de l'utile et celui du beau. L'auteur de la « galerie de rois » que nous venons d'étudier a aimé son œuvre : il l'a soignée. Les couleurs nous en donnent une nouvelle preuve. Elles sont ac-

IV

Toutes ces peintures, *Verlus et Travaux des mois*, ont été assez retouchées, toutefois l'aspect général du dessin et du coloris subsiste. Les personnages présentent des silhouettes très allongées (fig. 5-7). Nous remarquerons que ceux du calendrier portent de longs cheveux comme les personnages de Saint-Pierre. La tonalité générale est brun, vert, bleu et blanc.

Elle est la même dans les Vertus sauf pour les deux Vertus peintes sur l'arc d'entrée du chœur qui sont en camaïeu ocre. Le fond du calendrier présente diverses teintes : les noms des mois y sont écrits en grandes capitales blanches ; pour les Vertus la seule teinte de fond est l'ocre clair. Il est probable que le tout est de même école malgré la présence de deux figures monochromes. Nous étudierons surtout le calendrier (*fig. 8*) qui fournit l'occasion d'une intéressante comparaison avec le calendrier de Pritz (*fig. 9*).

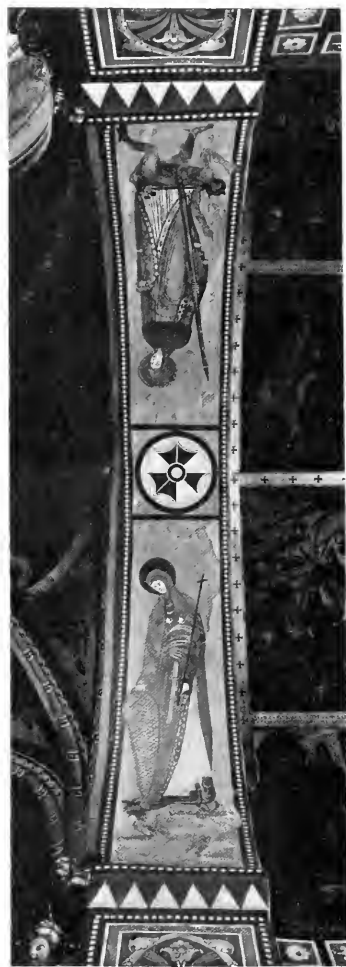
V

La chapelle de Pritz, située à 1 k. 1/2 au Nord de Laval, est presque aussi simple comme disposition que celle de Saint-Pierre-le-Poulier. Il y a une abside voûtée en berceau. Le calendrier est peint sur l'intrados de l'arc d'entrée. Actuellement les deux derniers mois ne présentent plus rien de distinct et les trois premiers commencent à se dégrader fortement. Nous possédons heureusement pour le premier trimestre des dessins anciens¹.

Comme œuvre d'art le *Calendrier* de Pritz a de la valeur. Il y a dans toutes les scènes de l'esprit et une façon très caractéristique de camper les personnages ; tous ont la même silhouette un peu ronde, un peu ramassée, mais cependant très alerte. Quant au détail de l'exécution il est très soigné. Tout nous donne l'impression d'un art distingué et déjà assez avancé. Les caractères paléographiques des lettres dans les noms des mois semblent indiquer la première moitié du XIII^e siècle. Le calendrier de Saint-Martin est certainement antérieur.

1. Sur le calendrier de Pritz, cf. Le Fizeher, *Bulletin de la Société de l'Industrie de la Mayenne*, t. II, p. 315 et *Bulletin Monumental*, t. XX, 1854, p. 355. Ce dernier article contient des dessins. D'autres dessins se trouvent dans le *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, t. II, pp. 76-80. MM. Gélis-Didot et Lailfée ont donné comme échantillon le mois de Septembre.

Peut-être faut-il expliquer par cette différence d'époque les différences qui existent



CH. DE M. QUERT.

Fig. 5. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL : VERTUS (XIII^e SIÈCLE).

dans le choix des scènes attribuées aux mois d'Avril et d'Octobre. Le calendrier de Saint-Martin place au mois d'Avril les semailles que

celui de Pritz met au mois d'Octobre. Ce mois est occupé à Saint-Martin par la fabrica-

et tenant une fleur dans chaque main, figure souvent employée pour représenter le mois



Fig. 6. — M. TROUVÉ.

Fig. 6. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL. VARIÉS ET SCÈNES DES TRAVAUX DES MOIS (XIII^e SIÈCLE).

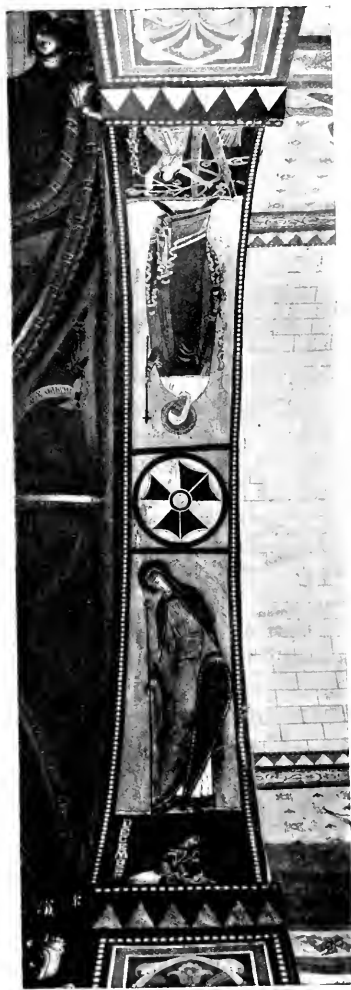


Fig. 7. — M. TROUVÉ.

Fig. 7. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL. VARIÉS ET SCÈNES DES TRAVAUX DES MOIS (XIII^e SIÈCLE).

tion du vin. L'Avril de Pritz nous montre un jeune homme marchant au milieu des fleurs

d'Avril que les gens du moyen âge considéraient comme essentiellement printanier.

Il importe d'observer que la scène des semailles, bien que placée à une époque différente, a cependant les mêmes caractéristiques traditionnelles dans les deux calendriers. Ce sont d'une part un sac de grain posé à terre et de l'autre un oiseau qui becquète le grain répandu par le semeur.

Chacun des calendriers présente une scène que ne possède pas l'autre : à Saint-Martin la fabrication du vin en Octobre, à Pritz le jeune homme au milieu des fleurs. On doit remarquer particulièrement cette scène qui est une des plus jolies du joli calendrier de Pritz.

Les deux derniers mois de Saint-Martin (Novembre : la coupe du bois, et Décembre : le paysan tuant le porc) n'ont plus leurs correspondants, les deux derniers mois de Pritz étant détruits.

Le Janvier de Saint-Martin, très restauré, est suspect. Celui de Pritz représentait, d'après les dessins, un *Jatus biprons* assis à table, tenant de la main gauche une coupe qu'il portait à l'une de ses bouches et de la main droite des clefs.

Pour les autres mois il y a concordance exacte. Février : le paysan se chautie ; Mars : il taille sa vigne ; Mai : le chevalier part en promenade ; Juin : le paysan fauche son pré ; Juillet : il moissonne ; Août : il bat le blé ; Septembre : il vendange.

Ce qui est fâcheux dans le calendrier de Saint-Martin c'est que les costumes semblent avoir été altérés par les retouches modernes. Quelques autres détails aussi ont été mal interprétés. Ne parlons pas des accents qui ont été mis sur les E dans les mots FEBRUARIUS et DICEMBAR. Actuellement le blé moissonné en Juillet est une plante verte¹. Une autre erreur se rencontre pour le mois de Mai. Cette scène est à Pritz avec l'Avril une des plus

élégantes : on voit très bien le jeune gentilhomme, la physionomie aimable et douce, partant en promenade à cheval et tenant dans sa main gauche un rinceau de feuillage au milieu duquel se détache une belle fleur. La donnée est la même à Saint-Martin avec cette seule différence que le personnage se dirige vers la gauche au lieu d'aller vers la droite. Seulement maintenant le rinceau de feuillage est remplacé par une serpe ; le costume du personnage est d'ailleurs bizarre. Le calendrier de Saint-Martin doit donc être étudié avec une certaine prudence. Les caractères essentiels en sont toutefois suffisamment nets pour que nous puissions en tirer des indications utiles sur le type des calendriers du XII^e siècle.

Nous connaissons dans la Mayenne un autre fragment de calendrier à Saint-Pierre-sur-Erve, à 37 k. Est de Laval. Peu s'en est fallu que nous ne possédions là encore un calendrier entier et tout un ensemble de peintures. Comme les autres églises du pays, l'église de Saint-Pierre-sur-Erve était complètement badigeonnée. Il y a une dizaine d'années le curé remarqua un jour dans le chœur une tache de peinture ; de proche en proche il enleva le badigeon et finit par mettre au jour des peintures qui garnissaient le pourtour du chœur : sur l'intrados de l'arc d'entrée il y avait un calendrier. Malheureusement personne ne prit intérêt à ces peintures ; un nouveau curé étant nommé, fit rebadigeonner le tout. Seules trois scènes du calendrier ont été conservées : ce sont les mois de Juillet, Août et Septembre — la moisson, le battage et la vendange. Les scènes sont peintes ou plutôt dessinées au trait en noir et brun sur fond blanc. Le dessin est très naïf ; c'est l'enfance de l'art : nous ne croyons pourtant pas que le calendrier de Saint-Pierre-sur-Erve soit bien ancien ; on y reconnaît facilement l'œuvre maladroite d'un pauvre ouvrier campagnard essayant d'imiter avec des moyens rudimentaires la matière d'un calendrier du type

1. Le peintre moderne repeignant par-dessus les traces de peinture ancienne a peut être exagéré l'indication de plantes folles au milieu du blé. Parmi le vert il subsiste encore du brun.

de Pritz. A Saint-Pierre-sur-Erve comme à Pritz nous serions au XIII^e siècle. Nous allons revenir à Saint-Martin où nous verrons dans l'abside du croisillon Nord d'autres

VI

Deux scènes, une de chaque côté de la fenêtre : à gauche les *Voces de Cama* (fig. 10),



Croisillon de M. L. 1192-1193

Fig. 8. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL.
LES TRAVAUX DES MOIS (XIII^e S^{ic}LE).



Croisillon de M. L. 1192-1193

Fig. 9. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL.
LES TRAVAUX DES MOIS (XIII^e S^{ic}LE).

peintures du même siècle mais d'une autre école que celles de Pritz.

à droite le *Voli me tangere* (fig. 11-12). Les deux œuvres sont certainement dues au même

peintre ou du moins à la même équipe de peintres. Cela est prouvé par la forme des nez un peu aquilins, arrondis au bout et présentant au milieu de la narine une échancrure caractéristique. Des traits noirs assez appuyés indiquent les contours et les lignes principales de chaque figure : le coloris est très simple : deux

de charme pour les initiés¹. Ces traits grossièrement indiqués, ces yeux que l'on pourrait croire maladroitement placés comme par un enfant qui s'exerce, ont une réelle expression de douceur majestueuse et un peu triste. Le Christ presque tout entier est assez bien conservé. En revanche la Madeleine et l'autre

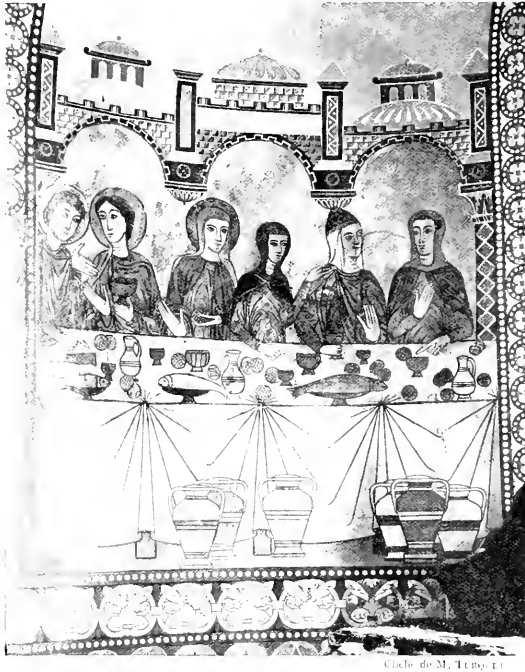


Fig. 10. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL : LES NOCES DE CANA (XIII^e SIÈCLE)

couleurs surtout, le rouge et le vert. La technique est assez rudimentaire. On sent peut-être ici le décorateur pressé d'aboutir ; pourtant le sentiment artistique subsiste. La tête du Christ dans la scène de droite est vraiment belle, de cette beauté un peu fruste, rebutante au premier abord pour les personnes non habituées au moyen âge, mais qui possède tant

sous lequel elle s'agenouille n'ont plus rien d'authentique. On voit seulement au-dessus du personnage en lettres anciennes le nom MARIA MARYALINE (sic). De l'autre côté la scène

¹ On peut comparer à ce Christ de Saint-Martin celui de Saint-Quirace de Provins dont on trouvera une réduction dans *Histoire de la peinture décorative au moyen âge* de MM. Géli-Didot et Laffite.

est presque entièrement repeinte. Toutefois le peintre a suivi des traits anciens. Quant à la série d'arcatures qui domine les deux scènes et qui présente quelque analogie, sans l'absence de colonnes, avec les arcatures de la nef, elles sont aussi refaites. La date que nous pourrions assigner à cet ensemble ne serait probablement guère plus avancée dans le XIII^e siècle que celle des peintures de Pritz. Nous devons considérer comme sensiblement con-

tre mur au-dessus de l'abside. Le mur de gauche est divisé dans le sens de la hauteur en deux registres à peu près d'égales dimensions. Sur le registre supérieur nous voyons, se succédant sans séparation, trois scènes de l'histoire du duc Théophile (fig. 13-14 et



Fig. 11. — Église SAINT-MARTIN DE LAVAL. — LE *Noli me tangere* (XIII^e SÈCLE).

temporaine de ces deux scènes la scène de martyres placée dans la nef au-dessus des rois de Juda (fig. 1). Les personnages y sont habillés de rouge et de vert. Nous trouverons les mêmes couleurs de vêtements dans les peintures qui garnissent les murs du croisillon Nord, et qui doivent être d'une époque assez postérieure.

Ces peintures situées dans le croisillon Nord occupent toute la surface du mur de fond et du mur Ouest et la partie supérieure de l'au-



Fig. 12. — Église SAINT-MARTIN DE LAVAL. — DU FAIT DE CHRIST DANS LE *Noli me tangere* (XIII^e SÈCLE).

pl.); d'abord Théophile en présence du diable renie le Christ, puis il entend la Vierge lui reprocher sa conduite, alors il va la prier. La tête du second Théophile est complètement moderne, peinte sur une plaque d'enduit neuf.

La moitié gauche du registre inférieur devait représenter la conclusion de l'histoire : la Vierge mettant le diable en déroute : mais le mur avait été profondément dégradé : il ne restait en fait de peinture que les jambes d'un personnage à droite en bas. Pour remplir ce vide le peintre moderne qui ne comprenait

l'autre ne doit pas être la suite de la même histoire. Les deux scènes sont séparées par une ligne verticale. Il faut observer que la Vierge tient de la main gauche son sein droit sorti de sa robe et que l'Enfant Jésus se tournant vers le personnage agenouillé lui montre de la main gauche le sein de sa mère. On doit



Coche de St. Martial

FIG. 1. — MANUSCRIT SAINT-MARTEL DE LIMOGES. HISTOIRE DE DIEUX THÉOPHILE (XIV^e SIÈCLE).

pas l'histoire a imaginé de copier (fig. 17) à peu près en sens inverse la scène qui occupe l'autre moitié du registre (fig. 18) et qui est d'ailleurs assez semblable à la troisième scène de l'histoire de Théophile située au-dessus. On y voit en effet un personnage blond vêtu de rouge et de vert, agenouillé aux pieds d'une Vierge assise, l'Enfant Jésus debout sur les genoux de sa Mère et semblant parler. Pour-

supposer que nous avons ici l'histoire du moine que Notre-Dame allaita. En tous cas M. Goethals, pour remplir la partie vide du registre, a complété le personnage debout et lui a prêté un vague geste de respect devant une Vierge qui fait exactement pendant à l'autre, sauf le détail réaliste que nous avons indiqué.

Les peintures qui se trouvent en face pa-

raissent représenter encore une série de *Miracles de la Vierge* (fig. 16). Il ne faut pas y comprendre le premier personnage à gauche, complètement repeint, peut-être sur des traces de peinture du XII^e siècle. Nous voyons ensuite une jeune fille aux longs cheveux blonds debout devant une Vierge tout à fait du même

Les scènes des deux côtés sont bien l'œuvre d'un même peintre ou de peintres travaillant ensemble. La facture est partout identique et toutes ces Vierges presque pareilles proviennent évidemment d'une même origine. Nous ne trouvons pas dans ces peintures le sentiment artistique que nous avons admiré



Fig. 4. — Vierge-SAINTE-MARTIN DE LAVAL. — ÉGLISE DE SAINT-MARTIN, L'ANCIENNE. — 12^e S.

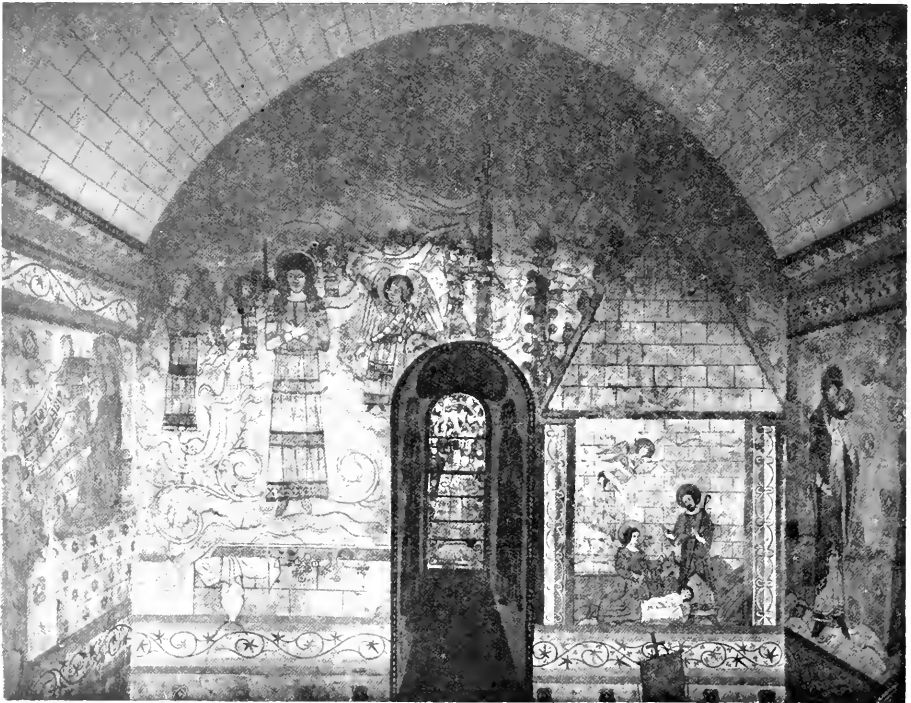
type que celle qu'implorait Thophile. Cette jeune fille pourrait être la *puelle d'Arus* que Notre-Dame deligura pour lui faire exiter un mariage ; le danger passe, elle lui rendit sa beauté. Ensuite deux femmes à genoux de part et d'autre d'une Vierge toujours du même type. Ce pourraient être *les deux femmes qui Notre-Dame accorda*.

dans la série des rois de Juda ou dans le calendrier de Pritz ; mais il faut reconnaître qu'elles sont vivantes et expressives ; on peut s'en convaincre en les comparant avec les parties relatives par le peintre moderne ; le contraste est réellement frappant. Les auteurs de ces peintures ne sont pas de grands artistes ; ce sont des artisans qui produisent beau-

comp et en se hâtant, mais ils trouvent la ligne juste qui suffit pour donner la vie à un personnage.

D'autres détails seraient encore à considérer dans ces peintures : nous voulons parler des éléments proprement décoratifs et des inscriptions. Remarquons seulement que les

prononcent. Selon que le personnage est tourné vers la droite ou vers la gauche, ses paroles sont écrites normalement ou de droite à gauche et de haut en bas avec les lettres à l'envers, ce qui est en somme très logique¹. Il est fâcheux que ces inscriptions soient maintenant défigurées par les dégradations et les



Église de M. Laval.

FIG. 15. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE, LA NAISSANCE, FIN XI^e SIÈCLE.

gens du moyen âge n'ont pas nos scrupules de régularité : quand ils mettent un semis d'ornements sur un fond ils ne s'occupent pas de les placer à des distances régulières.

Des inscriptions sont placées près de la bouche des personnages dans les scènes de la partie gauche. Ce sont les paroles qu'ils

retonchent. Les paroles de Théophile se lisent très bien dans la première scène : *JI. EL. NI. NI. NI. NI.* écrit à l'envers, de droite à gauche et de bas en haut sur cinq lignes. L'examen de ces restes d'inscription pourrait permettre d'iden-

¹ Pour une légende retrograde tout à fait analogue sur un bas-relief sculpté cf. le *Bulletin Archeologique*, 1908, pl. XLIII, p. 387.



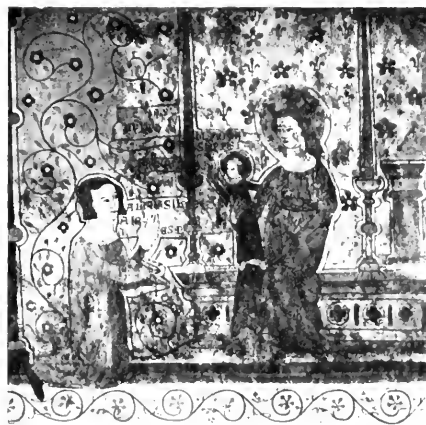
Fig. 16. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL.
MIRACLES DE LA VIERGE (XI^e S^{ic}LE) — LA PETITE D'ARRAS
— LES DEUX FEMMES QUEL NOÛRE-DAME ACCORDA

(D'après J. M. LAUREN)



(D'après J. M. LAUREN)

Fig. 17. — ÉGLISE DE SAINT-MARTIN DE LAVAL. PEINTURE
MODERNE AVANT REMPLAÇE LA DERNIÈRE SCÈNE DE L'HISTOIRE
DE THÉOPHILE, DONC IL NE RESTAIT PLUS QU'UN FRAGMENT.



(D'après J. M. LAUREN)

Fig. 18. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL. PEINTURE MODERNE
— NOÛRE-DAME AU VIEUX ANCIEN S^{ic}CL.

lifier le texte qui a inspiré ces peintures¹.

Le grand panneau du fond, un peu différent d'aspect à cause de la différence du sujet traité, se rattache pourtant très probablement au même ensemble. Nous ne parlons que pour mémoire de la bande inférieure qui nous paraît extrêmement suspecte bien que l'on dise que M. Goethals n'a fait que repeindre par-dessus des contours anciens². La partie supérieure, malgré quelques retouches, est une œuvre véritablement ancienne (fig. 15). Ce qui semble le plus remanié c'est la petite *Adoration* qui se trouve au bas du panneau à droite,

qui doit être le XIV^e siècle. Pour cette fois nous ne voulons pas aller plus loin. Il a cependant existé dans la Mayenne des peintures murales du XV^e siècle. Dans l'église de l'abbaye de Clermont, à 14 k. de Laval, nous avons pu reconnaître qu'il existait sous le badigeon des restes de peintures représentant le *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs* et qu'il y avait en peut-être une *Danse des Morts*.

Les photographies qui ont servi à l'illustration de cet article sont l'œuvre de M. Turquet, notaire à Laval, membre de la Commission historique et archéologique de la Mayenne.

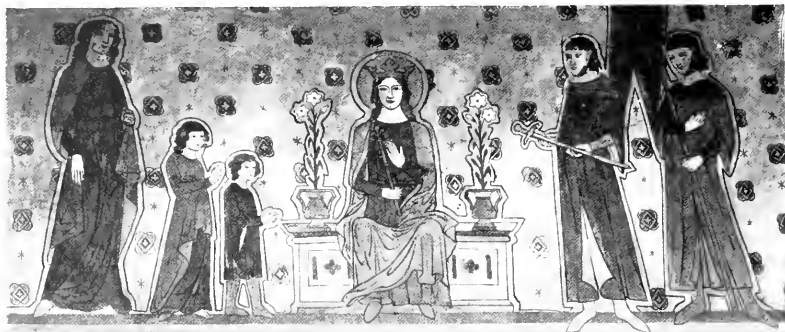


FIG. 15. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE LAVAL. — DONATEURS (XIII^e SIÈCLE).

Au-dessus, à gauche, la *Vierge montant au ciel* accompagnée d'anges qui tiennent des cierges énormes. Vierge et anges sont tous vêtus d'aubes avec des broderies indiquées en brun. Telle est en effet la couleur dominante alors que les autres scènes étaient presque uniquement colorées en vert et en rouge.

Nous terminerons ici notre étude des peintures de Laval en nous arrêtant à une époque

Elles étaient très difficiles à prendre. Il a fallu pour y réussir toute l'habileté et tout le dévouement de M. Turquet. Remercions aussi M. Moreau, président de la Commission, qui a bien voulu faire établir aux frais de la Commission des échafaudages à Saint-Martin.

Enfin nous devons le relevé très exact de la planche en couleur au talent de M. Alleaume, peintre-verrier, membre de la Commission historique et archéologique de la Mayenne, un artiste excellent qui a de plus le mérite de comprendre et d'aimer l'art du moyen âge.

LUCIEN LÉCROIX.

1. Coulier de Comey ne nous a pas fourni cette identification.

2. Les deux figures de moines et la tête du Père Eternel peintes dans l'embrasure de la fenêtre paraissent complètement modernes.

LA BIBLE

RACONTÉE PAR LES ARTISTES DU MOYEN ÂGE ¹

III. — Création d'Ève ²

La naissance d'Ève semble, pour les imagiers sinon pour les miniaturistes du moyen âge, avoir fait partie plutôt du cycle du Pêche originel que de l'histoire de la Création : c'est ainsi que dans les séries de la Création de Laon, de Tolède, etc., ce sujet n'existe pas, et qu'on le rencontre au contraire accolé à celui de la Chute à Andlau (XII^e s., *fig.* 29), à Girgenti (palais-Corvaï), à Vérone (vantaux de San Zenon) ³, à Amiens (trumeau), à Corbie, à Saint-Nectaire (chapiteaux), etc. Cel

1. Voir *Revue*, 1909, pp. 146, 227, 302, 347.

2. En outre des monuments cités dans le corps du chapitre, la naissance d'Ève a été représentée notamment sur les mosaïques du Baptistère de Florence (XIII^e siècle) et de l'église Saint-Jean de Lutran (XIII^e siècle), sur les fresques de Wundsch-Altorf (XIII^e siècle) ; sur le manuscrit des œuvres de saint Jean Chrysostome de Paris (signé 995, X^e siècle) ; les Bibles de Pérouse (X ou XI^e siècle) de Crivadole (XI^e siècle) de Paris (lat. 43), de Winchester et de Mersching (XIII^e siècle), le Psautier de Modène (XIII^e siècle), etc. La série des bas-reliefs des soufflements de Bourges néglige la création d'Ève et passe brusquement de la création d'Adam à la défense de manger le fruit, de même dans la Bible n. 8 de la Bibliothèque Sainte-Genève (XII^e siècle). Au contraire la création d'Ève a suppléé celle d'Adam sur le palatium de Sierlem dans le Missel d'Hildesheim, le Psautier n. 1136 de l'Arsenal (XIII^e siècle, *fol.* 28), et beaucoup de bibles des XIV^e et XV^e siècles ; sur le Livre d'Heures du cardinal de Brundebourg, on ne figure pas la création d'Adam, on trouve deux fois la naissance d'Ève (chazartement opposée, en dernier lieu, à l'histoire d'Ève de saint Thomas touchant les plaies de Jésus). Sur le Pentateuque d'Ashburnham la création d'Adam et celle d'Ève sont également passées sous silence.

3. Ou il est opposé à l'Annonciation.

épisode est donc l'anneau qui remplit le cycle de la Faute à celui de la Création ; aussi le rencontre-t-on à toutes les époques et sur les œuvres les plus diverses.

Parmi ces innombrables représentations, on peut dégager deux types principaux ⁴ : le premier, plus conforme au texte de la Genèse et cependant de beaucoup le plus rare, paraît avoir été imaginé par les Byzantins ; il se retrouve sur quelques manuscrits et sur la mosaïque de Venise, dont on constate à chaque pas, la ressemblance avec les miniatures de certains enlumineurs ; au cours du moyen âge, quelques-uns de nos imagiers semblent s'en inspirer, mais si timidement, si gauchement même, qu'on hésite à reconnaître le sujet véritable de leurs œuvres ; enfin pour la dernière fois il apparaît, bien déformé d'ailleurs, à la façade d'Orvieto. L'autre type, qui présente du reste de nombreuses variantes de détail, se montre déjà sur les sarcophages antiques ; il se perpétue à travers les siècles et depuis la Renaissance c'est le seul qui soit suivi par les artistes.

Le premier type comprend deux scènes successives : d'abord Adam est couché sur le sol,

4. C'est tout ce qui, excepté occasionnellement, quelques miniaturistes (Bible de 886 de la Bibl. nat., fol. 1), XIII^e siècle) ont rendu la création d'Adam et d'Ève, à leur comparaison de vant Dieu, qui les tient exactement comme pour la création des autres êtres.

souvent parmi les feuillages, et dort : Dieu s'approchant, se penche sur lui, s'agenouille presque, et lui retire une côte : on voit cet os dans la main du Créateur : puis, en un



Fig. 26. — BIBLE N° 3057 DE L'ARSENAL (XIV^e SIÈCLE).
CRÉATION D'ADAM.¹

second tableau, dans lequel Adam ne paraît pas, Ève est en présence du Seigneur² : tantôt elle est étendue à terre, et Dieu semble l'éveiller (vantaux d'Hildesheim, bible de Saint-Paul, etc.) ; tantôt il la met debout, lui touche l'épaule, la prend par la main (mosaïque de Venise, fig. 30). Exceptionnellement, la seconde scène peut être supprimée, comme sur une bible carolingienne du British Museum et sur la Bible de Bamberg : aussitôt après avoir enlevé la côte d'Adam, Dieu unit l'un à l'autre nos premiers parents : ou au contraire c'est la première scène qui manque,

1. Les deux figures de cette page se rapportent au chapitre précédent. (Voy. la *Revue*, 1900, p. 351.)

2. A Venise, ces deux tableaux sont bizarrement séparés par celui de la bénédiction du septième jour.

comme sur un sarcophage du musée de Naples, ou Ève se présente debout devant le Seigneur assis, qui lui pose la main sur le front et sur les narines, pour lui communiquer le souffle vital.

Par exception, sur les vantaux d'Hildesheim, aussitôt après que Dieu, en présence d'un ange volant, a enlevé à Adam la côte, Ève apparaît debout, toute formée, sans qu'on ait vu le Créateur intervenir de nouveau.

Une miniature de la « *Metrical Paraphrase* » de Caedmon semble avoir voulu introduire dans ce type un symbolisme difficile à expliquer : tandis que c'est Dieu le Père, barbu, qui enlève la côte du flanc d'Adam endormi, c'est Dieu le Fils, imberbe, qui bénit Ève assise et lui prend la main, pendant que les

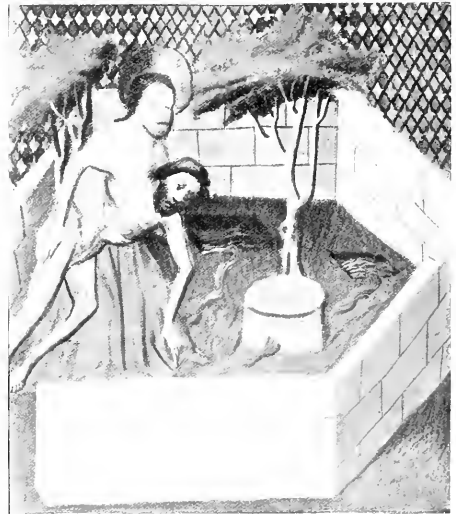


Fig. 27. — BIBLE N° 3057 DE L'ARSENAL (XIV^e SIÈCLE).
DIEU MET ADAM DANS LE PARADIS.

anges, du haut du ciel ou sur l'échelle qui joint le ciel à la terre, admirent le prodige et adorent le Tout-Puissant : ce dualisme du Créateur est reproduit dans une scène sui-

vante, celle où Dieu condamne au travail nos premiers parents : il ne peut par conséquent être question ici d'une étourderie, difficile à supposer de toute manière, pour deux figu-

rons avons dit que cette formule en deux scènes, dans son type ordinaire, est la plus conforme au texte de la Genèse : nous lisons en effet au chapitre II, verset 21 : « Lorsque



Fig. 28 — ENSEMBLE DE MOYEN-ÂGE, DIEU DE SAINT LOUIS ORDRE DU LIONNAIS, 1170. — CRÉATIOS, 10148

res aussi voisines ; il y a là au contraire l'intention bien évidente d'une particularité dont le symbolisme paraît aussi obscur qu'hétérodoxe.

Adam se fut endormi, le Seigneur lui prit une de ses côtes et mit de la chair à la place (première scène) ; puis de la côte qu'il avait tirée d'Adam, il forma une femme et l'amena

devant Adam, deuxième scène: Il n'est nullement question, on le voit, de la formation d'Eve au sortir même du flanc de l'homme.

Ce type est cependant très rare, et plusieurs monuments, sur lesquels on a cru le reconnaître, ne peuvent pas en réalité s'en réclamer: ainsi en est-il des vantaux d'Augsbourg

ce tableau soit suivi, dans la série, non par la formation d'Eve, mais par le repos dominical.

Il faut reconnaître d'ailleurs que plusieurs artistes semblent avoir insuffisamment compris le sens exact des modèles dont ils s'inspiraient, et avoir d'une manière illogique,

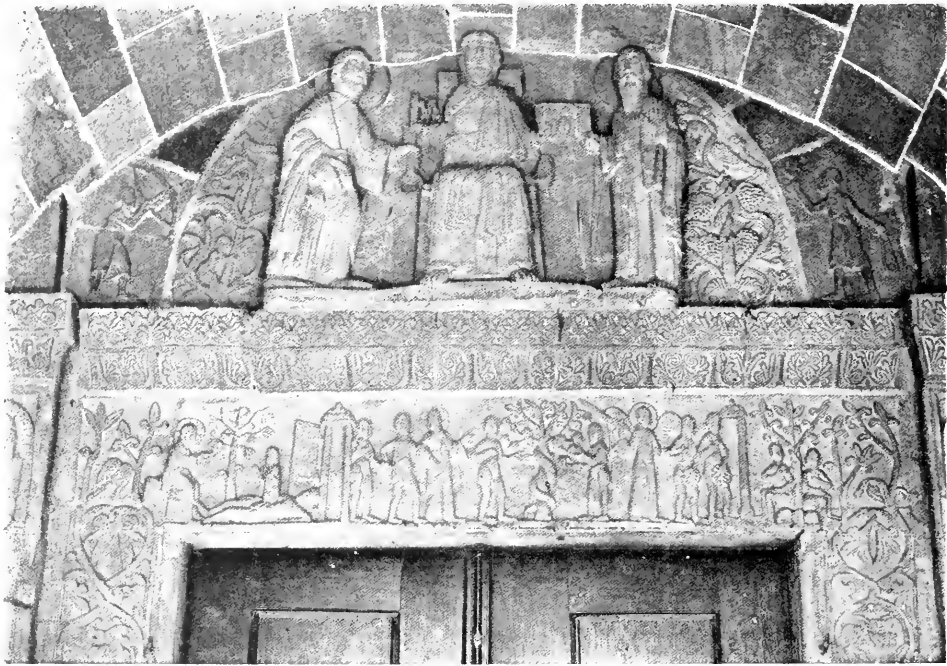


Fig. 26. — LINDAU ET TAMPAN DE PORTAL D'ANDRAU (AUSACIA), DEL. XII^e SIÈCLE. — *Linteau*: CRÉATION D'ÈVE, DEL. MONSIEUR L'ABBÉ; — *Pédiment*: L'ENLÈVEMENT DE LA CÔTE, ADAM ET ÈVE SERVA LA TERRE. — *Tampans*: LE CHRIST ENTRE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL

(fig. 31)¹ et de la façade de Modène (fig. 21) sur lesquels on voit Eve surgir du côté d'Adam endormi, ce qui est contraire à notre formule; de même, nous doutons que la fresque d'Assise, également visée par certains critiques, représente l'extraction de la côte; on comprendrait mal, dans cette hypothèse, que

mêle les deux formules: sur les vantaux de Moura, on ne peut sans doute affirmer absolument que Dieu enlève une côte à cet Adam endormi sous un arbre, que nous retrouvons, au panneau voisin, endormi encore sous le même arbre, tandis que la petite Eve sort de son flanc à l'appel du Créateur; mais à Orvieto, ce sont bien certainement ces deux scènes presque contradictoires qui se présen-

¹ On la première des deux scènes figure la Création d'Adam, et non l'extraction de la côte.

lent successivement à nos yeux. Le dessinateur de la Bible de Noailles début du XI^e siècle avait poussé l'illogisme plus loin encore ; il nous montrait le Créateur tenant à la main la côte d'Adam, tandis que devant lui, celui-ci

Le second type, beaucoup plus usité, ne comporte qu'une seule scène : Adam dort ; devant lui, le Seigneur évoque Eve, qui sort du flanc de l'homme. Donne simple et claire, sur laquelle les artistes anciens et modernes



Fig. 1. — Bible de Charles le Chaste. — Le Dieu qui crée Eve à partir de la côte d'Adam. — Musée de Valenciennes. — MM. J. G. de Selys Longchamps.

était couché sur un lit, derrière lequel apparaissait Eve debout, à demi-vêtue¹.

¹ Sur la Bible de Charles le Chaste, on voit Dieu tenir la côte d'Adam ; mais l'ouïssance même d'Adam n'est pas représentée.

ont su broder des variations aussi nombreuses qu'intéressantes. On a souvent cité le sarcophage de Saint-Paul-hors-les-Murs, conservé au musée du Louvre ; les trois Personnes de la Trinité y paraissent, toutes les trois sem-

blables et barbues¹, mais une seule est assise: devant elles, Adam, minuscule, est étendu à terre, roide et comme mort: de son corps morte (on dirait presque de ses pieds), surgit la petite Eve.

A part cette œuvre exceptionnelle, le Créateur n'est jamais, dans cette scène, représenté que par une seule des trois Personnes Divines: il se tient presque toujours debout, très rarement assis (la croix de Latran le montre siégeant sur un trône, l'ivoire de Berlin (fig. 6), sur des feuillages stylisés, le litteau d'Andlau (fig. 27), sur un bloc de pierre); nous ne connaissons qu'un seul exemple où il soit figuré dans une nuée (sarcophage d'Arles) et cinq (ivoires grecs du VII^e s., de la coll. Baruffaldi, à Ferrare, et du XI^e s., de la coll. Stroganoff à Rome, Liber Scivias de Heidelberg, XII^e s., et missel d'Hildesheim (fig. 1), enail de la cathédrale de Troyes) où il soit remplacé par la Main Divine sortant d'un nuage et benissant².

Ici, comme pour la création d'Adam, les artistes ont compris et exprimé de deux façons différentes l'intervention divine: ou bien le Seigneur fait naître Eve par un simple acte de sa volonté toute-puissante: il se contente d'un geste d'appel³ ou de bénédiction et, à ce signe, Eve surgit spontanément du côté de l'homme: ou bien il agit matériellement

1. Licker ne reconnaît pas ici la frimule, et suppose que ces figures semblables représentent également Dieu le Père, pris aux diverses phases de la création de la femme, c'est-à-dire au moment où Adam s'endort, à celui où Eve surgit, etc. Une telle interprétation nous paraît à la fois bien subtile et peu conforme à l'attitude des personnages; aussi nous en tenons-nous à l'interprétation habituelle.

2. Les monuments chrétiens des premiers âges ne représentent jamais l'action divine autrement que par une Main céleste, tantôt étendue pour bénir, tantôt ouverte. Comme le dit saint Augustin: « Quam audimus MANUS operationem intelligere debemus ». Aussi trouvons-nous souvent cette Main dans les scènes de l'histoire d'Abel de Noé, d'Abraham, de Moïse, qui ont été les plus fréquemment figurées dans les premiers siècles, et dont le thème iconographique s'est plus ou moins longtemps conservé par tradition.

3. Dans le Psautier lat. 41560 de la Bibl. nat., Dieu appelle Eve de ses deux mains levées; souvent aussi il tient un livre (Bible de l' Arsenal, N° 5630 etc.), ou plus rarement le globe, exceptionnellement surmonté d'une croix (Bible de l' Arsenal n. 5657, XIV^e siècle).

et, penché⁴ sur Adam endormi, il tire par la main, du flanc de celui-ci, sa nouvelle créature: parfois, comme sur la Bible latine n° 41534 de la Bibl. nat. (XIII^e siècle), il la tire même à deux mains, et non sans effort⁵. Ces deux formules se rencontrent côte à côte à toutes les époques et dans tous les pays, sans qu'on puisse leur assigner de frontières déterminées: ainsi la première apparaît sur le paliotto de Salerne (fig. 7), sur les vantaux de Vérone⁶, sur les mosaïques de Palerme et de Monréale, sur les façades des églises d'Andlau (fig. 29), de Modène (fig. 21), d'Orvieto, de Thann⁷, du palais Corvax à Gergenti, etc., et c'est celle qu'immortalisera le génie de Michel-Ange⁸. La seconde a été suivie par le ciseleur de la croix de Saint-Jean de Latran (XIII^e siècle), par les maîtres des vantaux de Monréale et d'Augsbourg, par les enlumineurs de l'Heptameron d'Acclric (XII^e siècle), des Bibles de Bourges et de Paris n° 41534 de la Bibl. nat., du Psautier n° 4186 de l' Arsenal (XIII^e siècle), (fig. 28), par le peintre verrier de la Madeleine de Troyes, par les sculpteurs de Chartres (fig. 24), de Fribourg (fig. 10), de San Zeno de Vérone⁹, de Wells, d'Elm, d'Auxerre (fig. 52), etc.: à la fin du moyen âge, c'est encore cette formule que Giotto applique sur les vantaux du campanile de Florence, comme Jacopo della Quercia sur la porte de San Petronio de Bologne (vers 1430), et que les mêmes grecs prescrivent dans leurs Manuels d'iconographie⁷, avec

1. A Fribourg (fig. 10), il semble même agenouillé.

2. Sur les fresques de Pise (P. di Puccio) Dieu tire Eve en la prenant sous les bras.

3. A Vérone et à Modène, on pourrait croire, au premier aspect, que Dieu tire Eve de la cote d'Adam, car leurs mains se touchent presque; un examen attentif démontre que Dieu tend simplement la main vers Eve, qui fait un geste correspondant.

4. Autant qu'on peut en juger, car le personnage d'Eve est béni.

5. Sur le vitrail du Grand-Audely (XV^e siècle), Dieu le Père se précipite en courant vers Eve naissante.

6. Ce panneau de marbre porte l'inscription: « COSTA M. TURATI DOMINVS EX [DE] AVRAGO CREATOR ».

7. M. Halkon a pensé que le premier type est byzantin et le second occidental. Par les exemples cités ci-

pendant une intéressante variante, qui s'était peu à peu introduite, en Occident mē-

le Créateur, tout en tirant Eve d'une main, la bénit de l'autre.



FIG. 31. — VANFAUX D'ANGSBURG (BRONZE, XIII^e SIÈCLE). — 001 ADON D'ADAM (EN BAS), 002 ADON D'ÈVE (AU-DESSUS), SAMSON DÉCHIRANT LE LION, — ET SUJETS DIVERS. (Cliché de M. C. ENLART.)

me, surtout chez les peintres de manuscrits¹.

dessus, on voit que ce principe, vrai en lui-même, comporte tant d'exceptions qu'on ne peut le considérer comme une règle.

1. On la trouve notamment sur les vitraux de Verone la Bible de la Bibl. Mazzarine (XII^e siècle) (p. 23), celles de Bomizes (XIII^e siècle) et de l'Arsenal, n^o 589 (XIV^e siècle), le Psautier n^o H36 de l'Arsenal (XIII^e siècle) (p. 28), le vitrail de Troyes, etc.

Dans cette scène, Adam est généralement couché sur le sol nu², ou sur des rochers³.

1. Andron 109, 29, Lebourg 109 10. — Homm. vitraux de Lyon (deux fois) : aux roses nord et sud. — Psautier n^o 1186 de l'Arsenal, Bibles n^{os} 20 et 22 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (XIV^e siècle), etc.

2. Vitraux d'Angsborg (p. 31).

ou plus souvent encore parmi des feuillages¹ ; cette dernière disposition est adoptée notamment à Rome (*fig.* 20), ou l'imagier, continuant sa monotone formule, a enfermé le tableau dans un disque que le Créateur tient entre ses mains² ; sur le paliotto de Salerne (*fig.* 7), c'est même entre les branches d'un arbre stylisé que le premier homme goûte son mystérieux sommeil. Cet arbre, au pied duquel prennent naissance les quatre fleuves, et sur lequel est étendu Adam, paraît être une allusion à l'arbre de la croix, sur lequel le Fils de l'Homme sera un jour étendu aussi, pour la remission du péché d'Adam ; sur d'autres œuvres, ces végétaux qui encadrent la naissance d'Ève peuvent représenter par avance l'arbre de la Science ; ainsi peut-être sur le linteau d'Andlau (*fig.* 29), et certainement sur la verrière de Troyes, où l'on voit, derrière Adam endormi, le mur de l'Éden et le pommier fatal chargé de fruits. Cet Adam couché conserve habituellement l'attitude du simple repos : il dort paisiblement, la tête appuyée sur son bras replié (Bibles n° 11534 de la Bibl. nat., et n° 5212 Arsenal, etc.) ; mais parfois, pour mieux exprimer la profondeur et le caractère mystérieux de son sommeil, l'artiste l'a étendu roide et comme mort sur le sol : ainsi sur le sarcophage de Saint-Paul-hors-les-Murs, sur le linteau d'Andlau (*fig.* 29), sur la miniature du Grégoire de Nazianze de la Bibl. nat. (XII^e siècle), etc. Plus rarement, du moins jusqu'au milieu du XIII^e siècle, Adam est assis (plaque de marbre de Vérone (XII^e siècle), croix de Saint-Jean de Latran, vitrail de Bourges, Bibles de Bourges, n° 8823 (*fig.* 20) et 18 de la Bibl. nat., Bible n° 4 de l'Arsenal, Psautier d'Oscott College (fin XIII^e siècle), soubassement d'Auxerre, Bibles n° 589, 590 et 5059 de l'Arsenal, et 14 de Sainte-Geneviève (XIV^e

siècle), Biblia Pauperum de Constance (XV^e siècle), etc.) ou appuyé, à demi couché, contre la moulure du médaillon qui limite la scène (Bibles de Winchester (XIII^e siècle), lat. 11534 de la Bibl. nat., etc.). Enfin, sur quelques monuments d'un art rudimentaire, comme les vantaux de Plock à Novgorod, et sur la Bible de Cantorbéry (Sainte-Geneviève, n° 8, XII^e siècle), on le trouve debout : Ève sort alors de biais, dans un mouvement aussi peu naturel que possible ; cette dernière formule, qui suppose Adam en état de veille, est du reste en contradiction formelle avec le texte sacré, qui mentionne expressément le sommeil profond du premier homme. On doit adresser la même critique au bas-relief des stalles d'Amiens (*fig.* 33), où Adam apparaît agenouillé.

Signalons aussi que sur quelques peintures de manuscrits, pour ainsi dire synthétiques, où l'artiste a réuni en une seule plusieurs journées de la création, on voit les animaux nouvellement formés assister à la naissance d'Ève (Psautier de l'Arsenal (*fig.* 28).

On remarquera que Moïse n'indique pas de quel côté Dieu a pris à Adam la côte mystérieuse : les imagiers ont donc eu sur ce point toute liberté ; dans la plupart des cas, le Créateur étant représenté à gauche (du spectateur), Adam est couché en face de lui sur son côté gauche, et c'est par conséquent de son flanc droit que surgit Ève ; mais, on le voit, ce choix tient uniquement à la symétrie de la composition, et il serait vain d'y chercher une intention symbolique quelconque : d'ailleurs la disposition contraire, pour être plus rare, n'est cependant pas exceptionnelle¹.

Mais le personnage sur lequel doit se concentrer toute notre attention, comme s'y est concentrée aussi toute l'ingéniosité et toute la sollicitude des artistes, c'est Ève. Nous avons vu que souvent le Créateur la prend par la

1. Sarcophage d'Arles, vantaux de Montréal, chapiteau de Corbèly, mur du palais Corvaci à Girgenti, etc.

2. Bien entendu, Dieu ne paraît pas dans la scène figurée sur ce disque.

1. Sur le linteau d'Andlau (*fig.* 29), par suite de la maladresse du sculpteur, Ève semble sortir de la poitrine d'Adam.

main au sortir du flanc du premier homme¹, soit pour l'en firer² (quelquefois non sans une certaine violence), soit simplement pour soutenir sa faiblesse³; déjà cependant elle a conscience de la bonté du Seigneur, et son premier geste est un geste de prière: mains jointes⁴ ou parfois les deux bras levés dans l'attitude d'une orante des catacombes⁵, elle lui rend hommage: quelquefois cependant

ronc, et sur la curieuse miniature de la Bible de Bourges (XIII^e siècle) où le second bras d'Ève est encore engagé dans le flanc d'Adam. Sur la Bible latine n° 11534 de la Bibl. nat. (XII^e siècle) elle tient à la main un phylactère déroulé. Sur la *Biblia Pauperum* de Constance, elle pose une main sur l'épaule d'Adam. Sur le bas-relief florentin de Jacopo della Quercia, Ève recule effrayée, semble-t-



Fig. 32. — SOUS-SEMENT DU PORTAL D'AUNIERI. — CRÉATION D'ADAM ET D'ÈVE.

elle se contente d'étendre un bras vers lui, comme sur les vitraux de San Zeno de Vè-

1. Bibles de Pommersfelden (XII^e siècle), de Venceslas et de Sainte-Geneviève, n° 22 (XIV^e siècle), Psautier de l' Arsenal (fig. 28), etc.

2. Ainsi sur la Bible de Vienne (n° 2554, XIII^e siècle), Dieu prend Ève par le bras et par l'épaule, et la tire à deux mains; sur la Bible moralisée de Vienne (XIII^e siècle), Dieu pose une main sur le front d'Ève et de l'autre lui prend ses deux mains jointes; sur la Bible de Pontigny (Bibl. nat., lat. 8823, XIII^e siècle, fig. 20), il la saisit à deux mains par le milieu du corps, et elle paraît merte. Dieu bend Ève tout en la tirant hors d'Adam, sur les vitraux de Bourges (XIII^e siècle) et dans le ms. n° 20 de Sainte-Geneviève (XIV^e siècle), etc. — Dans la Bible n° 14 de Sainte-Geneviève (XIV^e siècle), on peut se demander s'il la bend au front ou s'il la tire par les cheveux.

3. Sur un bas-relief du début du XV^e siècle (œuvre du Dono à Florence), Dieu prend dans ses bras Ève naissante.

4. Ivoire byzantine publiée par Gori, vitraux de Lyon (trose du transept sud) et de Troyes (Octaëdre du Vatican, Bible Laurentienne, Bibles de l' Arsenal 5590 (ou Dieu prend dans une seule de ses mains les deux mains jointes d'Ève) et 5212, etc. Michel Ange a adopté cette formule très fréquente au XVI^e siècle (vitraux du Grand Audeley), etc.

5. Ivoires byzantines de la coll. Stroganoff à Rome et de la coll. Baruffaldi à Ferrare; vitrail de Lyon (tran-

sept nord); enamel du trésor de Troyes — missel d'Albidesheim; Bibles de la Bibl. Mozarabe (XIII^e siècle, fig. 24), ou 588 de l' Arsenal, XIV^e siècle), de Naples (Arsenal, 5211 (ou, XIV^e siècle), où cette création est exceptionnellement représentée dans un disque placé dans la main de Dieu), etc. Dans une certaine mesure, le linteau d'Andlau (fig. 29) semble inspire de cette formule.

Ces divers gestes d'Ève se rencontrent naturellement aussi dans les compositions où Dieu ne la prenant pas par la main, mais se contentant de la bénir ou même, comme en passant, de l'évoquer d'un geste¹, elle surgit en quelque sorte spontanément hors du côté

1. Fresque de Lorette (Bible n° 5212 de l' Arsenal).

d'Adam¹ : c'est même en ce cas qu'ils acquièrent toute leur valeur. Alors, comme sur les bas-reliefs d'Orvieto, presque entièrement libérée du corps de son futur époux, elle semble, toute gracieuse, glisser² à travers l'air pur de l'Éden dans la direction du Seigneur : les anges mêmes, en la contemplant, joignent les mains, en une silencieuse admiration, ou bien, les yeux levés vers le ciel, elle jaillit pour ainsi dire du flanc d'Adam et, dans un geste de prière, cherche du regard et du cœur Celui qui vient de l'appeler à la vie³. Thème admirable, que nos imagiers ont reproduit avec amour et qui devait trouver sur les voûtes de la Sixtine son expression définitive. Sur les vantaux du Baptistère de Florence (XIV^e siècle), Ghiberti a en la gracieuse inspiration de faire souteur Ève jaillissant du corps de l'homme par un essaim de petits anges, qui semblent apporter à Dieu sa nouvelle créature (*fig. 31*).

La Bible latine 8816 de la Bibl. nat. (XIII^e siècle) offre un tableau presque inexplicable, que nous ne pouvons passer sous silence : dans la scène précédente, elle vient de montrer Adam surgissant au milieu même des quadrupèdes sous le geste impératif de Dieu ; ici le Créateur béni au front Ève, qui sort du flanc d'Adam endormi : derrière lui se tient un ange debout, mais un second ange, fléchissant le genou, lui présente, sur un pan de son manteau, une masse brune qui logiquement pourrait être la cote retirée à l'homme, mais qui ressemble bien plutôt au limon de la terre : et Dieu prend de cette matière en sa main, comme s'il voulait de nouveau en briser la chair et la vie.

Souvent les artistes ont donné à Ève naissante une taille minuscule comparativement à

celle de Dieu⁴ et même parfois à celle d'Adam : faut-il voir là le désir d'exprimer la faiblesse de la nouvelle créature ou simplement l'effet de l'inexpérience des imagiers ? Toujours est-il que cette anomalie se rencontre ça et là à toutes les époques jusqu'à la Renaissance, où a été définitivement rétablie la juste proportion des figures.

On remarquera aussi que, par un souci évident des convenances, la plupart des imagiers n'ont montré, au sortir du côté d'Adam, que le haut du corps de la femme : sur le Liber Scivias de Heidelberg, Ève est réduite à une sorte de hige terminée par une tête féminine : des le XII^e siècle cependant (à Andlau, par exemple), quelques-uns s'affranchissent de cette règle, qui est de moins en moins observée au XIII^e et surtout aux XIV^e et XV^e siècles⁵.

Nous ne pouvons clore cet exposé de la création de nos premiers parents sans mentionner qu'en dehors des scènes de l'Éden, ils ont été souvent représentés sur des façades d'églises, comme figures isolées : nous les trouvons adossés à la tour de Saint-Riquier (XV^e siècle), à la rose occidentale de Reims (XIII^e siècle)⁶ ; ils décorent la paroi du porche de Fribourg (XIV^e siècle), les voussures de Fribourg encore et d'Amiens (XIII^e siècle) ; enfin, en Allemagne et dans les pays d'influence germanique, ils trouvent fréquemment place aux embrassements⁷ des portails : ainsi à

1. Sarcophage de Saint-Paul-hors-les-Murs, Andlau (*fig. 29*), Auverre (*fig. 29*), etc.

2. Vantaux de Novgorod et de Monreale, voussure de Chartres (*fig. 21*), vitrail de Bourges (XIII^e siècle), Psautier de L'Arsenal (*fig. 38*, Bible 22 de Sainte-Geneviève, (XIV^e siècle).

3. Orvieto, statues d'Aniols (*fig. 33*), Bibles 20 et 22 Sainte-Geneviève et 1170 Arsenal, Psautier moralisé fol. 1150r de la Bibl. nat. (XVI^e siècle) où l'on voit Ève jusqu'aux pieds, etc.

4. Attribution généralement adoptée ; mais à notre avis cette femme vêtue, tenant dans ses bras un petit dragon ressemble moins à une Ève qu'à une sainte Marthe.

5. En France, la série des patriarches, hétérodoxes des embrassements (Abraham, Moïse, Melchisedech, David, Salomon, Bethsabe, Reine de Saba, rois et prophètes), ne comprend presque jamais ni Adam, ni Ève, ni Noé.

1. Bibles de Madrid, de Winchester, de Naples, du St John's College (Cambridge), toutes du XIII^e siècle, etc.

2. Sur le Psautier anglais de Saint-Omer (vers 1335), elle se contente, au sortir du côté d'Adam, de marcher vers Dieu.

3. Fonds de pierre (XI^e siècle) du musée de Hanovre, palais Corvax à Gargent.

Bamberg (XIII^e siècle), à Saint-Laurent de Nuremberg (XIV^e siècle), à Mont-devant-Sassey (XIV^e siècle), etc.¹ Dans ces représentations, Adam et Ève sont presque toujours

à la voussure de Fribourg, Ève se couvre de la dépouille entière d'une chèvre, et à celle d'Amiens, le patriarche, qui manie une bêche², est habillé d'un vêtement de peau, Gé-

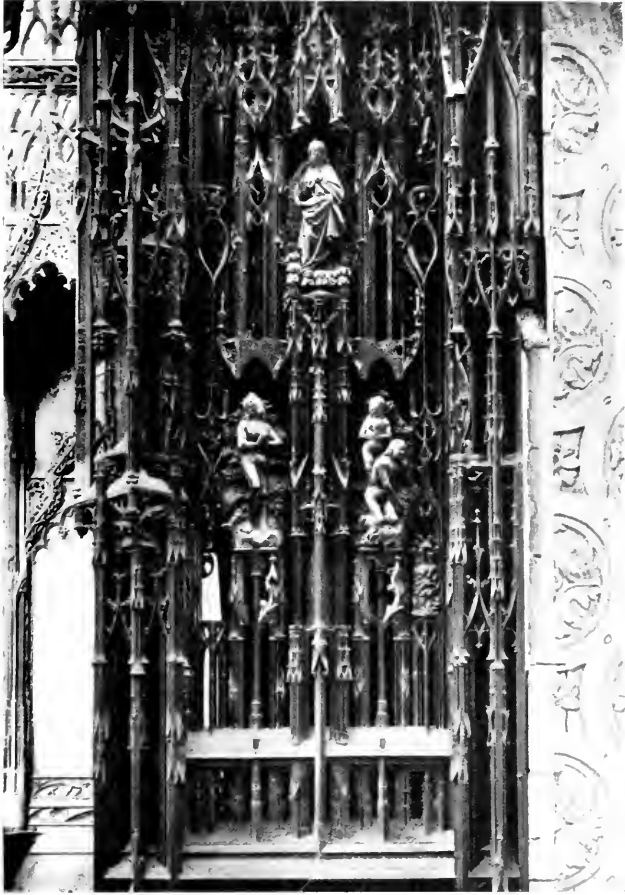


Fig. 13. — STATUES D'AMIENS. — SCÈNE DU PECHÉ. (MUSEE DE LA CATHÉDRALE DE M. MARTIN SAUVÉ.)

mus, à Mont-devant-Sassey, cependant, ils portent, enroulée à leur ceinture, une toison :

1. Nous ne citons pas ici Hildesheim, concubine dans des feuillages du hêtre au milieu d'Adam (XII^e siècle) : si ce morceau était complet, il représenterait, croyons-nous, non pas une Ève isolée, mais une scène du drame de Hildesheim, celle par exemple de la honte après le péché.

neralement tous deux, ou pour le moins Ève, tiennent à la main la pomme fatale : c'est

1. Ce détail indique que la scène est prise après l'ex-pulsion : il est des lors à noter qu'Adam ne soit pas nu. Nous verrons même Adam et Ève travailler en costume du XII^e siècle sur le Psautier n. 1136 Arsenal, Le Bible n. 1154 de la Bibl. nat., etc.

ainsi presque déjà une synthèse du Péché. Mais l'histoire de la chute originelle a fourni le sujet d'innombrables compositions, détaillées en plusieurs scènes, qu'il importe à présent d'examiner avec soin.

IV. — Union d'Adam et d'Ève.

Aussitôt après avoir créé Ève, Dieu ayant excité Adam lui présenta sa compagne. Ce prototype du mariage religieux, qui donne à l'union conjugale une origine divine, a été trop souvent négligé par les artistes modernes, mais ceux du moyen âge, plus pénétrés de leur mission d'éducateurs et plus attentifs à suivre la lettre du texte sacré, ont rarement omis ce tableau¹, qui du reste, dans leur œuvre, présente assez peu de variantes : le plus souvent le Seigneur est debout entre nos premiers parents, et les présente l'un à l'autre ; parfois, surtout dans les mosaïques et fresques byzantines, il pousse Ève vers Adam : ainsi sur les vantaux d'Hildesheim, les mosaïques de Monreale, les Bibles de Bamberg, de Saint-Paul, de Cantorbéry (Sainte-Genèveve, n° 8, XII^e siècle), etc.² Notre premier semble généralement heureux de recevoir cette compagne et lui ouvre ses bras (mosaïques de Venise, fresques de Saint-Savin, Bibles de Bamberg, de Charles le Chauve, etc.). Ève, elle, reste plutôt passive ; cependant, à Hildesheim, elle répond au geste d'Adam en lui ouvrant aussi les bras³.

Seul peut-être, le miniature de la Bible 5059 de l'Arnal (XIV^e siècle) a su donner à la scène toute sa grâce et tout son symbolisme à la fois : Adam et Ève sont debout

en face l'un de l'autre et, souriant, mettent chacun une main dans celle de Dieu, qui, debout entre eux, les unit. Remplacez le Seigneur par un grand-prêtre, Adam et Ève par Joseph et la Vierge, et vous trouverez le type immortel suivi par Péruçin et par Raphaël.

Dans cet ensemble généralement assez uniforme, la sculpture de Compostelle apporte un élément original : Dieu, debout entre nos premiers parents, tient à la main un livre comme pour les instruire ; peut-être aussi, bien qu'on n'aperçoive pas l'arbre fatal, veut-il, en leur montrant ce livre, signifier sa défense de cueillir le fruit de la Science ? A Rouen, le Seigneur n'unit pas à proprement parler nos premiers parents ; mais, saisissant par la main Adam, que suit Ève, il les entraîne tous deux, probablement pour leur montrer le pommier défendu. Suivons-les.

V. — Dieu défend à Adam et à Ève de cueillir le fruit de l'arbre.

Cette scène, moins fréquemment représentée au moyen âge que la précédente, semble n'avoir été connue ni des sculpteurs des sarcophages, ni des mosaïstes byzantins. On a cru, il est vrai, la trouver sur un tombeau d'Arles, ou, devant Dieu debout, Adam et Ève se tiennent de part et d'autre de l'arbre, qu'ils montrent du doigt ; on a vu dans ce geste une interrogation de leur part : « Est-ce bien, Seigneur, cet arbre-là que vous nous défendez ? » Mais, si l'on remarque le soin avec lequel les deux personnages cachent leur nudité (préoccupation qu'ils n'ont comme qu'après le péché)⁴, on doit reconnaître que le sujet traité est en réalité la comparution d'Adam et Ève devant le Créateur, après leur faute ; ce qu'ils montrent du doigt, c'est non

1. On le trouve notamment sur la fresque de Saint-Savin, les mosaïques de Venise (*fig. 25*) et de Monreale, les portails de San Thome de Sora, Fribourg (*fig. 10*), Cim. Hiarni, sur les vantaux d'Hildesheim, sur les Bibles de Bamberg, de Londres, de Saint-Paul.

2. Or Dieu, assis, semble les diriger avec une baguette ; ils s'alignent ensemble, craintifs.

3. Quelquefois, comme sur l'ivoire de Darmstadt, l'artiste montre Adam et Ève seuls, l'un près de l'autre ; Dieu n'apparaît pas.

4. Il faut cependant constater que sur beaucoup de fresques et de sarcophages romains, qui ont puissamment inspiré les maîtres provençaux, cette préoccupation n'apparaît pas de la scène même du Péché.

pas l'arbre, mais le serpent enroulé au tronc, qu'ils denoient comme l'instigateur de leur crime.

Mais les imagiers d'Occident, à partir du XII^e siècle, ont fréquemment reproduit cette scène dans leurs séries du drame de l'Éden. Elle décore des chapiteaux à Étampes (XII^e siècle), à Corbie (XII^e siècle), où Dieu, pour

(XII^e siècle)¹ et de Tournai (XIII^e siècle); sur la clôture du chœur de Tolède² et sur la tour de Wells (XIV^e siècle); dans les voussures de Strasbourg (fin du XIII^e siècle) et de Thann (XIII^e siècle) et sur un grand nombre de manuscrits, notamment sur le Grégoire de Nazianze de la Bibl. nat., la Bible carolingienne du British Museum, le Psautier n^o 1186 Arce-

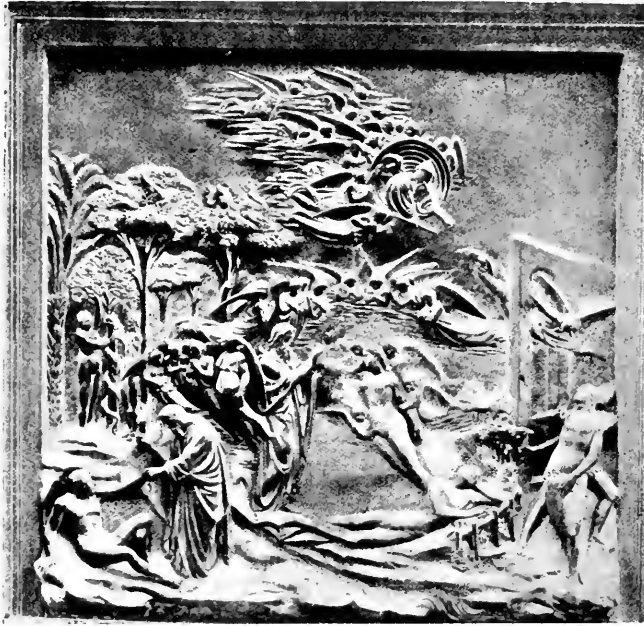


Fig. 34. — FONTAINE DE LA VIERGE DE FLORENNES, PAR GUILBERT. — CRÉATION D'ADAM ET ÈVE. — LE PÉCHÉ. — L'ÉPURATION.

niement se faire comprendre, touche du doigt l'arbre de la Science¹; à Saint-Sover-de-Rustan (XII^e siècle), où le Seigneur est debout entre l'arbre et le groupe de nos premiers parents; on la trouve sur les soubassements de Bourges (XIII^e siècle) et d'Auxerre, (XIV^e siècle); aux trumeaux d'Amiens, de Reims

mal, les Bibles de Londres et de la Bibl. nat. (lat., 1133), etc. Sur le vitrail de Bourges (XIII^e siècle), sur la Bible de Naples (Arsenal, XIV^e siècle), sur le vitrail de Sens (XIII^e siècle), etc., Dieu conduit par la main Adam et Ève devant l'arbre, et le leur montre du

1. De même sur la Bible n^o 5212 de l'Arsenal (fin XIV^e siècle), où l'arbre est un pommier chargé de fruits.

1. Nous ne citons pas le trumeau de la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris, qui a été refait.

2. Or, par exception, la scène du Péché même ne figure pas dans la série.

doigt. Sur la Bible de Cantorbéry (Sainte-Geneviève, n° 8, XII^e siècle) et sur celle qui porte le n° 11554 à la Bibl. nat., on trouve une représentation exceptionnelle : là, Dieu n'apparaît pas debout comme à l'ordinaire, mais au-dessus de l'arbre et le touchant du doigt, se montre dans une nuée la Main Divine : Adam (qui sur la miniature de la Bibl. nat. tient un ptyaïfère) et Eve, debout, la regardent, non sans manifester par leur attitude le déplaisir qu'ils éprouvent de la défense du Seigneur.

Avant d'aborder la scène fatale qui mettra fin au bonheur de nos premiers parents, nous voudrions montrer quelques tableaux de cette existence si douce de l'Éden : mais ce sujet assez fréquemment traité, surtout en Allemagne, par les artistes de la Renaissance, est presque inconnu du moyen âge, par la raison sans doute qu'il ne se trouve pas directement appelé par le texte de la Bible. C'est dans un ouvrage profane, « Des Nobles malheureux »

de Boccace, écrit en 1400 (Arsenal, n° 5193), que nous en trouverons, dans une miniature, la plus charmante interprétation : en un petit Paradis clos de murs bas poussent de minuscules arbustes et des gazons parsemés de fleurettes ; au milieu, une fontaine monumentale¹, où des têtes sculptées de lions laissent couler une eau limpide dans une vasque de marbre aux élégants contours. Le soleil brille, et Adam et Eve, debout de chaque côté de la fontaine, semblent ne pas se lasser de contempler ce joyeux spectacle. Tableau délicieux, mais d'un caractère purement profane et dans lequel l'inspiration aussi bien que la facture annonce, près d'un siècle à l'avance, l'avènement de la Renaissance.

G. SAXONER.

(A suivre.)

1. Une fontaine presque semblable décore le Paradis terrestre des fresques de Piero di Puccio, au Campo-Santo de Prise (vers 1330) et la miniature des Heures du duc de Berry (commencement du XV^e siècle, musée Condé à Chantilly).



MÉLANGES

A propos de quelques sculptures du commencement du XVI^e siècle dans la région du Roumois.

On ne dira jamais assez combien fut abondant, fécond, ingénieux et varié, l'art français de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e siècle à la veille de disparaître devant l'invasion de l'italianisme. Qu'il s'agisse d'architecture ou de sculpture surtout, les témoignages à invoquer sont innombrables et mériteraient d'être groupés méthodiquement, rendus plus probants par cela même. En matière d'imagerie religieuse, certaines régions de la France, soit qu'elles aient été mieux préservées que les autres dans les crises de vandalisme qui ont fait subir des pertes si sensibles à notre patrimoine artistique, soit que des ateliers réellement plus féconds y aient travaillé vers cette époque, offrent encore au chercheur une abondante moisson. On se rappelle celle que jadis la Champagne a fournie à MM. Koechlin et Marquet de Vasselot lors d'une enquête méthodique et fructueuse sur la sculpture de l'époque que nous venons de dire¹. Moins heureuse, appauvrie par les guerres de religion, la Touraine ne nous offre plus que de rares, mais précieux morceaux à grouper autour des grandes œuvres de Michel Colombe². Il est infiniment regrettable que personne n'ait encore réussi à fouiller à fond la région bourguignonne et à réunir en un faisceau tout l'ensemble des productions issues des ateliers qui y continuèrent les traditions des Sluter et des Lemoitrier... personne sauf les brocanteurs et les antiquaires qui ont appauvri la province

au bénéfice des musées et des collections françaises ou étrangères.

D'autres régions moins originales peut-être, où nous ne savissions pas encore du moins l'existence d'écoles très particulières, mériteraient cependant de pareilles enquêtes. La Normandie semble bien être de celles-là, non la Basse-Normandie qui



Fig. 1. — SAINT ADRIEN, ÉGLISE DE BOSCHERVILLE

paraît assez pauvre, mais certains pays de l'Éure et de la Seine Inférieure où des ateliers locaux paraissent avoir exercé une activité féconde et fourni aux églises une parure abondante et pittoresque, Verneuil, sur les confins du Perche, dut être le centre d'activité d'un de ces ateliers. M. l'Abbé DuBois, dans une excellente monographie de son église Notre-Dame de Verneuil³,

1. Voir R. Koechlin et J. J. Marquet de Vasselot, *La sculpture de Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*, Paris, Colin, 1900.

2. Paul Vabry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, Levy, 1901.

3. Reims, 1891.

a décrit la série des figures et figurines réunies, en partie grâce à ses soins, dans son église. Mais celle de la Madeleine vaudrait d'y être jointe et sans doute les environs réserveraient ils encore plus d'un numéro digne de figurer aussi dans le recueil.

Tout récemment, M. Louis d'Hendrières a consacré aux églises d'un pays normand qu'il connaît

gnol, Tourville-le-Campagne et Bonnevillle Appelot ¹ en ont succédé deux autres sur la *statuaire religieuse dans les églises du Roumois* ². L'auteur modestement nous présente son travail sous l'aspect de simples notes; mais dans ces notices qu'il consacre à une cinquantaine d'œuvres énumérées suivant leur emplacement régional, appa-



Fig. 2. — SAINTE BARBE, ÉGLISE DE TOUVILLE-SUR-MONTEFORT



Fig. 3. — SAINT ROCH, ÉGLISE DE CATELON.

à merveille une de ces enquêtes minutieuses qui sont si nécessaires pour nous permettre de dresser le bilan de nos richesses et nous garantir en les divulguant au grand jour contre leur enlèvement subroptice plus ou moins légal. Ce sont les églises du Roumois qui ont sollicité sa curiosité pieuse et intelligente. A une brochure sur plusieurs *Fonts baptismaux conservés à Thuit Si-*

raissent, avec un sens très sûr de leur valeur artistique, un souci très méritoire de leur datation aussi exacte que possible et une vue très juste de

1. Briome, 1908, II p. et 3 pl.

2. Briome, 1908 et Evreux 1909. — La seconde surtout comprend 25 p. de notes et une dizaine de morceaux reproduits en 8 pl.

leur rattachement nécessaire aux chantiers des ateliers de la cathédrale ou des églises de Rouen.

Le pays de Roumois qui s'étend entre la Rille et la Seine faisait en effet partie du diocèse de Rouen et les petites villes comme Bourgheroulde qui en sont les principaux centres dépendaient artistiquement sans aucun doute de la capitale rouennaise. Faut-il penser que des ouvriers ou des ateliers d'imagerie circulaient, taillant sur place les sculptures dont on avait besoin, ou bien que les paroisses allaient s'approvisionner à Rouen suivant leurs besoins. M. Loms d'Hendrières ne paraît pas s'être posé la question : il ne nous apporte du moins aucun élément pour la résoudre. Le cas de la production troyenne étudié par MM. Koechlin et Marquet de Vasselot nous ferait plutôt pencher pour l'hypothèse d'ateliers urbains d'où les images se répandaient sur la campagne.

Malheureusement les églises même de Rouen, n'ont pas gardé, comme celles de Troyes, de nombreuses productions similaires qui confirment cette communauté d'origine : il faudrait, d'autre part, pouvoir s'assurer par une enquête un peu plus étendue que le rayonnement s'est produit dans tous les sens à la fois et ne s'est pas localisé dans quelques directions comme celle de Verneuil ou de Bourgheroulde.

En fait, l'on voudrait voir étendre à toute la région rouennaise l'enquête si diligemment entamée par M. L. d'Hendrières et l'on aimerait aussi voir substituer ou juxtaposer au pur inventaire régional un groupement plus raisonné des œuvres par époque ou par familles. Il faut savoir le plus grand gré, quoi qu'il en soit, à M. d'Hendrières de son initiative et des précieux documents qu'il nous révèle.

Si nous laissons de côté parmi ceux-ci quelques figures tardives d'un style classique banal : tel le berninisme évêque de Saint-Onen-du-Tilleul, et, d'autre part, un certain nombre de vierges et de saintes appartenant aux formules courantes du XIV^e siècle comme celles d'Épreville et de Berville en Roumois, ou comme la grande vierge de Bosc-Robert provenant de l'abbaye du Bee, qui se rattache sans doute à la série des apôtres de Bernay et de Brionne, la plupart appartiennent à cette période de 40 à 50 ans qui va de 1480 à 1520 à peu près : ce sont des figures qui, tout

en se rattachant aux types généraux de la sculpture française de l'époque, trahissent, semble-t-il, une nuance locale de pittoresque familier assez spéciale. Nulle part l'influence italiennante ne s'y fait sentir encore et je ne songerais guère pour



FIG. 1. — SAINT JACQUES, ÉGLISE DE BOSCHERULDE.

ma part à rapprocher, comme l'a fait M. d'Hendrières telle de ses saintes rustiques des Vertus du tombeau des cardinaux d'Amboise qui témoignent d'un art beaucoup plus avancé. L'influence des ateliers cosmopolites de Gaillon est déjà appa-

rente à Rouen dès la fin du règne de Louis XII et les premières années du règne de François I^{er}. Nous sommes encore ici, au contraire, après, comme avant 1500, en plein milieu gothique avec cette nuance de familiarité, de bonhomie, de réalisme pittoresque et souvent de grâce aimable et douce qui marque cette époque. Ce n'est pas un art grandiose évidemment ni ambitieux, mais

au contraire davantage aux grandes œuvres gothiques du milieu du XV^e siècle et il serait curieux de le rapprocher d'une autre figure de Berville en-Roumois sur laquelle M. d'Heudières m'écrît avoir relevé depuis sa publication la date de 1438.

Tres gothique également la vierge de Bosbe-nard-récy dont M. d'Heudières veut bien me communiquer une photographie non publiée par



Fig. — ÉPIQUE DE LA VIE DE SAINT JULIEN, ÉGLISE DE TOUVILLE-SUR-MONTFORT.

c'est un art sérieux et calme, sans vulgarité ni petitesse à la Flamande, populaire toutefois, accessible à la masse et profondément humain.

Les meilleurs types, en sont sans nul doute cette délicate petite sainte Barbe de Touville-sur-Montfort que nous reproduisons ci-dessus (fig. 2) et dont l'agencement un peu compliqué montre que l'on avance quelque peu dans le XVI^e siècle, de même le saint Roch de Catelon (fig. 3). Le saint Jacques de Bose-Renoult (fig. 1) s'apparente

lui et peut-être antérieure à la date de 1480 qu'il lui assigne.

Plusieurs évêques pleins d'unction, aux manteaux largement drapés, se rapprochant tout à fait de deux figures provenant de la collection Peyre aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs, auxquelles on assigne justement d'ordinaire une origine rouennaise. Le saint Adrien de Boscheville (fig. 1) avec son armure exacte et sa tête expressive est une effigie vigoureuse et réaliste.

autant que le petit saint Michel de St-Denis des Monts est élégant et mouvementé jusqu'à tomber dans quelque mièvrerie. Il y a certainement des personnalités très diverses parmi les sculpteurs, même s'ils appartiennent à la même époque.



Fig. 6. JEUNE SEIGNEUR DE L'ÉPOQUE LOUIS XII, ÉGLISE DE THUIT-SIMER.

Enfin nous noterons comme particulièrement intéressantes au point de vue iconographique deux représentations assez rares dont l'une se trouve à Thuit-Simer, l'autre à Touville-sur-Montfort. L'une est une statuette de jeune seigneur en costume du temps de Louis XII, coiffé d'une toque aux bords relevés, garnie d'une médaille antique

en manière d'enseigne, portant un faucon sur le poing (fig. 6). Or une inscription qu'on lit en bordure du manteau nous apprend qu'il s'agit de saint Thibaut; ce saint Thibaut de Provins, avant de devenir moine de Cîteaux et abbé des Vaux de Cernay, était fils du baron de Marly et avait été élevé dans tous les exercices convenables à sa noblesse. Il est possible que la tradition se soit conservée de le représenter sous les traits d'un jeune chasseur; peut-être même convient-il de reconnaître ses images dans certains fauconniers qui se rencontrent ici et là et font la joie des amateurs, lesquels présentent surtout leur pittoresque et leur grâce laïque. Telle la jolie statuette de la collection Camonds qui figura à l'exposition des Primitifs français.

M. d'Hendrières hésite à nommer, et nous y rencontrons les mêmes difficultés que lui, le saint représenté dans l'autre morceau, où l'on voit un prêtre vêtu d'une chasuble, debout dans une barque pontée que conduit pour tout rameur un diable cornu et velu (fig. 5). Il est honoré dans le pays comme saint Wulfran, mais l'épisode représenté concorde difficilement avec ce que l'on rapporte de la vie du saint, d'abord moine de Saint-Wandrille, puis évêque de Sens. Il y a là un petit problème iconographique assez curieux en même temps qu'unefiguration pittoresque assez amusante.

Paul Vruy.

Les inscriptions prophétiques dans le vitrail des Sibylles de l'église Notre-Dame d'Étampes ¹.

Le dernier ouvrage de M. Emile Mâle, *l'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, contient un chapitre consacré à l'iconographie des sibylles et aux paroles prophétiques qu'on leur a attribuées ².

La représentation des sibylles fut très fréquente, on le sait, dans notre pays, sous les règnes de

¹ Cette étude fut communiquée à la Société nationale des Antiquaires de France, à la séance du 23 juin 1909. Communication complémentaire au sujet d'une tapisserie du Musée de Chury, faite le 2 mars 1910.

² Nous rappelons en passant l'ouvrage un peu oublié de Mgr Crosnier (*Iconographie chrétienne*, Tours, 1876), dans lequel sont décrites les sibylles peintes avec des inscriptions du château de Chury, près de Corbevoy (Yonne).

Louis XII et de François I^{er}. Le nombre des prophétesses figurées dans ces tableaux varia sensiblement et leurs oracles transcrits souvent à côté d'elles ne furent pas toujours identiques quant à la forme et quant au fond; toutefois, pour toutes les inscriptions sibylliques passées en revue par M. Male, on reconnaît trois sources principales.

À ce sujet, nous désirons aujourd'hui faire mieux connaître le magnifique vitrail de l'église Notre-Dame d'Etampes, d'ailleurs apprécié depuis longtemps, qui représente les douze sibylles.

Il est du milieu du XVI^e siècle et ses inscriptions, différentes de celles déjà publiées, méritent d'être étudiées.

La verrière occupe une grande fenêtre romane, dans un des bas-côtés du chœur, au nord-est de l'église. C'est l'œuvre d'un artiste d'un réel talent. Les visages des prophétesses sont d'un style très noble; quelques-uns sont d'un grand charme, surtout celui de la sibylle Hellespontique qui est au centre de la composition. Les pieds nus ont été traités avec soin et les mains sont en général d'une exécution parfaite; plusieurs, malheureusement, ont souffert des injures du temps. On remarque beaucoup de grâce et de variété dans les attitudes, ainsi qu'une étonnante diversité dans les coiffures, dans les bijoux, dans les costumes, dans les tissus et les broderies. Plusieurs robes sont en étoffe de brocart dont les dessins sont très remarquables. Dans son ensemble, l'œuvre est à la fois élégante et riche. On peut ajouter que cette verrière est assez bien conservée¹. Elle fut entièrement réparée, en 1873, mais nous pensons que cette restauration a été assez discrète et qu'on s'est contenté de faire le strict nécessaire. Si plusieurs robes de sibylles² ont des tentes douteuses, et nous donnent à croire qu'elles sont en partie modernes, beaucoup de détails du moins et

parmi les plus importants, comme les visages et les mains des personnages, ont un caractère de beauté et de pureté, qui prouve incontestablement leur ancienneté.

Seule toute la partie inférieure du vitrail est récente. Il est fort à craindre qu'une mutilation voulue et complète, accomplie par exemple au temps de la Révolution, n'ait fait disparaître, soit des armoiries, soit une inscription importante, voire même de précieux portraits. Mais enfin le sujet principal a été épargné et c'est un document de valeur pour l'art et l'iconographie chrétienne.

Les sibylles occupent, nous l'avons dit, presque tout le vitrail. Dans un remplage de style Renaissance, à la partie supérieure, se remarquent plusieurs médaillons où sont représentés les prophètes de l'Ancien Testament : *Isaïe et David*, ayant au-dessus d'eux la *sainte Vierge tenant l'Enfant*.

À côté de David, placé à gauche, on lit dans un cartouche : *Tu es sacerdos in aeternum*.

Dans le cartouche d'Isaïe : *Egredietur virga de radice Jesse*.

Les douze sibylles sont assises sur les branches d'un même arbre, comme s'il s'agissait des ancêtres du Christ sur l'arbre de Jessé. Elles sont rangées quatre par quatre l'une au-dessus de l'autre, accidentellement séparées en trois groupes par deux meneaux. Un cartouche donne le nom et la prophétie de chacune.

Dans le compartiment de gauche, en partant du bas, se trouvent *PURVICA*, *CYMERIA*, *DELUMICA* et *AGRIVA*.

Dans le compartiment central : *ERYTHRA*, *OECEA*, *LAMEA*, *CRMYA*.

Enfin dans le compartiment de droite : *ETROPA*, *SAMYA*, *PLUSICA*, *TIBURINA*.

À propos de cette dernière, la sibylle de Tibur, la légende raconte que, mise en présence de l'empereur Auguste, elle lui montra du doigt dans le ciel l'entr'ouvert, l'apparition d'une Vierge, tenant un enfant dans ses bras, en même temps qu'on entendait ces paroles : « *Hæc est ara colli* »³.

Ce récit, qui est un thème tout désigné pour de belles compositions destinées à glorifier la Vierge, a inspiré les artistes de la Renaissance pour

¹ Depuis la restauration de 1873 le vitrail a été en dommage en plusieurs endroits par des pierres que des enfants, ou peut-être même des personnes malveillantes, ont lancées à maintes reprises. Ce fait se constate malheureusement dans plus d'un monument. Il faudrait une surveillance plus active et de temps à autre une punition sévère.

² Notamment la robe violette de l'Agrippa qui a un caractère très moderne; plusieurs morceaux d'étoffes fines ne nous inspirent pas non plus grande confiance.

³ Emile Male, *op. cit.*, p. 269.



NOTRE-DAME DE L'ÉTOILE
Vitrail des Sibylles

l'exécution de plusieurs verrières célèbres¹ et d'une belle tapisserie du temps de Louis XII, conservée au Musée de Cluny, dont le sujet était resté jusqu'à présent incompris². Il suffit à expliquer la présence de la Vierge Mère dans le vitrail d'Étampes. L'intention paraît d'autant plus évidente que la sibylle de Tibur a été placée au sommet du compartiment de droite, avec un doigt levé vers Marie. A vrai dire le geste n'est pas très apparent. A côté, on aperçoit la sibylle de Cumès, placée dans le panneau central, juste au-dessous de la Vierge, qui désigne bien plus nettement un personnage lequel n'est autre qu'Isaie : la signification de ce geste nous échappe.

Nous allons voir à présent que les inscriptions prophétiques inscrites dans les cartouches ont été rédigées très arbitrairement, à moins de supposer qu'elles aient été copiées dans un ouvrage encore inconnu. Nous allons les comparer à celles que M. Mâle a groupées en trois séries.

Ces textes relatifs aux sibylles, ont été pris :

1^o Dans Laetance³, écrivain chrétien du IV^e siècle.

2^o Dans Filippo Barbieri, dominicain, dont le livre⁴ fut publié en Italie, en 1481, mais dont il existe un manuscrit avec variantes à la bibliothèque de l'Arsenal (n^o 243). Les sibylles au nombre de douze ne remontent pas plus loin que

Barbieri et elles furent représentées pour la première fois seulement après l'apparition de l'ouvrage (p. 275 et 277).

3^o Dans les stalles de la cathédrale d'Ulm sculptées, vers 1470, par Georges Syrlin.

Je constate d'abord que les inscriptions d'Étampes ne sont, par rapport aux versions plus anciennes dont je viens de parler, que des fragments⁵ et des fragments constitués avec la plus complète indépendance. M. Mâle a déjà signalé des interventions semblables dans les *Heures de Louis de Laval* (p. 282 et suiv.) et, d'une façon encore plus marquée, dans les œuvres allemandes (p. 289, note 1).

Neuf inscriptions d'Étampes se retrouvent dans le livre de Barbieri, une seule existe dans Laetance, une autre dans les stalles d'Ulm, et enfin la douzième ne rappelle aucun texte de ces trois sources.

En outre la prophétie attribuée à une sibylle d'Étampes ne correspond pas toujours avec la prophétie de la même sibylle d'après Barbieri, par exemple. C'est ainsi que les prophéties prononcées à Étampes par la Libyque, sont celles que l'auteur italien attribue à Europe, La Cimmérienne parle comme la Samienne ; celle de Delphes comme l'Érythrée ; la Phrygienne comme l'Agrippa ; la Persique comme la Cimmérienne ; l'Agrippa comme la Delphique. Seules les sibylles helléno-pontique et Europe prononcent des sentences qui correspondent à celles qui caractérisent les sibylles du même nom dans Barbieri.

Mieux encore, l'inscription qui accompagne la Samienne peut se diviser en deux parties : la première correspond à la prophétie de la sibylle d'Érythrée, et la seconde à la prophétie de la sibylle Persique dans Barbieri. Ce ne sont donc pas seulement des phrases abrégées, des sentences simplifiées dans le but, par exemple, de réduire un texte primitif afin de le faire plus commodément entrer dans le cartouche. Il est à supposer que ces sentences ont été copiées dans un auteur que nous n'avons pu déterminer.

Enfin, nous citerons un autre exemple curieux. A Étampes, les inscriptions des deux sibylles

1. A Saint-Leger-les-Troyes, à Saint-Parres-les-Tertres, à Trivy, à Saint-Alpin de Châlons, à Sens et au château de Fleury, c'est-à-dire en Champagne et dans le département de Yonne. (Émile Mâle, *op. cit.*, p. 270, note 6.)

2. Cette tapisserie de haute lice est tendue dans la salle dite « des bois ». Elle est ainsi décrite dans le catalogue (1883, p. 501).

« 6291. — Tapisserie à figures, école flamande ; l'apothéose de la Vierge. — Époque de Louis XII.

« Sur le premier plan, le roi est agenouillé ; sa fille, « en costume élégant, entourée de ses dames d'honneur, « lui montre la Vierge qui apparaît dans les nuages « portant l'enfant Jésus dans ses bras. Trois personnages en costume de cour sont placés sur la droite pres- « de la façade d'un palais. La bordure est composée « d'arabesques en ton brun sur fond bleu. Haut, 2^m,35, « larg, 2^m,65. »

3. D'après M. Mâle, c'est seulement dans les vitraux champenois que la sibylle est accompagnée de suivantes (p. 269, note 6). Dans la tapisserie de Cluny, derrière la sibylle de Tibur se tiennent trois dames et on voit, à l'arrière-plan, l'empereur Auguste, à genoux et une tête, se compose des trois officiers traditionnels identifiés par M. Mâle et qui seraient le sénéchal, le prévôt et le comtable. *Ibid.*

4. *Institutiones divinae*, dont une édition imprimée parut en 1465.

5. *Discordantia nominum inter sanctum Hieronymum et Augustinum*.

6. Par exception, une est reproduite entièrement. La prophétie de la sibylle Agrippa à Étampes correspond exactement avec celle de la sibylle de Delphes de Barbieri.

Libyque et Europe se retrouvent dans l'unique inscription de l'Européenne de Barbieri.

Or la Libyque d'Elampes s'exprime ainsi : « In paupertate egr. sicutur de utero virginis et in pet-petum regnabit », tandis que sa compagne l'Européenne dit : « Veniet ille regnabit in paupertate et dominabitur in silentio ».

Ajoutons que l'inscription de la sibylle de Cumès est inspirée, directement ou non, de Lactance. Enfin, l'Érythrée d'Elampes s'accorde avec l'Érythrée de la cathédrale d'Ulm.

Seule la sibylle de Tibur reste sans correspondante jusqu'à présent. Sa prophétie, « Hic vere magnus est, ipsum adora », ne rappelle que de loin celle de la Tiburtine selon la légende italienne « Hæc est ara coli ».

Nous avons vérifié qu'il n'y avait aucun rapport entre le vitrail d'Elampes et le byre de Barbieri quant à l'ordre ou au rang des sibylles. Mais à Elampes, on s'en souvient, la sibylle de Tibur semble avoir été intentionnellement placée ou elle est.

De même, pour les costumes, la pose et l'âge des prophétesses, l'artiste d'Elampes nous paraît être resté absolument indépendant.

L'Hellaspontique de Barbieri est vieille, elle porte un grossier vêtement de paysanne, elle a un voile enroulé autour du cou et sur les épaules, c'est une vraie sorcière ; au contraire, celle d'Elampes, est gracieuse, son costume, quoique relativement assez simple, est très élégant. Elle se fait pour ainsi dire admirer au centre du tableau, et, sans aucun doute, le peintre s'est efforcé de la rendre attrayante.

Enfin, les sibylles clampoises se distinguent encore de quelques autres, en ce qu'elles tiennent toutes uniformément un seul objet, un volumen roulé.

Telles sont les observations, facilitées d'ailleurs par l'ouvrage de M. Mâle, que nous voulions présenter sur les inscriptions du vitrail d'Elampes. Nous n'abandonnons pas cette intéressante verrière sans ajouter, à d'autres points de vue, quelques remarques personnelles.

Certains rappelleront tout d'abord qu'on a signalé certains rapports entre plusieurs œuvres de peinture sur verre que l'on peut admirer, par exemple, au château d'Anet, dans l'église Saint-Etienne

du-Mont à Paris, au château de Vincennes, dans la cathédrale de Sens, et au château de Fleurygny.

Ces œuvres qui sont à juste titre rangées parmi les plus belles de l'époque, sont évidemment d'un grand artiste. On leur a donné Jean Cousin pour auteur ; en tout cas, on affirme que celui-ci a peint le vitrail de Fleurygny d'après un carton du Rosso¹.

Quoi qu'il en soit, nous croyons qu'il existe une parenté entre le vitrail d'Elampes et ceux principalement de Sens et de Fleurygny, qui ont trait à la glorification d'une légende sibylline.

Notre vitrail, en outre, est du temps où Anne de Pisseleu et Diane de Poitiers, furent, en succession rapide, suzeraines de l'Elampoise nouvellement érigé en duché en l'honneur de la première de ces dames fameuses. Nous avons déjà expliqué longuement les liens qui rattachaient les suzerains d'Elampes, rois, reines, ou princes, à l'église Notre-Dame par suite de la fondation de celle-ci par Robert le Pieux².

Ils ont établi et perpétué en faveur de l'édifice ou du chapitre, la tradition des présents ou des fondations diverses, générosités d'ailleurs devenues faciles par la mainmise définitive de Philippe-Auguste sur l'abbatîat. Il est vraisemblable que les duchesses d'Elampes ont tenu à continuer, au moins à l'occasion de leur avènement, l'exemple qui leur avait été donné : la beauté du vitrail des sibylles nous engage fort à supposer que c'est un présent ou d'Anne de Pisseleu, ou de Diane de Poitiers, la châtelaine d'Anet. Les registres de comptes de la collégiale auraient sans doute pu nous éclairer, mais leur perte en tout cas ne nous interdit pas l'hypothèse³.

1. Aubr. Firm. Didot, *Étude sur Jean Cousin (Revue universelle des Arts, t. 18), etc.*

2. *Elampes et ses monuments au XI^e et XII^e siècles. Mémoire pour servir à l'étude archéologique des plus anciens monuments clampoises.* Paris, 1907 ; — *Peintures décoratives du temps de Jean de Berry dans l'église de Notre-Dame d'Elampes.* Versailles, 1907.

3. Nous précisons encore de l'occasion pour attirer l'attention sur un fragment de vitrail contemporain de ceux dont nous venons de parler et qui se trouve au chevet de l'église Saint-Basile d'Elampes, c'est-à-dire dans l'église paroissiale des deux grandes favorites royales. Ce vitrail qui représente saint Basile sous un dais, a beaucoup de rapport avec les verrières qui décorent l'abside de gauche de la cathédrale de Sens. Nous ajoutons qu'Elampes dépendait autrefois de l'archevêché de Sens, ville où résidait l'archidiacre.



LA SURVEILLE DE THIBAUD LE CHÂPELAIN À LAQUELLE
L'ART DE M. DE LA SALLE

INSCRIPTIONS SIBYLLIQUES D'ÉTAMPES :

S. PIRYGIA.

Invisibile Verbum Dei palpabitur et nascetur ex Virgine ut Deus.

Barbieri : Sentence de l'Agrippa. Fragment, avec un mot change : *virgine* remplace *matre*.

S. CAMELIA.

Vascelur de paupercula et bestie terrarum adorabant eam.

Barb. : Fragment de la Samiane.

S. DELPHICA.

Juchit in seno agnus et puellari officio educatur Deus et homo.

Barb. : Fragment de l'Érythrée, avec un mot changé de place : *Juchit in seno agnus et officio puellari*.

S. AGRIPIA (OU ÉGYPTIA).

Vascelur propheta magnus ex virgine absque matris coitu.

Barb. : Sentence de la Delphique, intervertie et avec un mot changé : *ejus*, ou, d'après le ms. de l' Arsenal, *cujusdam*, remplacé par *magnus*.

Les trois derniers mots n'ont pas été publiés dans l'*Abeille d'Étampes* ni dans le livre de Marquis.

S. ÉRYTHRA.

Jesus Christus, Filius Dei, Socrator et celo rex adveniet per secula futura, sanctus in carne presens, ut judicet orbem.

Stalles d'Ulm d'après saint Augustin. On y lit : *Ex celo rex adveniet per secula*.

S. HELLESPONTICA.

Vascelm Deus in dictis norissimis de virgine hebreica.

1. Ces inscriptions furent publiées déjà sans commentaires dans le journal *Abeille d'Étampes*, n° de 20 janvier et Et février 1875. L'auteur anonyme de l'article doit avoir été le curé ou l'un des vicaires de l'église Notre-Dame, qui prit des notes pendant la dépose du vitrail en 1873. M. Teou Marquis les a publiées à nouveau dans son livre *Trois Buis d'Étampes et ses monuments*. Étampes, 1881 in 8°.

Barb. : Fragment de l'Hellespontique.

S. LYBICA.

In pauperbale egredietur de utero virginis, et in perpetuum regnabit.

Barb. : Fragment d'Europe. Mots placés dans un ordre différent ; on a ajouté : *in perpetuum*. La sentence de la Lybique de *Barbieri* n'est pas non plus sans rapport : on y retrouve *regnabit et uterus matris*.

S. CUMANA.

Dabunt Deo alapas manibus iniquis, ora contentent immundorum labiis.

Lactance : Prophétie sibylline relative à la Passion. Il n'y a pas identité, c'est un emprunt. Lactance dit : « In manus iniquas infidelium postea veniet : dabunt autem Domino alapas manibus incestis et impurato ore exspuent venenatos spiritus. »

S. EUROPA.

Veniet ille regnabit in pauperbale et dominabitur in silentio.

Barb. : Fragment de la même sibylle.

S. SAMIA.

In ultima setate humantabitur Deus et erit solus gentium.

Barb. : La première partie appartient à l'Érythrée, la fin à la Perstique.

S. PERSICA.

Ascendet puella puerum nutriens, dans ei lac proprium.

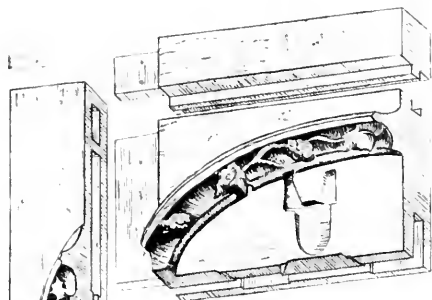
Barb. : Fragment de la Cimmerienne.

S. THURINA.

Hic cere magnus est, ipsum adora

Cette phrase n'est comparable à aucune des prophéties citées par M. Malé.

L. Eug. LÉVY.



Les portes de l'église Saint-Pierre à Senlis.

L'église Saint-Pierre a subi les pires vicissitudes depuis la Révolution. Convertie en caserne, puis en caserne, elle sert actuellement de marché. Ces diverses affectations endommagèrent gravement l'intérieur de l'édifice dont certaines parties menacent ruine. Néanmoins la façade est restée intacte ; seul le trumeau du grand portail a été enlevé pour permettre un libre accès aux voitures.

Dans cette façade, édifiée au commencement du XVI^e siècle, l'abus et la complication des ornements donne une impression fâcheuse, comme d'ailleurs à beaucoup d'autres œuvres de la dernière partie du gothique flamboyant.

Les trois portails sont encore munis de leurs vantaux primitifs qui, par la sobriété de leur décoration, forment dans l'édifice un indispensable repos pour l'œil.

Les vantaux du portail central *fig. 1* sont composés de vigoureuses membrures sur lesquelles on appliqua une série de planches jointives, maintenues par de gros clous à tête saillante. Ils sont ornés simplement, en bordure, d'un cordon de feuillage et d'animaux d'une assez bonne exécution. La porte de droite est recouverte aux deux tiers par un revêtement de planches dissimulant un guichet pratiqué dans le vantail. Pour

permettre de voir ce guichet, nous en donnons un croquis pris de l'intérieur *fig. 1*. Une colonne de séparation, fixée sur l'flanc de gauche, divisait les deux vantaux ; elle a été enlevée.

Une mouluration *fig. 2*, terminée à chaque extrémité par un personnage accroupi couronne les vantaux en soulignant l'archivolte. Le sculpteur faisant preuve de goût et d'entente décorative, subordonna ainsi son œuvre au système général



FIG. 1. — PORTE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE DE SENLIS.

du portail. Il précisa encore cette intention en faisant suivre le mouvement de l'archivolte aux pinacles et aux bagues des élégantes colonnettes qui séparent les panneaux et dont la base seule régit avec la corniche *fig. 3*.

Entre les pinacles de chaque vantail on remarque un évidement de faible profondeur. L'a pres sa forme assez caractéristique, il nous parait avoir comporté une armure en métal.

Nous donnons en tête de cet article un croquis de la partie supérieure du vantail gauche de cette porte. Nous l'avons figuré désassemblé pour en montrer l'emmanchement. Le sculpteur, avec beaucoup de logique, n'a pas voulu comme dans sa décoration suivre la forme cintrée qui lui aurait fallu entailler le fil du bois : ce qui est toujours au détriment de la force. L'assemblage est franc, c'est-à-dire pris dans le bois conservant son équilibrage.

La porte de gauche se compose de trois rangées de panneaux superposés. Une seule rangée,



Fig. 2. — DÉTAILS DE LA PARTIE SUPÉRIEURE DE LA PORTE DE GAUCHE.

à la partie supérieure, est à fenestragés; les autres forment des serviettes repliées. Ce vantail, beaucoup plus simple, ne comportait ni colonnettes ni mouluration.

Les portes gothiques extérieures sont toujours en chêne. C'est en effet le bois le plus rigide, possédant toutes les qualités essentielles de beauté et de résistance. Efforçons-nous de défendre ces beaux restes contre les dégradations du temps et des hommes; empêchons qu'on ne les sature d'aïlèches et d'inscriptions; et obtenons qu'on ne les couvre plus de couches de peintures qui empâtent les sculptures et alourdis-

sent la vigueur des arêtes vives. Le meilleur procédé de préservation pour les bois exposés aux intempéries consiste à les imbiber d'huile de lin tous les deux ou trois ans; pour les parties verticales on peut se servir d'un enduit composé

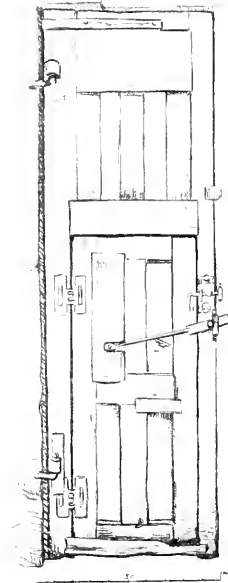


Fig. 3. — INTÉRIEUR DE LA PORTE DE DROITE.

de cire vierge et d'essence de térébenthine¹. Ceci a l'avantage de garder au chêne, dont les fibres demeurent apparentes, toute sa beauté et son caractère.

Gaston BUÉVAX.

¹ M. Le Clerc, le distingué conservateur du Musée de Troyes, de qui nous tenons ce dernier procédé, l'emploie depuis de longues années, et à sa grande satisfaction, pour toutes les sculptures, bois ou pierre, placées dans la cour du Musée.



CHRONIQUE

FRANCE

Congrès archéologique de France, tenu à Saumur et Angers du 13 au 21 juin.

Le soixante dix-septième Congrès archéologique, réuni cette année en Anjou, a été comme les précédents marqué par des excursions fort intéressantes et par un ensemble de travaux et de conférences dont on a apprécié tout le prix. Le président, M. Eugène Lefèvre-Pontalis, notre éminent collaborateur, a prodigué comme d'habitude les trésors de son érudition. Il n'a pas cessé un instant de prendre la parole, s'efforçant d'exposer clairement, par les exemples qu'il avait sous les yeux, l'évolution des styles roman et gothique dans une région particulièrement riche en monuments et surtout très originale par son école d'architecture au XII^e et au XIII^e siècle. Les congressistes ont tiré plus d'un enseignement de ses savantes explications. C'est un devoir à la rédaction de *l'Art chrétien* de lui rendre ici un public hommage et de le remercier au nom de tous de dépenser ainsi son ardeur indéfectible à la défense des édifices qui font la gloire de notre pays, qu'il faut préserver des actes de vandalisme et, disons-le aussi, des restaurations maladroites ou trop radicales.

La séance d'ouverture de lundi matin 13 juin était présidée par M. René Bazin, de l'Académie française, qui, dans un discours plein de charme, a évoqué l'image de ce beau pays d'Anjou qui a accueilli avec tant d'empressement les membres du Congrès. M. Héron de Villefosse, membre de l'Institut et délégué de M. le ministre de l'Instruction publique, M. Peflon, maire de Saumur, et M. Lefèvre-Pontalis prononcèrent aussi une allocution.

L'après-midi a été consacré à la visite des monuments les plus importants de Saumur : Notre-Dame de Nantilly, le château, l'église Saint-Pierre et la chapelle Saint-Jean. Notre-Dame de Nantilly appartient en grande partie à la première moitié du XII^e siècle. La nef unique présente une largeur de 13 mètres, exceptionnelle pour une église voûtée en berceau. Le vaste collatéral au sud date du temps de Louis XI : à la première travée est un escalier qui conduit à une chapelle souterraine

hexagonale du XV^e siècle, construite à l'extérieur. L'abside en hémicycle, voûtée en cul-de-four, n'a pas de chapelles.

Les objets du mobilier comprennent un bas-relief du XVI^e siècle, en marbre blanc, représentant *saint Jean prêchant dans le désert*, une belle croce en émail du XIII^e siècle, fixée à un pilier et trouvée dans le tombeau de Gilles, archevêque de Tyr, inhumé à Nantilly en 1266, enfin et surtout, l'incomparable série de tapisseries, en majeure partie des XV^e et XVI^e siècles, que M. Jules Guiffrey, directeur honoraire des Gobelins et membre de l'Institut, expliqua et commenta avec l'autorité qu'on lui connaît. Ces tapisseries, de fabrication française, représentent des *Anges portant les instruments de la Passion* (XV^e s.), des scènes de la *Vie de la Vierge* (1520) un *Arbre de Jessé* (1525), la *Vocation de saint Pierre et de saint André*, l'*Adoration des bergers*, la *Pentecôte*, le *Siège de Jérusalem par Titus* (XVI^e s.), la *Vie de Jésus-Christ* en quatre pièces (1619, Ambusson), enfin quelques sujets civils, le fameux *Bal des sauvages* — représentation qu'on ne s'attendrait guère à trouver dans une église — et une chevauchée de jeunes hommes et de jeunes dames, ces deux pièces du XV^e siècle.

Le château de Saumur qui, à l'heure présente, est l'objet d'une restauration complète conduite par M. Magne, inspecteur général des Monuments historiques, peut être attribué aux dernières années du XIV^e siècle. On sait que Pol de Limbourg en a donné une image très fidèle dans les *Tres riches Heures du duc de Berry*, conservées à Chantilly. Il n'y a pas de donjon. C'est un vaste quadrilatère dont les angles sont sensiblement dirigés vers les points cardinaux. M. Magne a retrouvé de très curieux restes de pavement en terre cuite émaillée, sorte de marqueterie représentant des fleurs de lys, des guerriers et des dragons (saint Michel?), etc.

L'église Saint-Pierre est un fort beau spécimen de l'architecture angevine de la seconde moitié du XII^e siècle, avec voûtes bombées. Les stalles, qui datent du XV^e siècle (1474-1478), présentent de beaux panneaux avec les figures de *saint Georges*, de *saint Martin* et de *saint Pierre*, ainsi que de curieuses miséricordes. Les tapisseries que l'on

conservé à Saint-Pierre sont justement renommées. Elles comprennent deux séries : la première consacrée à l'histoire du saint patron fut commandée en 1312 à Robert de Lisle, établi à Angers ; la seconde fut donnée en 1521 par l'abbé Jacques Leroy de Saint-Florent et retrace l'histoire de ce saint. A remarquer encore à l'extérieur un joli por-

tal et XVI^e s.) de Moulsoireau, les congressistes se sont rendus à la superbe église de Candés, dont le chœur et le transept peuvent être attribués au dernier quart du XII^e siècle, tandis que la nef est d'une cinquantaine d'années postérieure. Celle-ci est d'une légèreté remarquable. C'est une des plus brillantes productions du style gothique de l'Anjou. Le

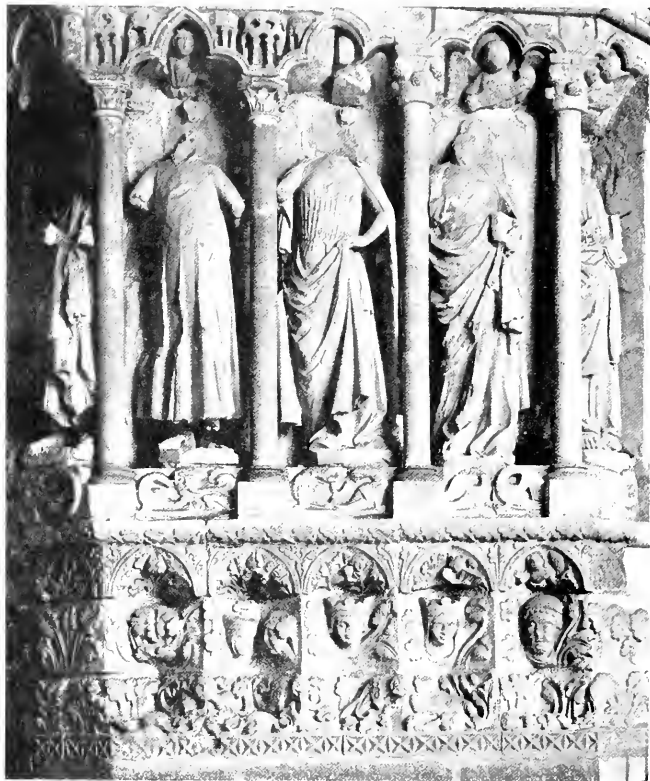


FIG. 6. — PORTEL DE L'ÉGLISE DE CANDÉS.

tal du milieu du XII^e siècle avec chapiteaux à feuilles d'acanthe d'un bon style.

La chapelle Saint-Pan, qui appartenait aux Templiers, est un charmant édifice du début du XIII^e siècle, dont le chœur terminé par un chevet plat se distingue par le curieux arrangement de la voûte.

Mardi, 11. — Après avoir visité le domaine de Bagnoux, puis l'église (XIII^e s.) et le château

portail nord précédé d'un porche, avec colonne monolithe au centre, est décoré de sculptures dont l'ensemble forme le *Jugement dernier* (fig. 1).

L'après-midi du 11 était réservé à la visite de l'abbaye de Fontevault, où M. Magne a entrepris le dégagement et la restauration de l'église. Celle-ci se compose de deux parties assez distinctes : le chœur et le transept des XI^e et XII^e siècles (consécration du pape Calixte II en 1119), et la nef, du

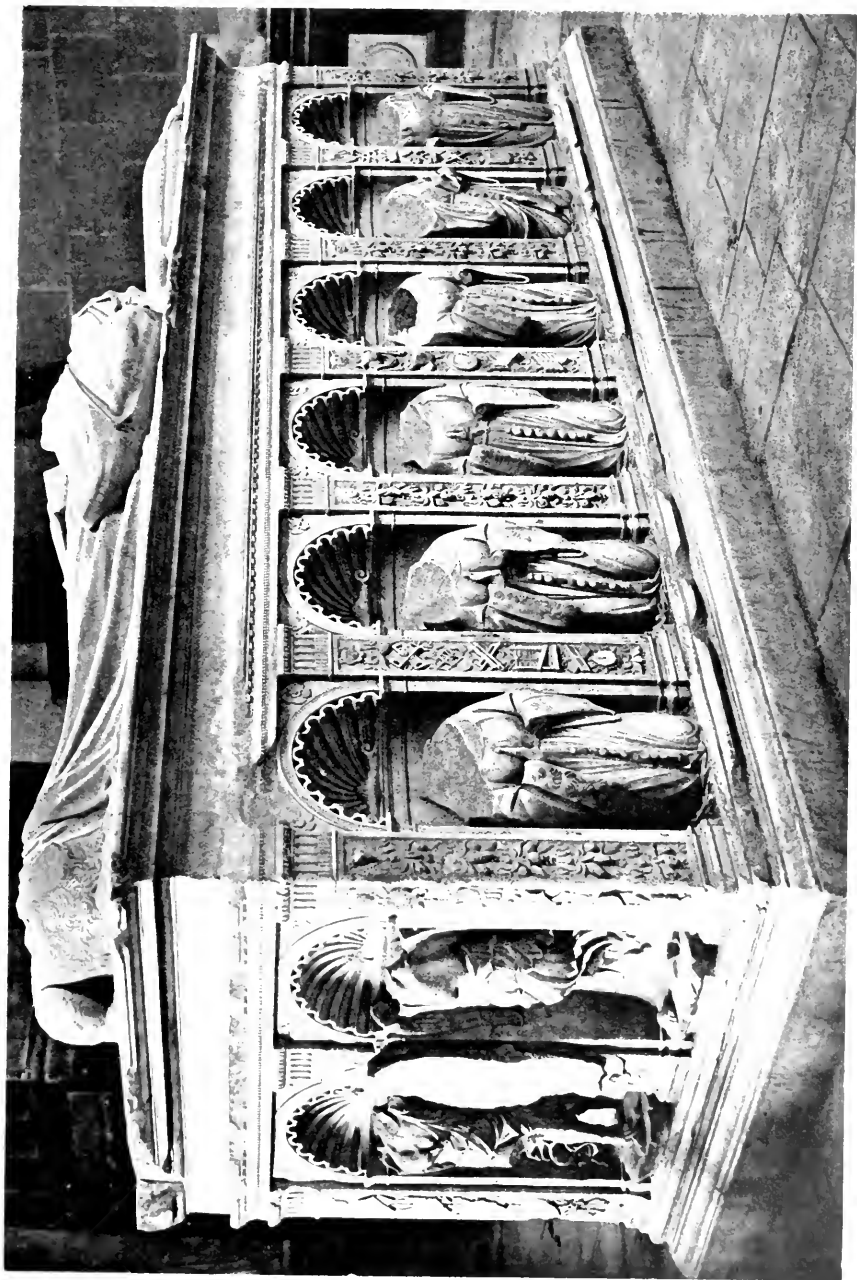


PLATE V. — THE SEVEN FIGURES OF THE SARCOPHAGUS OF THE EMPEROR JULIUS CAESAR.

deuxième quart du XII^e. Celle-ci est couverte de quatre coupes. Le chœur, dans ses dispositions générales, rappelle quelques-unes des grandes églises de la région de la Loire telles que Saint-Benoît et Fontgombault.

M. Magne a retrouvé l'emplacement exact des tombeaux des Plantagenets. Sur la pile nord-ouest du transept, est apparue la décoration d'une sorte d'enfeu qui comprenait dans le tympan trois écussons ; sur le fond, au-dessous de croix peintes en or sur fond noir, on remarqua quatre noms : Elisabeth, Richard, Aliénor, Henri. Ce sont justement les noms des quatre personnages de la famille des Plantagenets, dont les effigies, très célèbres, mais malheureusement fort restaurées au cours des siècles, subsistent encore dans la chapelle sud du transept. De plus, au pied du même pilier, on a mis à jour quatre cercueils de pierre contenant des ossements qui ne peuvent être que ceux desdits Plantagenets. La découverte faite par M. Magne est donc de premier ordre.

Le grand cloître de l'abbaye, situé au sud de l'église, est du XVI^e siècle. La galerie méridionale, édifiée la première, est encore gothique dans son ensemble. Les autres galeries ont été commencées en 1548 par l'abbesse Louise de Bourbon. La salle capitulaire (1539-1547) s'ouvre sur la galerie orientale. Elle est ornée de fresques exécutées de 1565 à 1570 par Thomas Pot et représentant la *Vie du Christ et de la Vierge*. Au côté méridional du cloître s'adosse le réfectoire, bâti dans de vastes proportions au XVI^e siècle également. N'oublions pas de mentionner enfin la célèbre Tour d'Évrault, dont la destination fut longtemps discutée, mais qui paraît bien avoir été une cuisine. C'est un octogone dont chaque pan est flanqué d'une absidiole. L'ancienne cuisine de Marmontier, qui ne nous est connue que par un dessin du *Monasticon Gallicanum*, offrait sans doute de curieux rapprochements avec celle-ci.

Mercrèdi, 15. — Le programme comportait d'abord la visite de l'abbaye d'Asnières. De l'église, il ne reste que le chœur et le transept, qui remontent à la seconde moitié du XII^e siècle et au premier quart du XIII^e. Les clefs de voûtes ainsi que les jonctions des liernes et des branches d'ogives sont ornées de figurines (*Évangélistes, Christ béniissant, Baptême du Christ, etc.*) dont on rencontre beaucoup d'autres exemples dans les édifices de la région (chapelle Saint-Jean de Saumur, Saint-Serge d'Angers, le Puy Notre-Dame, etc.). Au XIV^e siècle, a été accolé au chevet, du côté sud-est, un charmant oratoire, dit chapelle de l'abbé, avec un enfeu du XV^e, dont le tombeau a disparu.

L'église du Puy-Notre-Dame offre un des spécimens les plus complets de l'architecture angevine du XIII^e siècle. La nef, à six travées, est flanquée de collatéraux aussi élevés que le vaisseau princi-

pal. Le chœur est rectangulaire, avec une voûte identique à celle qui couvre la partie centrale du chœur d'Asnières.

Quatorze stalles de la fin du XVI^e siècle sont placées dans le chœur. Sur les Jones, des panneaux figurent *saint Martin, saint Michel, saint Georges et sainte Madeleine*. La sculpture en est médiocre. La relique de la ceinture de la Vierge, but d'un pèlerinage important, est enfermée depuis le XV^e siècle dans une double enveloppe, dont les extrémités sont garnies de fermoirs d'or très finement ciselés.



Ph. G. ALB. MAYER.

Fig. 2. — COLLÉGIALE D'ORON. — PORTE D'UNE CHAPELLE.

La journée du 11 se termina par la visite de Montreuil-Belley où le châtelain, M. Charles de Grandmaison, réserva aux congressistes le plus amable accueil. La collégiale Notre-Dame, fondée le 7 août 1175 par Guillaume d'Harcourt, se compose d'une nef unique et d'une abside à cinq pans. Une litreinte fait le tour de l'église.

Le château, du XV^e siècle, comprend un corps de logis flanqué de deux grosses tours cylindriques et de deux tourelles d'escalier. Dans une des tours cylindriques est l'oratoire principal dont les murs sont couverts de fresques du plus grand intérêt et

qui appartiennent à la brillante école de la Loire du XV^e siècle. On y voit une magnifique *Crucifixion* avec nombreux personnages, une *Cène*, des figures de saints et de saintes et, dans la voûte, des anges.

Joué, 16. — Excursion à Thouars, Oiron, Saint-Jouin-de-Marnes et Arvault. — On a visité à Thouars l'église Saint-Laon (XII^e s.), l'église Saint-Médard (XII^e, XIII^e et XV^e s.) avec une façade dans le style poitevin, couverte de sculptures malheureusement trop restaurées, enfin le château dont la chapelle mérite d'être examinée de près. Cette chapelle a été construite par Jean Chahureau (+ 1501 pour Louis II de la Trémoille et Gabrielle de Bourbon, Le successeur de cet architecte, André Amy, l'acheva vers 1509. Le style gothique et le style Renaissance s'y allient très heureusement. La façade occidentale est remarquable, avec son arcade élevée à voussures décorées de statuettes. Nous signalerons aussi la porte méridionale, avec des pilastres ornés d'arabesques, et une élégante piscine, purement Renaissance, offrant une suite de médaillons dans chacun desquels se détache une tête de Christ. Les tombeaux des membres de la famille de la Trémoille, qui s'élevaient avant la Révolution dans cette chapelle, ne nous sont plus connus que par les dessins de Gaignières et de Beaumaisnil.

Le château et la collégiale d'Oiron ont attiré tout particulièrement l'attention des congressistes, surtout après les savantes explications que notre collaborateur, M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre, a bien voulu fournir sur ces deux monuments. Le château, commencé par Artus Gouffier, chambellan de François I^{er} (+ 1529) et terminé par sa veuve, Hélène de Baugeat, et son fils, Claude Gouffier, fut modifié et agrandi au XVII^e siècle par le duc de la Feuillade. L'aile gauche a

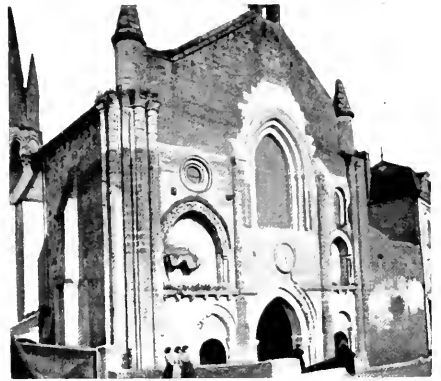


Fig. 4. — ÉGLISE D'ARVAULT.

seule conservé son aspect primitif de la Renaissance. Les allèges des fenêtres du premier étage sont décorées de médaillons de marbre exécutés en 1531 par Mathurin Boubernauld d'Orléans et représentant des bustes d'empereurs. Le rez-de-chaussée de cette aile est encore de tradition gothique dans son architecture. La grande galerie du premier étage présente toute une suite de peintures murales, non restaurées — ce qui est rare — se rapportant à l'*Enfance* et dues à Noël Jallier (1549).

La collégiale est un édifice capital dans l'histoire de l'art de la Renaissance. Elle a été consacrée en 1526. On y admire les belles portes qui ouvrent sur les chapelles qui encadrent le chœur (fig. 2) et le retable qui surmonte l'autel du croisillon méridional. La chapelle du sud est du temps de François I^{er} comme celle du nord qui porte la date de 1510. Il faut indiquer surtout les retables de leurs autels : celui de la chapelle méridionale offre une curieuse série de petits bas-reliefs imités, à n'en pas douter, de plaquettes italiennes.

Les quatre tombeaux des Gouffier qui se dressent dans le transept, sont universellement connus et ont fait l'objet de nombreux travaux. Ce sont ceux d'Artus Gouffier (+ 1519), de Philippe de Montmorency, veuve de Guillaume Gouffier (+ 1516) (pl. II), de l'amiral Bonnavet, fils de Guillaume, tué à Pavie en 1525 et de Claude Gouffier (+ 1572). Le monument de Claude Gouffier est incontestablement l'œuvre de Jean Juste, le fameux sculpteur italien établi à Tours. Les autres ont été attribués sans preuve formelle au même artiste. La même église renferme encore quelques tableaux anciens provenant de la belle collection formée à Oiron par les Gouffier, ainsi qu'une grande vasque de marbre blanc servant de bénitier et qui décorait jadis la cour d'honneur du château.



Fig. 5. — ÉGLISE DE SAINT-JOUIN-DE-MARNES.



PL. III — EGLISE DE SAN SALVATORE — FACADE NORD

L'église de Saint-Jouin-de-Marnes (fig. 3), un des spécimens les plus remarquables de l'architecture portevinne, fut édiflée entre 1095 et 1130. La nef avec bas-côtés comprend dix travées, voûtées, sauf les trois premières, au XIII^e siècle. Le carré du transept est couvert d'une coupole octogone. Le chœur est flanqué de trois absidioles. La façade, dont la disposition rappelle en tous points l'école du Poitou, est ornée de statues ou de figurines rapportées, qui apparemment peut-être à un porche aujourd'hui détruit. On reconnaît un *Christ* adossé à une croix, entre deux anges qui soumet de la trompette, des *apôtres*, une *Annonciation*, une femme personnifiant la *Luxure*, etc.

L'église d'Airvaux (fig. 4), qui présente avec la précédente beaucoup de ressemblance, a été consacrée en 1100. Elle est précédée d'un vaste narthex à deux étages. Le chœur a subi au XIII^e siècle d'importants remaniements. On remarque à l'abside des chapiteaux historiés, avec des sujets empruntés à l'*Histoire d'Adam et d'Eve*. Dans la chapelle du croisillon nord se trouve le tombeau de l'abbé Pierre de Saine-Fontaine (+ 1110) dont l'ensemble rappelle les sarcophages chrétiens primitifs (apôtres sous des arcades). A la façade occidentale, nous signalerons une de ces statues équestres où l'on a reconnu la figure de Constantin et qui sont assez fréquentes, on le sait, dans l'Ouest.

Vendredi, 17. — Les Tuffeaux, Trèves, Cunault et Genes. — La curieuse petite église des Tuffeaux remonte à la première moitié du XII^e siècle. La travée droite du chœur est surmontée d'une tour carrée (fig. 5). Le portail de la façade nord est d'une décoration assez riche.

L'église de Trèves est d'un réel intérêt. Elle a été construite au XII^e siècle, en deux tois. Le chœur,



Fig. 6. TABERNACLE DE L'ÉGLISE DE TRÈVES.

le transept et les tours sont les parties les plus anciennes. La croisée est couverte d'une coupole octogone sur trompes. L'édifice renferme un élégant tabernacle du XV^e siècle (fig. 6), le tombeau de Robert le Maçon, seigneur de Trèves (+ 1112) et une cuve baptismale romane ornée de quatre masques. A côté de l'église, se dresse un donjon, seule partie intacte du château achevé en 1435 par Robert le Maçon.

A Cunault, il a été donné aux congressistes d'étudier et d'admirer un des plus beaux monuments de la région. L'église est attribuée à la première moitié du XII^e siècle, sauf la cinquième travée du collatéral nord, qui est un peu plus ancienne, et les trois premières travées de la nef qui sont sans doute de la fin du même siècle. Il n'y a pas de transept à proprement parler. Le déambulatoire est flanqué de trois chapelles dont celle du milieu a disparu. Les chapiteaux présentent une décoration très riche; il y en a plusieurs avec personnages. Les clefs sont aussi ornées de figurines. Les murs sont couverts en plusieurs endroits de fresques qui datent en majeure partie du XV^e siècle. Sur un des piliers de la nef est peint un remarquable *saint Christophe* et sur le mur du collatéral sud la *Transfiguration*. Il faut encore mentionner la fameuse chasse en bois du XIII^e siècle, qui contient les reliques de saint Maxence et le tympan de la façade occidentale garni, à la fin du XIII^e siècle, d'une statue de la *Vierge* entourée d'anges. A l'extérieur, la tour, du côté nord, se remarque par ses nobles proportions; elle présente, à l'étage intérieur, un grand arc en plein cintre porté sur des colonnes dont les chapiteaux sont historiés (pl. III).

Le village de Genes possède deux églises dont la plus ancienne, dédiée à saint Eusèbe et pittoresquement située sur un coteau escarpé, offre des



Fig. 5. — ÉGLISE DES TUFFEAUX



Fig. 7. — VITRAIL DE LA CATHÉDRALE DE MANS (XIII^e s.)
Légende de sainte Valérie.

parties construites en petit appareil avec arases de briques plates, ce qui annonce une époque antérieure au XI^e siècle.

Samedi, 18. — Le Mans. — La visite de la ville du Mans a été dirigée par M. Robert Triger. Le savant archéologue a insisté particulièrement sur la conservation et la préservation des restes de l'enceinte gallo-romaine, dont le dégagement est tant à désirer. Nous ne dirons que quelques mots des monuments religieux.

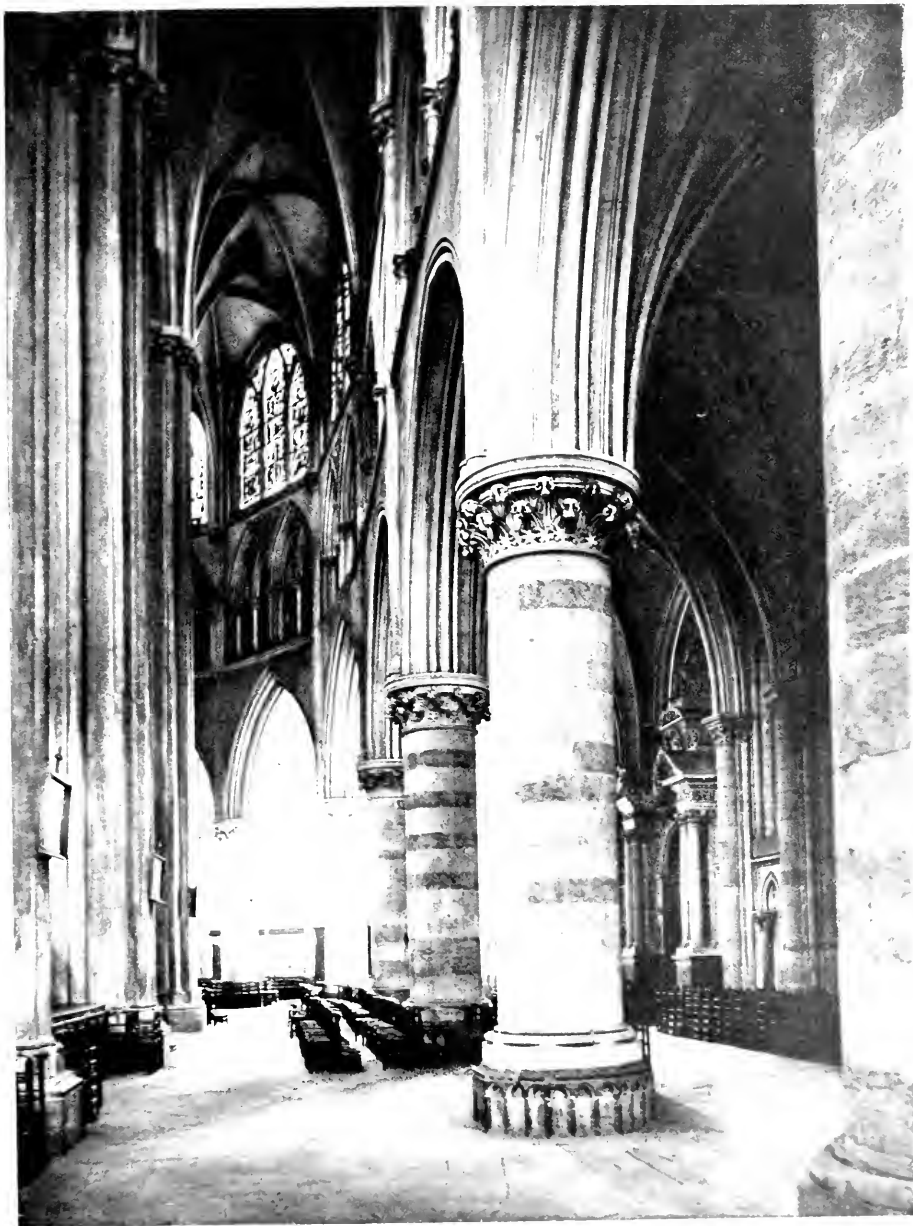
La cathédrale du Mans, que M. Lefèvre-Pontalis a étudiée en détail, remonte à la fin du XI^e siècle dans certaines parties de la nef, dont le reste est du XII^e. Le chœur a été construit entre 1217 et 1251. On sait quelle impression il produit quand on y pénètre. Le double déambulatoire, avec ses colonnes monocylindriques, appartient à l'école normande (pl. IV). Les croisillons du transept furent élevés entre la fin du XIII^e siècle et la seconde moitié du XV^e. A l'intérieur, on admire une série remarquable des vitraux (XII^e, XIII^e et XV^es.) (fig. 7), dont celui de l'Ascension est considéré comme un des plus anciens. Le tombeau de Charles d'Anjou, comte du Maine (+ 1172), attribué à Francesco Laurana, est à juste titre très renommé. A l'extérieur enfin, le portail méridional du milieu du XII^e siècle se distingue par ses nombreuses sculptures; au tympan apparaît un beau Christ entouré des symboles évangéliques.

L'église de la Couture présente une imposante nef qui remonte au XI^e siècle et qui fut recouverte de voûtes angevines à la fin du XII^e; la façade est du XIII^e siècle très avancé, avec un porche et un tympan où se déroule la scène du Jugement dernier. A l'intérieur est placée, en face de la chaire, une célèbre Vierge de Germain Pilon, en marbre blanc.

En mot encore de Notre-Dame-du-Pré, dont la construction remonte au XI^e et au XII^e siècle et qui se remarque par son homogénéité. Au-dessous du sanctuaire est une crypte où l'on voit encore les traces de la crypte plus ancienne qui renfermait le tombeau de saint Julien, évêque du Mans.

Dimanche, 19. — Cette journée a été réservée aux excursions individuelles; château de Serrant, église de Savennières, la chapelle de Béhuard, Saint-Florent-le-Vieil, le Plessis-Marcé, Sole-mes, Saint-Philbert de Grandlieu, etc.

Lundi et mardi, 20-21. — Angers. — L'histoire de la cathédrale a été expliquée savamment par M. Louis de Farcy qui, on le sait, est sur le point de terminer la publication de la monographie de ce superbe monument qui remonte au XII^e siècle, et qui fut achevé à la fin du XIII^e. La nef, avec ses trois travées couvertes de voûtes bombées angevines, comme celles de la cathédrale du Mans, n'est pas accompagnée de collatéraux. Le chœur et le transept n'ont pas de chapelles. On admire dans cet édifice une série très remarquable de vitraux des XII^e, XIII^e, XV^e et XVI^e siècles. Parmi les plus au-



ciens, on peut citer ceux de la nef qui représentent la *Légende de sainte Catherine*, la *Mort* et l'*Assomption de la Vierge* et la *Passion de saint Vincent* (seconde moitié du XI^e siècle).

La cathédrale d'Angers est, nul ne l'ignore, un musée incomparable pour l'étude de la tapisserie. M. Guiffrey a bien voulu expliquer aux membres du Congrès l'intérêt de cette collection qui est unique. La célèbre tenture de l'*Apocalypse* (pl. V), comprenant aujourd'hui 69 sujets entiers et neuf fragments, est l'œuvre de Nicolas Balaillé, artiste parisien, qui travailla d'après les modèles de Jean de Bandoi ou Hennequin de Bruges, peintre de Charles V. Ce dernier emprunta certainement les sujets à un manuscrit. Cette admirable suite prouve le degré de perfection qu'avait atteint l'art du XV^e siècle en France et à Paris.

Les autres tapisseries retracent la *Vie de saint Martin* (fin du XV^e s.), la *Vie de saint Jean-Baptiste*, des *Anges portant les instruments de la Passion* (œuvres exposées du début du XVI^e s.), la *Passion et la Résurrection* (œuvres flamandes de la fin du XV^e s.), la *Vie de saint Saturnin* (XVI^e s.), l'*Invention de la sainte Croix* (1625).

L'église Saint-Serge, dont la nef date du XV^e siècle, offre un chœur du début du XIII^e siècle qui est une des plus belles constructions de l'Anjou et pour lequel l'architecte s'est inspiré de la grande salle de l'hôpital Saint-Jean (pl. U). On en admire l'harmonie des proportions et l'élanement des piliers. Ce chœur est divisé en trois nefs recouvertes de voûtes dômes. Il se termine par une abside rectangulaire.

Beaucoup plus ancienne est la vieille église Saint-Martin, dont certaines parties remontent à l'époque carolingienne : à savoir, les huit gros piliers et les quatre grands arcs umbriqués de la tour centrale, les quatre murs de cette tour jusqu'au dessus des fenêtres, la partie en petit appareil de la maçonnerie du chœur (1^e travée) et la curieuse porte umbriquée du croisillon nord. Le reste date des XI^e, XII^e et XV^e siècles. Nous avons remarqué, dans une niche, une intéressante statue de *sainte Marthe* du XVI^e siècle.

Angers possède encore les églises du Ronceray (début du XII^e siècle) et de la Trinité (dernier quart du même siècle), la tour Saint-Anton et les restes de l'abbaye du même nom, qui consistent surtout en six arcades et en une porte très curieuses, ornées de sculptures et de peintures, l'ancienne église Toussaint, en ruines, et l'ancienne abbaye Saint-Nicolas.

Le Congrès a encore visité le château, dont les parties principales sont l'œuvre de saint Louis, et dont la chapelle date du XV^e siècle, l'évêché qui remonte au XII^e siècle, l'ancien hôpital Saint-Jean (aujourd'hui musée archéologique), des XII^e et XIII^e siècles, avec son curieux et très rare bah

ment qui servait à la fois de cave et de grenier. Rappelons enfin, pour mémoire, le Logis Barrauld, l'Hôtel Pancé, l'Hôtel des Pénitentes et les vieilles maisons, dont celle dite d'Adam est peut-être la plus intéressante.

Les séances du soir ont été consacrées à la lecture des mémoires et à des communications diverses. Il importe de noter les rapports de M. de Farcy sur le Congrès de 1871, dans lequel il a réfuté certaines erreurs commises à cette époque dans la datation des monuments, de M. Lucien Magne sur la découverte des tombeaux des Plantagenets, de M. le marquis de Beauchesne sur les impressions d'un officier du temps de Louis XIV visitant Saumur et Fontevault, de M. de Villebois-Mareuil, sur la découverte, dans le canton de Segré, d'un cimetière du V^e siècle, du commandant Espérandieu sur les récentes fouilles de la Croix-Saint-Charles, au Mont-Auxois.

A noter encore les mémoires de M. Gauchery sur l'emploi des cerueils de pierre dans les églises du XI^e siècle comme matériaux de construction, de M. de Grandmaison, de Tours, sur la construction du château d'Auboise, de M. Robert Triger, sur l'enceinte gallo-romaine du Mans qu'il serait si intéressant de dégager. Le vendredi 17, M. Lucien Magne a fait une conférence très documentée, avec projections, sur les encoches et les voûtes dômes de l'Anjou.

Enfin à la séance de clôture, M. Lelèvre-Pontalis a résumé l'histoire de l'architecture angevine au moyen âge et montré ses caractéristiques, puis M. Alfred Besnard a étudié, avec projections à l'appui, un des plus remarquables monuments de la Bretagne, le château de Fougères.

Le Congrès a émis plusieurs vœux, parmi lesquels : 1^o La conservation de l'église de Sallertaine Vendée. — 2^o L'enlèvement des moulages du musée Saint-Jean, à Angers. — 3^o La conservation de la chapelle Saint-Jean, à Angers.

Les récompenses suivantes ont été accordées : Médaille d'or : M. Raymond Chevalier, trésorier de la Société française d'archéologie. — Grandes médailles de vermeil : MM. Lucien Magne, Louis de Farcy et le chanoine Urseau. — Médailles de vermeil : M. Paul Vidry, le marquis de Beauchesne, M. A. Michel, le docteur Péton, le chanoine Puier, MM. Chappée, de la Brière et Hardon.

Médailles d'argent : MM. André Rhiem, Amédée Boinet, Marcel Aubert, Desmazères, G. Ferronnière, Joseph Denais, le capitaine de Fossa, le docteur Epery, MM. Senès, Armand Bardicé, l'abbé Gréhier, MM. Charles Besnard, Boileau, Lécureux, Peyrony, Méaugé et Perrein.

Médailles de bronze : MM. Gabilland, Rocquet, G. Turpin, Musseau, Parenteau, Gardin et Schonmetzler.

Le Congrès archéologique de Saumur-Angers a été un vrai succès, car plus de deux-cents personnes y ont pris part. Ainsi fut mise en lumière la gloire des architectes angevins du moyen âge qui ont exercé une si grande influence sur les provinces voisines. Nous n'aurions garde de remercier, en terminant, les auteurs de l'excellent guide distribué aux congressistes et qui est l'œuvre de M. le chanoine Urseau, de MM. A. Rheu, B. Triger et G. Fleury.

Le prochain Congrès se tiendra, l'an prochain, au mois de juin, à Reims et à Soissons. Ce sera encore, nous n'en doutons point, une brillante réunion, où il y aura beaucoup à apprendre et à discuter et à laquelle voudront se joindre, comme cette année, de nombreux savants de France et de l'étranger.

A. BOINEL.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Séance du 10 juin. — M. le comte Durrieu annonce que les fouilles entreprises par les RR. PP. Passionistes à Rome, dans la maison païenne qui subsiste sous l'église actuelle des Saints-Jean-et-Paul, ont fait trouver l'an dernier une fresque antique remarquable dont les figures approchent de la grandeur naturelle et où se voit une déesse nue, couchée auprès d'un autre personnage près de la mer, tandis que des navires chargés d'amours se voient à l'horizon. Il communique la photographie de cette fresque.

Séance du 17 juin. — M. Dieulafoy, comme complément de la communication faite par M. Salomon Reinach la semaine dernière, lui circuler d'excellentes photographies des tableaux de grandes dimensions, du XI^e siècle, qu'il a rencontrés à l'archevêché de Lisbonne.

Séance du 21 juin. — M. Théodore Reinach fait une communication relative au célèbre retable qui représente l'adoration de l'agneau et qui, dû aux frères Van Eyck, se trouve actuellement partagé entre Saint-Bavon de Gand, Berlin et Bruxelles. Par l'obligeant intermédiaire de M. J. Guffrey, ayant obtenu de la direction du Musée de Berlin une photographie de l'inscription placée sur le panneau extérieur du retable, il peut en fixer définitivement le texte jusqu'à présent discuté. Dans ces quatre hexamètres, latins qui s'écrivent à être des vers léonins, on voit que le tableau, commencé, sur la demande de Josse Vijl, par le peintre Hubert Eyck, « plus grand que ne le fut personne », fut achevé par son frère Jean le 6 mai 1432. On sait que l'église de Gand était alors dédiée à saint Jean-Baptiste; mais M. Théodore Reinach est porté à penser que la chapelle de Josse Vijl était elle-

même dédiée à saint Jean l'évangéliste, car on sait que la fête de cet apôtre était célébrée précisément le 6 mai à Rome. (Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1910.)

Séance du 2^e juillet. — M. Homolle communique une lettre de M. Le Tombeau, architecte, en mission à Salomonie, dont l'Académie connaît les beaux travaux sur les églises byzantines de cette ville.

Continuant dans la mosquée d'Eske-Djouma les travaux commencés en 1908, il a retrouvé dans les arcades de cette basilique des mosaïques décoratives du plus beau dessin et de la plus riche harmonie : plumes de paon, rinceaux de feuillages, oiseaux et serpents enlacés, etc.

Il a dégagé aussi d'une épaisse couche d'enduit les colonnes en cipolin et en vert antique.

Il espère, grâce aux crédits libéralement ouverts par le gouvernement ottoman, rendre à cette vieille basilique les splendeurs de son aspect primitif.

Séance du 8 juillet. — M. Dieulafoy donne connaissance à l'Académie d'une note de M. Pijoan, secrétaire général de l'Institut d'*Estudis Catalans*, relative à des peintures murales relevées dans les absides de quelques églises romanes de la haute Catalogne, principalement dans la vallée supérieure de la Segre Pallaresè.

L'auteur estime que ces peintures remontent au X^e et au XI^e siècle et doivent avoir été exécutées par des artistes byzantins ou des artistes élevés à leur école.

M. Dieulafoy commente cette note. Il établit d'abord un parallèle entre ces peintures murales, effectivement très intéressantes, et des retables ou devantaux d'autels provenant pour la plupart des mêmes églises, dont il peut déterminer l'époque; puis il les rapproche de miniatures de manuscrits espagnols bien datés. Il conclut de la comparaison que ces peintures murales ne sont pas antérieures au XI^e siècle. Il arrive à la même conclusion en étudiant les curieuses églises qu'elles décorent. D'accord avec M. Pijoan, il reconnaît dans ces œuvres l'influence de Byzance.

M. le comte Durrieu expose les règles auxquelles il convient de s'arrêter pour reconnaître la valeur exacte des noms d'artistes décorateurs qui se rencontrent dans les manuscrits du moyen âge.

Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, celui qui rebausse d'enluminures les lettres d'un manuscrit, exécute aussi les figures destinées à en accompagner le texte. L'enluminure fait ainsi toute la décoration. Dès la fin du XIV^e siècle, une scission se constate entre la décoration courante des lettres majuscules ou des marges du texte et l'exécution des figures qui tendent à s'isoler du texte. La décoration courante perd sa valeur; les figures deviennent de



L'AMERIQUE EN DANGER. — L'IMPRESION DE L'AMERIQUE EN DANGER.

petits tableaux de plus en plus remarquables. Au XV^e siècle, beaucoup de ces figures formeront des figures en pleine page hors texte : tels sont les tableaux de Fouquet. Par suite de cette scission, il existe dès lors deux catégories de travail, l'enluminure courante des lettres ou des marges du texte et la miniature des figures dont les tableaux s'appellent, à proprement parler, des « histoires ».

Par suite, l'« historien », ou « istorieur » est le peintre des figures hors texte ; l'« enlumineur » proprement dit se borne à décorer les initiales du texte. La signature du miniaturiste-peintre se trouve sur ses « histoires » ou à côté d'elles ; celle du simple enlumineur se trouve à la fin du texte qu'il a décoré, c'est-à-dire à la fin du manuscrit. Il y a eu des enlumineurs, écrivains ou libraires qui, chargés de faire un livre et incapables d'en créer les figures, en ont fait peindre les « histoires » par de grands artistes : tel fut Jacques de Besançon qui eut recours au talent de maître François. Au contraire, Fouquet et Bourdichon, comme ce maître François, furent peintres. Il ne faut donc pas confondre, au XV^e siècle, l'*écrivain* enlumineur et l'*enlumineur peintre* : cette distinction est capitale. Quand, en dehors des figures, une bordure en marge du texte, était due, non à un simple écrivain mais à un peintre, c'était une « bordure historiée ».

Institut de France. — *Séance trimestrielle du 6 juillet.* — L'Institut a décidé d'accorder, sur les 30,500 fr. représentant les arrérages de la fondation Jean Debrouse, une somme de 9,000 fr. à l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, dont 6,000 destinés à la publication des « répliques » des Heures d'Anne de Bretagne.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 1^{er} juin.* — M. Maurice Roy retrace la biographie du peintre et graveur Luca Penni, originaire de Florence, élève de Raphaël, qui, après avoir travaillé à Gênes et à Lucques, vint en France peu après 1530. Connu sous le surnom de Romain, il fut employé à Fontainebleau aux ouvrages de peinture, notamment de la salle du roi et de la grande galerie. Quelques-uns de ses dessins ont été gravés. Il mourut à Paris en 1557. Un frère de Luca, Bartolomeo, fut peintre du roi d'Angleterre et mourut à Londres en 1553. Un autre frère de Luca, Gian Francesco, dit le Fatore, fut l'élève préféré de Raphaël et mourut âgé de quarante ans. M. Maurice Roy montre finalement que Francesco Pellegrini, ce compagnon d'atelier de Luca Penni dont M. Dimier a fait connaître la vie, est mort vers 1552. Luca et Francesco s'établirent définitivement en France et y laissèrent des enfants.

Séance du 8 juin. — M. Martroye fait une com-

munication sur l'origine du siège épiscopal de Ravenne que l'on prétend avoir été exécuté pour l'archevêque de Ravenne Maximien ; il montre que la plaque, où se trouve le monogramme, présente tous les caractères de l'art byzantin du IV^e siècle, et que les autres panneaux sculptés proviennent d'une restauration effectuée au VI^e siècle. Il propose, en conséquence, d'attribuer l'origine de cette chaire à Maxime, qui fut évêque de Salone en Dalmatie au milieu du IV^e siècle. — MM. Cagnat, Marquet de Vasselot, Lefebvre des Noettes présentent quelques observations ; M. de Mély précise que le décor, placé autour du monogramme, paraît être la copie d'une sculpture byzantine du IV^e siècle existant encore aujourd'hui à Constantinople, et que cette chaire a été ainsi plutôt sculptée en Dalmatie, sous l'influence de Constantinople, qu'à Alexandrie. M. Paul Monceaux est d'accord avec M. Martroye que la chaire de Ravenne a dû être sculptée au IV^e siècle et restaurée au VI^e.

— M. Serbat se trouve en mesure de reconstruire, d'après un dessin de Demachy, l'architecture de l'église Saint-Jean-en-Grève, paroisse démembrée de Saint-Gervais et érigée en 1212. Cette église paroissiale présente cette particularité d'offrir, dans son collatéral septentrional, l'imitation du double collatéral de Notre-Dame de Paris qui est porté par des colonnes cylindriques. Cette imitation s'explique naturellement par le fait que la cathédrale était alors un modèle de construction toute récente.

Séance du 15 juin. — M. de Mély communique deux inscriptions, d'interprétation difficile, qu'il a relevées, l'une dans la miniature initiale du manuscrit français 138 de la Bibliothèque nationale, qui est *l'Histoire de la Toison d'Or*, l'autre dans un manuscrit de la Bibliothèque de l' Arsenal. Il y voit deux signatures et il attribue la première à l'enlumineur brugeois de Panx.

Séance du 6 juillet. — M. Prinzel décrit le sceau de Bernard Caril, évêque d'Evreux ; il montre que des archéologues normands ont eu tort d'attribuer à ce prélat l'un des vitraux de la cathédrale d'Evreux où, en réalité, se trouvent des armoiries tout autres que les siennes.

— M. Martroye, au nom de M. le baron de Baye, présente quelques photographies de l'église des Saints-Boris-et-Gleb, de Smolensk ; il entretient la Société des fouilles qui y ont été faites récemment par les soins de la princesse Témichef.

Séance du 13 juillet. — M. Victor Chapot attire l'attention sur les trois tours antiques d'Aix-en-Provence, démolies à la fin du XVIII^e siècle. Les constatations faites au moment de leur destruction n'ont laissé qu'une tradition flottante, et ces témoi-

gnages contradictoires ne permettent pas d'affirmer que ces monuments aient été construits pour servir de mausolées. M. Chapot rapproche les tours d'Aix du monument de la Turbie et d'un autre monument circulaire trouvé à Ephèse dans lequel M. Heberdey reconnaît également un édifice triomphal ou commémoratif; tous ces monuments pourraient remonter à l'époque d'Auguste.

M. Bruston expose une interprétation de l'inscription d'*Uberius*, trouvée en Phrygie; il insiste sur les reminiscences symboliques du livre des Proverbes de l'Ancien Testament que contient ce texte célèbre. M. Monceaux dit que ces reminiscences s'allient, à cette époque, avec l'existence de l'Éucharistie catholique.

M. Monceaux communique, au nom du P. Delafre, diverses bulles de plomb provenant de Carthage; ce sont deux bulles latines dont l'une, d'un diamètre de vingt-trois millimètres, est, sans doute, celle du pâtre Gennadius.

Séance du 21 juillet. M. Enlart présente les photographies d'un édifice circulaire, reposant sur huit piliers, qui existe à Newport (Rhode Island), en Amérique. Les uns pensent que ce monument est une église élevée au XI^e siècle lors de la domination Scandinave dans le Vinland; on y remarque, en effet, des analogies d'architecture avec d'autres monuments romans de cette époque et on connaît également des églises circulaires. D'autres croient que cet édifice a été bâti au XVII^e siècle, pour servir de moulin, sur le modèle d'un type dont on ne connaît d'ailleurs qu'un seul spécimen en Angleterre. A vrai dire, rien ne prouve que ce spécimen anglais ait été le modèle copié à Newport et, au contraire, il peut en avoir été la copie. La question reste ouverte et M. Enlart tient à ne pas conclure.

M. le comte Durrien annonce, avec l'expression de ses vifs regrets, le décès récent de M. d'Herbomez qui avait collaboré aux publications de la Société, en éditant le cartulaire de Gorze.

Il signale, au musée de Douai, une chasuble, remuée au XVII^e siècle, composée de très remarquables broderies florentines du XIV^e siècle qui représentent des scènes de la *Vie de la Vierge*. Ce sont des spécimens précieux de ces ouvrages de Florence, si appréciés en France du temps de Charles VI (1380-1422), dont on trouve des mentions dans les inventaires du duc Jean de Berry, oncle du roi. M. Durrien a encore été frappé de la ressemblance qui existe entre un tableau anonyme de ce musée montrant une *Vierge glorieuse* assise sur un trône et les œuvres que l'on est convenu de classer sous le nom de « maître de Flémalle ». Enfin, M. Durrien a vérifié la justesse de l'hypothèse consistant à restituer au peintre Peter Huys le tableau des *Malheurs de Job* attribué jadis

à Jérôme Bosch. Il possède une *Feuilation de saint Antoine*, de même facture, qui porte la signature de ce Peter Huys.

M. Monceaux apporte, de la part du R. P. Delafre, quelques nouveaux spécimens de bulles byzantines en plomb, du VI^e siècle, trouvées à Carthage.

La science française a été très cruellement éprouvée par la mort de M. LÉONARD DELISLE, survenue le 22 juillet dernier. L'éminent maître, membre de l'Institut, dès l'âge de treize ans, et dont les services rendus à la Bibliothèque nationale, surtout sous son administration (de 1871 à 1905), sont innombrables, jouissait d'une réputation non seulement européenne, mais mondiale. Grand officier de la Légion d'honneur, il avait reçu de l'empereur d'Allemagne la haute consécration que comporte la médaille pour le Mérite. Son activité était prodigieuse et malgré son grand âge il montra jusqu'à son dernier souffle la même sûreté dans la critique, la même volonté dans la recherche de la vérité. Son œuvre est immense. La bibliographie de ses ouvrages (livres ou brochures) comporte en effet près de deux mille numéros.

M. Delisle s'était d'abord attaché à étudier l'histoire religieuse, financière, agricole et judiciaire de son pays d'origine, la Normandie; puis une fois entré à la Bibliothèque nationale, il se donna comme tâche d'en faire connaître au public les richesses qui font l'envie des autres nations. Son *Cabinet des manuscrits* est une des œuvres qui lui font le plus honneur. En paléographie, il était devenu le maître incontesté et nul mieux que lui ne savait retracer l'histoire d'un manuscrit avec plus de perspicacité.

Ses recherches paléographiques l'amenaient souvent à étudier l'histoire de la miniature. Ses beaux livres ou articles sur les Heures du duc de Berry, sur l'Apocalypse (en collaboration avec M. Meyer), sur les livres d'images destinés à l'Instruction religieuse, sur la librairie de Charles V, sur les manuscrits à peintures de l'époque carolingienne, sur les livres royaux du XIII^e et du XIV^e siècle, sont particulièrement chers aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* auxquels il offrit jadis une étude sur *Un livre de la bibliothèque de Don Carlos, prince de Viane* (année 1890). Nous l'avons vu préparer un magnifique volume sur les répliques des Heures d'Anne de Bretagne dont le texte et l'illustration sont pour ainsi dire terminés et qu'il avait entrepris avec amour.

Quelques semaines avant sa mort, il nous avait fait l'honneur de nous adresser une étude importante sur la Bible de Robert de Bylling et de Jean Pucelle. Il venait de nous en renvoyer les épreuves, lorsqu'il fut frappé subitement.

Nous adressons à notre vénéré maître un souvenir de profonde reconnaissance pour les encouragements et les marques de sympathie qu'il a bien voulu nous témoigner en maintes circonstances. Sa simplicité était connue de tous. Il ne montrait nul orgueil de son savoir et savait prodiguer à tous, et surtout aux jeunes, les fruits de son expérience. L'Institut de France, dont il était le doyen, fut en lui une perte immense. Il était de ceux dont on ne peut croire à la disparition.

La Commission historique du département du Nord se propose de dresser un inventaire archéologique, indiquant tous les monuments et objets d'art à sauvegarder. Son président adresse à ce sujet aux présidents des Sociétés savantes la lettre suivante :

Monsieur le Président,

En janvier dernier, à l'occasion de la discussion du budget de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. l'abbé Lemire signalait à la Chambre des députés la situation précaire de nos vieux monuments et spécialement de nos églises rurales depuis la Loi de Séparation. Dans sa réponse, M. le Ministre reconnaît pleinement l'intérêt qu'il y a à conserver tous ces édifices, qui sont les véritables liens nous rattachant au passé et aux traditions de nos ancêtres. Il promet aussi d'accueillir les demandes de classement. Il y a des édifices consacrés par les anciens souvenirs dont la Commission du Ministère rejettera justement le classement, car la loi du 30 mars 1887 n'échède cette protection spéciale que pour les monuments présentant une importance exceptionnelle.

Nous devons dès lors chercher autre chose. Déjà, au moment de la promulgation de la Loi de Séparation, l'Académie de Reims et plusieurs autres sociétés savantes ont commencé de créer un mouvement en faveur des églises rurales, mais ces premiers efforts ne semblent pas avoir obtenu le résultat désirable faute d'une publicité suffisante. Il faut donc renouveler la tentative en s'adressant plus directement au grand public.

La Commission historique, toujours préoccupée de ces questions, en a récemment repris l'étude et elle s'est demandé s'il ne serait pas possible, par un sérieux appel à l'opinion, d'enrouler d'une sorte d'atmosphère protectrice ces monuments qui lui sont chers. Dans ce but, on commencerait par dresser une liste sommaire, mais très complète, de tous les monuments et objets d'art à sau-

garder ; liste très large, comprenant tout ce qu'on regretterait de voir disparaître dans une commune. Puis on s'efforcerait par des publications, surtout par des articles dans les journaux locaux, de faire comprendre aux populations les souvenirs que rappellent ces monuments et l'intérêt qu'il y a à les conserver. Dès lors, le pour ou quelque nuagerait à les abandonner, à les modifier ou à les détruire, des voix éclairées et autorisées s'élèveraient contre la mesure, et elles seraient d'autant plus puissantes que l'opinion serait mieux disposée à les approuver par des lectures antérieures.

Il est évident que, dans un département étendu comme le Nord, dresser cet inventaire et faire cette publicité est une tâche énorme, que ne peut accomplir seule ni une bonne volonté isolée, ni même une des associations actuellement existantes ; aussi la Commission historique fait-elle appel à tous les concours, et spécialement aux Sociétés savantes des divers arrondissements. Elle espère qu'elles voudront bien l'aider à dresser le catalogue des monuments et à faire la publicité dans les journaux.

Les divers articles devront être collectionnés avec soin, car ils pourront plus tard être l'origine d'une nouvelle statistique archéologique du département, plus complète que celle que nous avons, et répondant mieux aux exigences de la science contemporaine. Le jour où on en entreprendra la rédaction, il faudra adopter un plan général, de façon à donner à l'œuvre l'unité et la cohésion nécessaires. Mais aujourd'hui, chaque rédacteur peut laisser libre carrière à sa fantaisie, toutes les formes sont bonnes, du moment où l'article mettra en lumière l'intérêt du monument dont il parle, et on ne saurait trop louer celui qui captivera l'attention du lecteur par sa puissante originalité.

Telle est, Monsieur le Président, l'œuvre pour laquelle la Commission historique vous demande votre précieux concours et celui de la Société que vous présidez. J'espère que vous voudrez bien le lui accorder, et vous prie d'agréer mes sentiments les plus distingués.

Le Président de la Commission Historique,

A. LEVY.

Espérons que cet appel sera entendu et que des Commissions ou Sociétés prendront la même initiative dans les autres régions de notre pays.

Pour les églises de France qui menacent ruine.

M. Maurice BARRÉS, député, adresse à son collègue M. Grossin, vice-président du Comité pour la défense des églises, la lettre suivante :

Monsieur et très honoré collègue,

Dimanche dernier, comme je rentrais chez moi, vers quatre heures, j'ai trouvé qui m'attendait, une simple enveloppe de papier jaune, une très pauvre enveloppe qu'une personne inconnue venait d'apporter. Ça n'était pas cacheté, à peine fermé. Ça avait tout l'air d'un prospectus ou d'une supplique. L'enveloppe déchirée, je me suis vu dans les mains un flot de billets de banque, Vingt-cinq mille francs, avec cette note crayonnée sur un bout de papier : « Don anonyme pour les églises de France qui menacent ruine. Accuser réception dans la *Correspondance ecclé hebdomadaire* ».

Voilà une admirable générosité et qui prouve bien (mou n'en avons jamais douté) que les Français croyants, incroyants, peu importe ici, ne laisseront pas leur terre perdre son blanc vêtement d'églises, *caudam ecclesiarum vestem*, comme disait le chroniqueur du dixième siècle.

Je ne suis pas à même de bien distribuer cette somme de 25.000 francs. Je crois agir pour le mieux en la remettant au Comité pour la défense des églises que M. Veillot a fondé avec le colonel Keller et dont vous êtes vice-président.

Croyez, je vous prie, etc.

Maurice BARRÉS.

N'est-ce pas là un bel exemple à signaler et à encourager? L'Etat dépense des centaines de mille francs pour réparer — disons plutôt réfaire — certains monuments, et quand il s'agit de trouver une modeste somme pour une malheureuse église de campagne, il semble montrer le plus profond désintéressement. Les tristes événements qui se sont passés à Cinqeux et à Montchauvet ne se répèreront-ils pas bientôt!

Asfeld (Ardennes). — Il existe dans le Nord-Est de la France une église du XVII^e siècle qui présente dans sa forme et dans son plan des dispositions singulières. M. Jadart lui a consacré tout récemment une notice très détaillée. La façade est précédée d'un porche ellipsoïde, couvert d'une toiture en forme de bateau; la nef est évasée et se termine par un large dôme pentagone dont chaque côté est concave. Il n'y a pas un pied de mur en ligne droite; tout est concave ou convexe. Cet édifice a été élevé après 1680 sur les plans de Fleury et du frère Romain, l'architecte du Pont Royal à Paris. (*Notes inédites sur l'église d'Asfeld, 1680-1900*, Reims, 1910, 40 p. et pl.)

Bretteville-sur-Odon (Calvados). — « La municipalité de cette petite commune des environs de

Caen vient de vendre pour 300 francs l'ancienne église de cette paroisse, dont les jolies ruines occupent un coin de cimetière. Elles ont été vendues à un marchand d'antiquités; c'est dire qu'elles n'étaient pas sans intérêt. La démolition a été exécutée très rapidement — en 15 jours. — Aussi, la Société des Antiquaires de Normandie, prévenue trop tard, n'a pu qu'émettre un vœu posthume pour éviter le retour de semblables destructions. » (*Bull. monum.*, 1910, I-II, p. 158.)

Brioude (Haute-Loire). — On rappelait récemment que l'administration de l'hôpital de Brioude a relégué dans une salle de débarras un très précieux christ du XII^e siècle qui provient de la léproserie de la Bajasse, fondée en 1150 par Odilon de Chambon, chanoine-comte de Saint-Julien. Il surmontait jadis l'arc triomphal de la chapelle de ladite léproserie. Pour quelle raison s'est-on montré ainsi dédaigneux envers cette œuvre si curieuse et si rare? C'est, paraît-il, à cause de l'impression fâcheuse que donnait aux malades le Crucifié! Ceci se passe de commentaires.

Chantilly (Oise). — Le peintre Dulac a légué à l'Institut plusieurs tableaux destinés au Musée Condé, notamment une *sainte Famille* de Dunois le Romain et une autre toile de même sujet attribuée à Murillo.

Hermes (Oise). — Les journaux ont fait paraître récemment quelques notes relatives au péril qui menaçerait l'église de Hermes. « Sous prétexte que son clocher penche, a-t-on dit, on veut la démolir. »

Les informations que nous avons recueillies nous-même nous permettent de démentir les bruits qui courent à ce sujet. Voici la vérité. Le maire, antilétéral à l'outrance, s'appuyant sur ce fait que le clocher présente quelques lézardes et penche légèrement, a fait voter par le Conseil municipal la désaffectation de l'édifice. En réalité, il n'y a aucun danger ni pour l'église ni pour les maisons voisines. Le maire a saisi un prétexte pour lémoigner son hostilité vis-à-vis des catholiques.

Nous sommes en mesure de rassurer les amis des monuments. L'arrêté du maire restera lettre morte, le préfet de l'Oise s'opposant formellement à toute mesure de nature à entraver l'exercice du culte ou à inquiéter les fidèles.

Locquenolé (Finistère). — Des ouvriers travaillant à la réfection du dallage de l'église de Loc-

quenolé ont découvert soixante-quinze cadavres environ, très bien conservés et enterrés là depuis plusieurs siècles.

en haut, comme on en rencontre dans un grand nombre de fleches comiques du Poutou et de la Saintonge.



ÉGLISE DE MONTCHAUDET, AVANT LE DYNAMITAGE.
(Cliché Lemoine, prêt par le Touring-Club.)

Moirax Lot et Garonne. — Des travaux importants effectués à l'église de Moirax ont amené la découverte, sous les tuiles de la couverture du

Montauban Tarn et Garonne. — La Société archéologique de Tarn et Garonne a entrepris des fouilles sur l'emplacement de l'ancienne cathédrale



ÉGLISE DE MONTCHAUDET, APRÈS LE DYNAMITAGE.

chœur, d'une couverture plus ancienne. C'est une toiture de pierre en forme de cône tronqué, toute couverte d'écaillés tournées la demi-circumférence

de Montauban, primitivement église du monastère de Montauriol ou Saint-Théodard. Cette église, après avoir été sacagée par les protestants en

1561, servit d'ouvrage avancé pendant le siège de 1621, puis enfin fut rasée.

Les fouilles ont pour but de retrouver les vestiges de la première église carolingienne et de celle de l'époque romane, transformée elle-même pendant la période gothique. On a déjà mis à jour des bases de piliers, des pierres tombales, des fragments de statues, de tables et d'une clôture de chœur, appartenant au XV^e siècle. *Bulletin monumental*, 1910, I-II, p. 156.)

Montchauvet (Seine et Oise). — Après le clocher de Cinquaux (Oise), c'est le tour de celui de Montchauvet, qui menaçait ruine. L'édifice, de style roman du XII^e siècle, n'avait jamais été classé, malgré les nombreuses demandes adressées à l'Administration des Beaux-Arts. La partie supérieure du clocher s'était écroulée il y a quelque temps. La commune se refusa à accorder tout crédit pour des réparations. Le préfet du département s'en rendit au sous-préfet qui, d'accord avec l'architecte de l'arrondissement, se borna à déclarer nécessaire, dans l'intérêt de la sécurité publique, la destruction immédiate du clocher par la dynamite.

Le clocher a donc été abattu, mais dans sa chute il a démolí l'église dont il ne subsiste plus que les murs. Du même coup, les immeubles d'entour ont été fortement endommagés. Voilà comment, au vingtième siècle, sous une ère dite de progrès, on traite nos vieilles églises de France!

Les deux photographies que nous publions, avant et après le dynamitage de l'église, nous ont été très aimablement communiquées par le Touring Club.

Montreuil-sur-Mer (Pas-de-Calais). — Un accident est survenu à l'église Saint-Sauve. Le grand arc du pignon est tombé sur la sacristie et a causé certains dégâts. On dit que le pignon présente une lézarde de plusieurs mètres et que la voûte du chœur est sur plusieurs points menaçante.

Nantes (Loire-Inférieure). — Les déblayements de l'ancien évêché se poursuivent à Nantes avec activité. La porte Saint-Pierre et Pélégante tourelle qui lui est accolée apparaissent maintenant entièrement dégagées du côté du Cours.

Le mur d'enceinte de 1658 est aujourd'hui complètement déblayé. Il y a quelque temps on mettait à jour une salle voûtée, avec embrasure débouchant dans les fossés. De cette salle, on pouvait battre les fossés dans la direction du château; il semble d'ailleurs qu'une coulverine ait été placée à l'embrasure, car un boulet de pierre a été trouvé dans les déblais.

— On a inauguré à Nantes, le 9 juillet, une Exposition bretonne qui ouvre la série des fêtes organisées pour exalter la Bretagne.

Le visiteur y verra tout d'abord la reconstitution des remparts de Guérande, puis un musée breton, avec des coffres, des tapisseries, des meubles, et autres objets. Mais la partie qui attirera le plus sera certainement le village breton, avec son église, sa mairie, ses maisons, son moulin. Dans l'église a été installée toute une exposition spéciale de tableaux des peintres du pays, des ateliers de potiers, etc.

Paris. Musée de Cluny. — Il y a six mois environ, un malfaiteur délériora, au Musée de Cluny, d'un coup de couteau, une tapisserie flamande du dix-septième siècle, représentant une bataille. L'enquête ouverte alors ne donna aucun résultat.

Le 12 juillet, un nouvel attentat a été commis, au même musée, mais, cette fois, il s'agit d'un vol, et non plus seulement d'un acte de vandalisme. Ce vol a été commis au rez-de-chaussée, dans la salle dite du « Saint-Esprit », endroit peu fréquenté du public. Après la fermeture, vers cinq heures et demie, en faisant sa ronde habituelle, un gardien constata qu'un fragment de tapisserie, de 0 m. 55 sur 0 m. 65, avait été découpé avec un rasoir ou un couteau très affilé, et enlevé de son cadre.

Ce fragment représente une légende de sainte Reine d'Alise ou de sainte Marguerite d'Antioche. La sainte, auréolée, en robe rouge, est assise et porte la couronne ducale. Elle a en main la houlelle des bergères; son troupeau se trouve auprès d'elle. A sa droite rêve une femme en robe bleue, filant à la quenouille. Deux cavaliers se dressent au fond du décor. Au bas de la tapisserie se trouve une inscription allemande qui signifie: « Le ciel sera votre récompense, comme disait Dieu lui-même. »

Emprunté à une tapisserie allemande de basse lisse du seizième siècle, ce précieux débris avait été légué au Musée de Cluny par M. Rochard.

Pont-Audemer (Eure). — Dans une pièce servant de débarras à une usine de cuirs et vernis — usine qui fut jadis un ancien couvent de Carmes — on a découvert récemment des peintures qui offrent un certain intérêt et dont voici les sujets:

Un triptyque dont les deux panneaux latéraux atteignent une hauteur de trois mètres et le panneau central un mètre seulement symbolise le *Sacrifice à la divinité*. Un autre tableau de même hauteur environ (3^m15) représente une *Adoration des mages*. Différentes autres toiles figurent des portraits de saintes: *sainte Lucie*, *sainte Thérèse*,

sainte Marie-Madeleine, etc. Enfin, un tableau, scellé à la muraille, offre une scène qui rappelle par certains côtés *la Fille de Loth*. Ces tableaux paraissent dater du XVII^e siècle.

Rodez. — Sous la présidence de M. Louis Puech, député de Paris, vice-président de la Chambre, a eu lieu, le 17 juillet, l'inauguration du nouveau Musée fondé sur l'initiative et en très grande partie avec la subvention et les dons de M. Denys Puech, membre de l'Institut.

Saint-Bertrand de Comminges (Haute-Garonne).

Le Comité des sites et monuments pittoresques du Touring Club de France a insisté auprès de l'Administration des Beaux-Arts sur la nécessité de remédier à l'état d'abandon dans lequel se trouve l'ancienne cathédrale de Saint-Bertrand de Comminges, monument historique!

Velay. — La région du Velay est, ou plutôt était, jusqu'à ces derniers temps, très riche en croix de pierre ou de fer élevées sur les chemins et aux carrefours. Des vandales ou des malfaiteurs en ont fait disparaître quelques-uns des plus beaux spécimens. On ne saurait trop s'élever devant des actes aussi scandaleux.

La croix du pont de Charensac, qui portait la date de 1606, a été, comme on sait, abattue. La

destruction récente de celle de Monstrol d'Allier est encore plus regrettable. Elle datait du XIV^e siècle. Sur une des faces était un *Christ*, sur l'autre une *Vierge-Dame de Pitié*; à gauche, on voyait un *saint Jacques vêtu en pèlerin*. Monstrol est sur la route, très fréquentée au moyen âge, du Puy à Saint-Jacques de Compostelle et à droite une *Vierge tenant l'Enfant*.

Cet ensemble harmonieux dominant la vallée de l'Allier, en face du pic de Rochegeule, sorte de nid d'aigle gébelant le Velay du Gévaudan à l'époque féodale, a été détruit par un évadé de la maison centrale de Montpellier en quête de pillage.

Versailles. — M. Dujardin-Beaumetz a choisi, dans les réserves de l'ancien mobilier de la couronne, quatorze magnifiques tapisseries exécutées au XVII^e et au XVIII^e siècle, dans les ateliers des Gobelins, d'après les cartons d'Antoine Coyseux et de Mignard, qui ne figurèrent que pour la décoration des châteaux royaux et qui ne furent jamais exposées depuis la Révolution.

Ces pièces, en deux « suites » — l'une de huit tapisseries, *Ancien Testament*, d'Antoine Coyseux *Joas, Assuérus et Esther, Joseph reconnu par ses frères, Sacrifice de Jephthé, Condamnation de Saül, Jugement de Salomon, Tobie et Fancé*; l'autre de six, *Galeries de Saint Cloud*, de Mignard — sont visibles, à Versailles, dans la grande Galerie des batailles.

BELGIQUE.

Académie royale d'archéologie de Belgique. — Séance du 5 juin 1906. — M. Arn. Heins soumet de nombreux croquis d'intérieurs de maisons datant des V^e, XVI^e et XVII^e siècles et relevés à Anderkerke et à Visé; il signale les restes d'une fabrique romaine à Huy.

— M. le chanoine Maere présente un travail de M. Hisselle qui a étudié dans ses moindres détails les anciennes halles de Diest, spécimen très curieux de l'architecture civile en Belgique.

— M. Willemsen a retrouvé l'inventaire dressé à Anvers, en 1629, après décès, de Marie Desaubry qui, avec son époux Jean Cazier, avait exercé le commerce de tissus de soie. Grâce à ces renseignements très détaillés, M. Willemsen reconstitue la physionomie complète et l'organisation économique de l'industrie de la soie à Anvers au XVII^e siècle.

Société d'Archéologie de Bruxelles. — Parmi les

travaux de l'année 1909, il convient de signaler:

1. *Le prieuré de Val-Duchesse* par M. Victor Tachon. Après avoir jeté un rapide coup d'œil sur les origines du prieuré (1262) et sur le site choisi par la duchesse Aleyde, femme de Henri III, duc de Brabant, l'auteur étudie la formation du domaine monastique de *s^t Hertoginne Daet, Valdis Ducissae*; il décrit son administration, énumère les noms des prieurs, des chapelains, des bienfaiteurs et leur consacre une courte notice biographique. Les sceaux et les médailles sont également l'objet d'une étude; deux chapitres sont consacrés à l'histoire du prieuré et au jubilé du quatrième centenaire, pendant la période qui s'étend de 1262 à 1662; on y trouve la description du couvent en 1662 et celle de la chapelle Sainte-Anne à la même date. A partir de cette époque, la décadence s'annonce pour aboutir à l'effondrement de 1796. L'étude de M. Tachon évoque « le vieux cloître évanoui » et fait « réapparaître, pour un instant, ses douces et blanches

nonnes disparues, sœurs dominicaines appelées autrefois en ce lieu par la pieuse duchesse de Brabant, à l'instigation du célèbre dominicain, saint Thomas d'Aquin.

II. *Les sculptures en albâtre de Nottingham*, par Jos. Destree. Après avoir rappelé les conjectures de M. Victor Gay (*Glossaire archéologique*), de Le Noir (*Musée des Monuments français*) et de M. l'abbé Bouillet (*Bulle in monumentis*, 1901), le savant conservateur des Musées royaux analyse les caractères de ces productions; ils attestent une provenance unique, l'influence d'une même école, un même degré d'achèvement, une même polychromie criarde dont les dominantes sont le vert et le rouge vif, une identité complète de composition, d'attitudes, de gestes. « Dans le plus grand nombre de « spécimens, on est frappé de la raideur des gestes, de la longueur démesurée des mains, de la « prédominance des yeux, de l'uniformité et du manque de souplesse des draperies... Tout annonce « une production mercantile. »

Dans une remarquable étude sur les têtes de saint Jean-Baptiste (Soc. des Antiq. de Londres, *Archæologia*, vol. LII, 1891), M. Hope, secrétaire-assistant des *Antiquaries de Londres*, démontre la provenance de ces sculptures; des documents venus au jour depuis quelques années prouvent que les têtes de saint Jean étaient taillées et peintes en grand nombre à Nottingham.

M. Destree démontre que cette fabrication n'était pas limitée à la production des têtes du saint Précurseur; ces artisans se sont également appliqués à la sculpture de statuettes en ronde bosse et de retables de dimensions restreintes. Les événements politiques ont favorisé la diffusion de ces albâtres dont la France possède le plus grand nombre; la majeure partie de ces objets date du règne de Charles VI et du début de celui de Charles VII; à ce moment l'Angleterre avait pris pied en France; l'art français souffrait, faute de sécurité. Le moment était favorable pour écouler à l'étranger des produits qui se recommandaient du bas prix plutôt que de la valeur artistique; les imagiers de Nottingham étaient préoccupés de faire d'excellentes affaires, sans peine ni frais.

M. Destree termine son étude par un aperçu monographique dressé dans sa majeure partie à l'aide des renseignements publiés par M. l'abbé Bouillet.

Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand. *Séance du 9 mars 1910.* — M. l'abbé Socus présente une étude historique, largement documentée, sur le « refuge » de l'abbaye des Prémontrés de Ninove à Gand; cet immeuble, acquis en 1366, conserva sa destination jusqu'en 1551; à cette date, le prélat Van Haver l'échangea contre une maison située près de Saint-Bayon; des nécessités finan-

cières amenèrent sa vente en 1691.

— M. Fris fait un exposé historique de la bataille de Gavre (23 juillet 1153) qui mit aux prises les Gantois et l'armée de Philippe de Bourgogne.

Séance du 20 avril 1910. — De grandes grisailles exécutées vers 1771 par Pierre-Norbert van Beyschoot décorent la face inférieure de la clôture du chœur de la cathédrale Saint-Bayon à Gand. D'après M. Koryun de Volkaersbeke (*Les églises de Gand*, T. I, p. 117), deux grisailles devaient être placées à l'extérieur de la clôture, sur les deux pignons qui flanquaient l'entrée du chœur. M. le chanoine Van der Gheyn croit avoir retrouvé ces deux toiles dans la chapelle Sainte-Godelieve au Petit Béguinage Notre-Dame à Gand. Il en fait la description et annonce que, grâce à une haute intervention, les tableaux seront transférés à la cathédrale.

— M. Heins commente une inscription lapidaire du XIII^e siècle reproduite dans un manuscrit du début du XIX^e siècle et se rapportant à une maison appelée *de Lelye* au XV^e siècle.

Cercle archéologique et historique d'Audenarde. *Annales*, t. III, 1^{re} livraison. — M. Heins étudie deux sculptures de la collection de M. Van der Straeten, vice-président de la Société; elles ont été trouvées dans l'hôtel du Saumon, à Audenarde, ancienne dépendance du couvent des Sœurs grises, connues sous le nom de Sœurs de la Madeleine. Chaque sculpture comprend deux scènes superposées; dans l'une, la *Flagellation* et la *Mort du Christ* ne soulèvent aucune difficulté d'interprétation; il n'en est pas de même pour les deux autres scènes, bien que l'auteur n'hésite pas à y voir « *saint Jean à la Porte latine* ». D'après M. Heins, ces sculptures dateraient du milieu du XIII^e siècle; on peut admettre cette appréciation, sans reconnaître avec lui qu'il y ait étroites ou de lointaines affinités entre ces sculptures et celles de Vézelay ou de Moissac. Pour établir une influence aussi éloignée, il faudrait produire une preuve. Les sculptures sont-elles flamandes? Sont-elles françaises? Ce point n'est pas élucidé; il semble qu'elles ne soient pas toutes deux l'œuvre d'un même artiste.

— M. le vicomte de Ghellinck d'Elseghem Vaerenwyck poursuit la publication du « *Vieux renlier du couvent de Sion à Audenarde* ».

M. l'abbé de Windt étudie la collégiale d'Éyne (Flandre) dont la fondation remonte au XI^e siècle; malgré les transformations que l'édifice a subies au cours des siècles, on retrouve les traces de l'ancienne construction romane; chaque travée à plan carré de la nef correspond à deux travées des collatéraux. La partie la plus intéressante de l'église est la chapelle qui forme le chevet du collatéral nord; les fenêtres sont gothiques et la voûte est en

bardeaux ; là se trouve la tombe très endommagée du fondateur de la collégiale, Gérard de Landast.

— M. Th. Van der Straeten consacre une notice à trois tombes découvertes sous le dallage primitif du chœur de l'église de Pamele, au cours de la restauration ; deux d'entr'elles sont celles de membres de la famille des Jogny, barons de Pamele, sires d'Audenarde et premiers bords de Flandre.

— Dans la séance publique du 2 décembre 1909, M. Jos. Casier a exposé l'évolution du type Mariaal au cours de la première Renaissance Florentine.

Gand. — Plusieurs restaurations importantes attirent l'attention des pouvoirs publics.

— Le portail principal (1440) de l'église *Saint-Michel* est dans un état de délabrement menaçant pour la sécurité publique ; une réfection complète s'impose ; malgré l'usure des sculptures ornementales (il n'y a pas de statues), celles-ci sont encore dans un état de conservation suffisant pour permettre une reconstitution satisfaisante.

— L'ancienne *Cour Saint-Georges* présente un haut intérêt au double point de vue architectural et historique. Elle était autrefois le *Gildehus* de l'illustre confrérie des archers de Saint-Georges qui, à côté de celles de Saint-Sébastien, de Saint-Antoine et de Saint-Michel a fourni de loyaux et vaillants défenseurs des libertés communales gantoises. Le bâtiment actuel fut construit de 1469 à 1477 sur l'emplacement de l'ancienne maison de la Confrérie. La première pierre en fut posée le 20 avril 1474 par Marie de Bourgogne ; la disposition primitive existe encore, sauf les deux boutiques d'écrivains publiques qu'on y avait installées et qu'on transforma plus tard en une seule. Tous les éléments de l'ornementation subsistent, à l'exception de l'escalier extérieur à double rampe, datant de 1520, qui donnait accès à la chapelle et à la salle des assemblées de la Gilde. La construction fut terminée en 1477, en cette même année, les États Généraux des Pays-Bas y tinrent leurs séances et y votèrent les articles du Grand Privilège de Bourgogne. Plus tard le bâtiment fut divisé : une partie servit d'hôtellerie, l'autre de magasin. Une restauration complète va être entreprise prochainement pour rendre à l'édifice sa fraîcheur originale ; l'intérieur sera aménagé en hôtel, en respectant toutefois l'ancienne charpente de la toiture.

— La restauration du *Belfroi* est décidée, en principe ; le campanile en fer qui remplaça, en 1833, un clocher flanqué de quatre tourelles en bois, sémelle, rongé par la rouille. Une commission d'architectes et d'archéologues s'occupe depuis plusieurs années de l'étude de cette question ; l'architecte de la ville de Gand, M. Van Rysselberghe, secondé par M. Valentin Vaerwyck, prépare un projet de réfection du campanile. Les tra-

voux seront probablement commencés en 1911.

— La restauration du *Château des Comtes de Flandre* vient d'être arrêtée par la mort de M. Jos. de Waele, l'architecte qui consacra vingt-cinq ans de sa carrière à l'étude du monument et aux travaux de réfection. Des critiques se sont élevées et ont blâmé une restauration trop complète ; d'autres ont fait observer à juste titre qu'en laissant le vieux château dans l'état où l'avaient mis l'abandon, l'incurie, l'ignorance ou le vandalisme, on précipitait sa ruine et on privait Gand d'un des monuments les plus remarquables du Nord-Ouest de l'Europe.

La mort a empêché M. de Waele de commencer les travaux qu'il projetait à la galerie romane du château ; les pouvoirs publics se préoccupent de la nomination de son successeur.

Louvain. — A l'extrémité de la ville de Louvain, non loin des remparts, l'ancien *Pressoir du vignoble de l'abbaye de Sainte-Gertrude* dresse encore ses curieux pigeons malheureusement fort délabrés. La construction, qui date de 1551, est en brique et pierre ; elle comporte deux bâtiments à angle droit, reliés par une tourelle dont la partie supérieure n'existe plus.

Soucieux de conserver cet intéressant spécimen d'architecture civile, la Commission royale des monuments l'a récemment classé ; on peut légitimement espérer que les Hospices civils de Louvain, propriétaires du bâtiment, auront à cœur de le sauver par une prompte et consciencieuse restauration et de l'affecter ensuite à une destination charitable.

Le dégagement de la *Collégiale Saint-Pierre* se poursuit lentement ; on vient d'abattre les pittoresques maisonnettes accolées au flanc sud du chœur ; mais pourquoi respecter la dernière maison voisine du transept ?

L'édilité communale étudie l'assainissement du quartier qui s'étend devant la façade principale et se trouve compris entre les rues de Buxelles et de Mahues ; ce travail entraînera la disparition d'un quartier très original ; il est que bon d'ouvrir une large artère au bout de laquelle se dressera la tour maehève de la collégiale. Ce projet étonne les yeux qui s'intéressent aux aspects pittoresques de nos vieilles villes. Puisse le *Comité du Vieux Louvain* conjurer le danger qui menace la belle église Saint-Pierre ! En parcourant la rue de la Station qui a éventré la jolie « grand place » et détruit le cadre qui entourait le gracieux et merveilleux hôtel-de-ville, la ville de Louvain a commis une faute d'esthétique urbaine. Puisse-t-elle ne pas révéder en traçant une percée malencontreuse vers la façade de sa collégiale, *Caveant consules!*

ESPAGNE.

A l'occasion de l'inauguration dans la *Revue de l'Art chrétien* de la correspondance espagnole, il faut faire observer pour l'avenir que dans la Péninsule ibérique existent simultanément trois nationalismes représentant autant de noyaux de culture neolatine qui se sont développés d'une manière parallèle pendant le moyen âge : la galéco-portugaise, la castillane et la catalane. Chacune est déterminée par une langue qui lui est propre, par une littérature, un droit, des coutumes, un art enfin, offrant des caractères bien particuliers quoique présentant aussi dans certains cas d'étroits rapports. On ne doit jamais proclamer en quelque sorte l'unité intellectuelle et artistique de la Péninsule et prendre comme point de départ les frontières des États actuels. Certains auteurs ou prétendus critiques n'ont pas su voir la coexistence en Espagne d'écoles et de civilisations les plus diverses dans le cours de son histoire. Il a fallu arriver à nos jours pour que dans des ouvrages d'un caractère général, comme *Histoire de l'art* publié sous la direction de M. André Michel, on ait commencé à réserver à la Catalogne la place qui lui revient par l'originalité de son art ancien.

Une école des Hautes-Études hispaniques à Madrid, créée par l'Université de Bordeaux, a été ouverte en octobre 1909. Elle compte déjà parmi ses membres MM. Eugène Albertini, Henri Gollé et Jean Babelon.

— Le dernier ouvrage de l'*Institut d'Estudis Catalans* de Barcelone est l'*Vinuari MCMLIII*, beau volume de 630 pages, orné de 273 gravures et 7 planches hors texte et qui contient des mémoires et de nombreuses monographies concernant la culture catalane, rangées en quatre sections, archéologie, histoire, droit et littérature. Parmi les travaux de la première section il faut citer, en rapport avec l'objet de la *Revue de l'Art chrétien*, l'article du savant conservateur du Musée diocésain de Vich, M. Fàbri Josep Gualdol sur *10 febreria en l'Exposició Hispàno-Francesca de Saragosa*, où il étudie d'intéressants spécimens, dus à des orfèvres catalans et aragonais, qui sont conservés la plupart dans des églises de la région aragonaise, et où il présente de curieuses observations sur un certain nombre de poinçons d'orfèvres gravés sur ces pièces. Les quatre sections citées plus haut sont suivies d'une chronique du mouvement scientifique en Catalogne pendant l'année 1908, qui énumère les acquisitions des musées et des bibliothèques, les fouilles, les voyages d'exploration, avec des comptes rendus des livres entrant dans le cadre d'action de l'Institut.

L'Institut va faire paraître incessamment le deuxième fascicule des *Pinures murals catalanes*

véritable corpus des œuvres de ce genre qui se trouvent dans les églises de la Catalogne — ainsi que le second volume de l'*Arquitectura Romànica a Catalunya* de MM. Puig y Cadafalch, Falguera y Goday.

— La « *Gazeta de Madrid* » du 5 juin a publié un décret royal qui institue à Rome une École espagnole semblable à celles qui y ont été créées par certains États européens. Son but principal est de procurer à ses membres les moyens nécessaires pour les recherches archéologiques et historiques dans les archives, bibliothèques et musées italiens, pour la publication de documents et d'ouvrages sur le développement de la littérature, de la science et de l'art espagnols et sur leurs rapports avec ceux de l'Italie. Elle doit servir aussi de trait d'union aux espagnols qui s'occupent de questions de même nature dans la Péninsule italienne et de centre de communication avec les écoles analogues étrangères et les sociétés savantes italiennes d'art et d'histoire.

— Quelque temps avant cette fondation, la nouvelle « *Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas* » de Madrid avait inauguré une série de travaux sur l'histoire du moyen âge espagnol, répartis en trois sections : Institutions sociales et politiques de Léon et Castille, sous la direction de M. Eduardo de Hinojosa ; Études sur l'art mozarabe et moresque, sous celle de M. Manuel Gomez Moreno ; Origines de la langue espagnole — M. Ramon Menendez Pidal, directeur. Les inscriptions étant gratuites, pourront prendre part à ces travaux toutes les personnes qui le désireront pourvu que dans l'ensemble elles ne dépassent pas un certain nombre d'élèves, bien entendu. Le plan des études qui seront entreprises sous la direction de M. Gomez Moreno, comprend :

Préliminaires, art asturien, cordouan et toledan pendant le haut moyen âge espagnol. Architecture léonaise du X^e siècle. Manuscrits, ivoires, bronzes, marbres, etc., appartenant à l'école mozarabe. Décadence pendant le XI^e siècle. Renaissance artistique étrangère et l'influence française sous Ferdinand I^{er}. Éléments mudéjare parmi les styles d'imitation française. Architecture en briques en Castille. Art moresque.

— On a vivement commenté la vente d'un tableau représentant l'*Adoration des Mages*, attribué à Hugo Van der Goes, pour lequel le Musée de Berlin a offert la somme de 1,118,000 fr. Cette œuvre d'art, dont le mérite était passé inaperçu jusqu'à présent, se trouve dans la chapelle du couvent des Escuelas Pias de Montforte. En apprenant la vente probable de ce tableau, le gouvernement espagnol s'y est opposé jusqu'à ce qu'il eût

été décerné sur la question, surgie entre lui et la maison d'Albe, patronne du collège de Montforte, de savoir à qui appartient en réalité l'œuvre de Van der Goes. Celle-ci néanmoins est encore à Montforte, bien que le procès semble avoir été jugé au profit de ladite maison d'Albe et que par suite on ait le droit de vendre ce joyau : l'État espagnol de plus refuse d'acquiescer, pour la moitié du prix offert par les allemands, le tableau qui lui avait été proposé, dans un bonable esprit de patriotisme.

La revue de Barcelone *Estudis Universitaris Catalans* a entrepris un inventaire de tous les tré-

sors archéologiques dévorés par les flammes pendant les émeutes de juillet 1909. L'avant-dernier n° de septembre-octobre décrit et reproduit, avec de nombreuses gravures, un magnifique retable, œuvre de Pau Vergós, artiste catalan du XV^e siècle, qui avait appartenu à l'église de Saint-Antoine abbé, des Ecoles Pieuses de la capitale de la Catalogne. On y voyait des scènes de la vie du saint ermite, un calvaire et les figures de saint François, saint Pierre, saint Paul, sainte Lucie, saint Georges et sainte Claire.

RAMON D'ALÓS.

SUÈDE.

Straengnaes. — *La Chronique des Arts* annonce qu'une exposition d'art religieux est ouverte depuis le 20 juin jusqu'au 20 août à Straengnaes, près Stockholm. « Les organisateurs de cette exposition sont les Sociétés d'art ancien des provinces de Soedermanland et de Nerike. Les œuvres qui sont prêtées par les églises du diocèse de Straengnaes offrent un résumé intéressant des richesses d'art religieux en Suède depuis le XII^e siècle jusqu'au siècle dernier des Madones et saints archaïques, des crucifix romans et gothiques, des épitaphes richement sculptées de style Louis XIV et propres à la Suède, d'instants l'histoire de la sculpture en bois, Des fonts-baptismaux, des peintures, des lustres gothiques en

fer, des ornements et des chasubles des XIV^e siècle et siècles suivants complètent l'histoire de l'art dans cette partie centrale de la Suède. D'un intérêt tout spécial sont les grands retables flamands de la cathédrale de Straengnaes, parmi lesquels le plus important des retables bruxellois du XV^e siècle. Enfin, en même temps qu'on peut étudier les relations entre l'art suédois et les grands centres de l'art français, Chartres, par exemple, la cathédrale de Straengnaes, elle-même, du XIII^e siècle, fournit un image de l'architecture suédoise du moyen âge.

Nous donnerons prochainement une étude de M. le baron Carl af Egeglas sur cette intéressante manifestation d'art.

AMÉRIQUE.

Pittsburg (Pennsylvanie). — La nouvelle cathédrale Saint-Paul, récemment inaugurée, est construite en style gothique du XIV^e siècle, bâtie en pierre calcaire, elle mesure 61 m. de longueur et 27 m. de largeur, sa hauteur sous voûte est de 20^m 50; les tours atteignent 60 m. de haut. Elle est l'œuvre des architectes Egan et Prindeville de Chicago, sous la haute direction de l'évêque Mgr Cahavin.

Dans ce bel édifice où l'on peut admirer un riche mobilier, les vitraux ont été tout particulièrement

soignés; ceux du vaisseau central sont dédiés aux patriarches et aux prophètes d'un côté, aux saints du Nouveau Testament de l'autre. Dans le transept éclairé par de larges baies, on reconnaît des épisodes de la vie de saint Paul. Le grand vitrail de la façade principale est consacré à la glorification de Dieu. On pourrait seulement reprocher à ces verrières leur trop grand fini, qui à la hauteur où elles sont placées ne produit pas un heureux effet.

BIBLIOGRAPHIE

LINDEN (H. VAN DER) et OBREIN (H.) *Album historique de la Belgique avec une préface de M. Pirenne.* — Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-12, 12 fascicules.

Les historiens belges, MM. Kurth et Pirenne ont eue, à la gloire de leur patrie, des études remarquables dont la réputation est universelle. Mais l'histoire écrite est abstraite; elle s'adresse exclusivement à l'esprit; l'illustration, parlant au sens, est plus à la portée de la masse; elle fait revivre les époques disparues.

La Belgique n'avait pas encore d'Album historique; MM. Van der Linden, professeur à l'Université de Liège, et Obrein, ont pris à tâche de combler cette lacune et d'édifier l'histoire de la Belgique par des illustrations documentaires, absolument authentiques. Ce « reportage graphique » suit l'ordre chronologique depuis le IX^e jusqu'au XIX^e siècle.

M. Van der Linden s'est réservé la tâche de « recréer l'atmosphère autour des documents reproduits ». Dans chaque livraison, un texte concis résumera les caractères de la période qu'illustreront les planches. La partie archéologique a été réservée à M. Obrein qui décrira sommairement chaque illustration. L'ouvrage comprendra 12 fascicules répartis comme suit :

Les origines jusqu'au XII^e siècle. — 1 fasc.

Principautés et villes (XII^e-XV^e siècle). — 3 fasc.

Unification des Pays-Bas. XV^e et XVI^e siècle jusqu'en 1555. — 3 fasc.

Soulèvement contre le régime espagnol (1555-1585). — 1 fasc.

La Renaissance catholique. — 2 fasc.

Le siècle philosophique. — 2 fasc.

Ce programme est bien conçu; et il a été magistralement exécuté; nous recommandons volontiers à M. Pirenne qui « il fallut unir les connaissances de l'historien à celles de l'archéologue » pour pouvoir assembler une collection de monuments qui fussent bien les manifestations authentiques des divers états par lesquels a passé la civilisation belge.

À première vue, cette publication semble purement historique, et paraît sortir du cadre de cette revue; l'examen des deux premiers fascicules pa-

rus nous démontre qu'il en est autrement; les auteurs de l'Album historique ont à juste titre choisi la majeure partie de leurs illustrations pour les origines, dans l'art religieux.

Le 1^{er} fascicule, consacré aux IX^e, X^e et XI^e siècles, comporte vingt illustrations se rapportant à la basilique octogonale d'Aix-la-Chapelle bâtie par Charlemagne, à l'église Notre-Dame de Maëstricht, à celles de Saint-Séverin-en-Condruz, de Waha et de Saint-Pierre à Ypres. Les églises de Saint-Séverin et de Waha sont signalées, à juste titre, comme des types excellents de petites églises romanes; la première frappe par la richesse des formes; la seconde se distingue par la sévérité des lignes. Relevons encore quelques miniatures puisées dans les manuscrits de Masseyck et de Bruxelles, l'inscription si caractéristique de l'église de Waha, les fonts baptismaux de Saint-Séverin-en-Condruz, la Vierge de Don Rupert (musée Carlines de Liège), l'ivoire de Notger à la bibliothèque de Liège, la porte de Samson à la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles.

Le second fascicule s'occupe du XII^e siècle, époque de l'émancipation économique et politique des principautés et des villes. La plupart des monuments représentés sont bien choisis, mais parfois sous un aspect qui s'écarte de l'époque étudiée; pourquoi présenter la façade de la cathédrale de Tournai dont le porche extérieur date du XIV^e siècle, au lieu du transept ou de la magnifique nef dont les collatéraux sont couverts de tribunes? La crypte de la cathédrale Saint-Bavon à Gand aurait dû figurer dans cette série.

Les auteurs font une large part au château des comtes de Flandre à Gand, bâti de 1180 à 1200; plusieurs sculptures complètent excellentement cette livraison, tels l'énigmatique linteau de porte de Saint-Pierre à Liège, celui du Musée lapidaire de Gand¹. On y trouve encore reproduits la célèbre chaise de saint Remacle de Stavelot et les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège, chef-d'œuvre de la sculpture mosane, œuvre de Renier de Huy (1167-1118). On peut regretter l'absence de la tour de Saint-Jacques à Tournai, du vénérable

¹ Décrit par nous dans *Une centaine archéologique de Gand* et dans les *Annales de l'Inst. d'Arch. de Belgique*, 1908.

diplyque en ivoire VIII^e et X^e siècle) et du reliquaire de la vraie croix de la cathédrale lorraine. Les auteurs de l'*Album historique* ont certainement connu ces documents et bien d'autres ; mais le choix étant malaisé. Telle qu'elle est, cette publication forme un ensemble suggestif et fort satisfaisant.

JOS. CASIER.

PILLOY (J.) et SOCARD (EmoND). **Le Vitrail carolingien de la chasse de Séry-lès-Mézières.** (*Bulletin monumental*, 1910, 1-11, p. 5-23, 3 pl., 7 fig.)

D'heureuses trouvilles ont permis à M. Pilloy de découvrir dans la tranchée du chemin de fer de Saint-Quentin à Guise à travers le plateau de Séry-lès-Mézières, les restes d'une chasse, enfouie dans un cimetière carolingien abandonné au X^e siècle. Au milieu d'ossements et de montants de bois, on a trouvé un certain nombre de fragments de verre de couleur finement taillés à l'aide du grugeoir et affectant des formes géométriques, et un morceau de plomb coulé, avec rainures. M. Socard réussit à rapprocher les morceaux et à reconstituer un vitrail carolingien unique dans l'histoire du verre et du vitrail. La facture de ce vitrail dérive certainement du travail de sertissage pratiqué par les Francs et les Goths et qui porte le nom d'*opus inclusorium*, dont il nous reste quelques exemples, en particulier une magnifique plaque de verroterie mérovingienne conservée au musée de Cluny, dont les pièces, de formes différentes, ont été taillées et ajustées avec une étonnante précision. M. Socard a pu reconstituer la croix pallée qui occupait le centre du vitrail, ainsi que l'A et l'O suspendus à ses branches par des chaînettes, motif courant dans la décoration carolingienne. La perfection du travail de la mise en plomb prouve bien que nous ne sommes pas en présence d'un essai et que ce système de vitrage était en usage depuis longtemps. Jusque à présent on pensait que les résilles de plomb n'étaient apparues qu'au X^e siècle; la découverte de M. Pilloy, qui a permis la reconstitution du dessin et de la mise en plomb d'un vitrail carolingien aboutit à des conclusions bien différentes. « Les premiers vitraux, inspirés par les bijoux et émaillés furent des panneaux de verre coloré dans la masse, qui représentent des dessins géométriques sertis par des plombs. La mise en plomb est bien antérieure à l'apparition des figures peintes sur les vitraux. La perfection des compas du vitrail de Séry-lès-Mézières permet de reculer l'origine du procédé jusqu'à l'époque mérovingienne. »

Marcel AUBERT.

ANGLÈS (Auguste). **L'abbaye de Moissac.** Paris, H. Laurens [1910]. In-16, 39 fig. et 1 plan. Collec-

tion des *Petites monographies des grands édifices de la France.*)

La collection des *Petites monographies* s'est enrichie d'un volume consacré à l'abbaye de Moissac. On sait l'importance de cette dernière dans l'histoire de l'art et particulièrement de la sculpture à l'époque romane. Nul n'était mieux qualifié que M. Auguste Anglès pour présenter au public toutes les richesses qu'elle renferme.

Des bâtiments, il reste l'église qui fut reconstruite au XV^e siècle, le cloître et une tour du palais abbatial. Le porche de l'église doit remonter à 1130 ou 1140 environ. Il est surmonté d'une tour carrée à deux étages. A la porte méridionale est un magnifique tympan vers 1100 où est figurée la *Visita apostolique*, et qui est universellement connu. A droite et à gauche, sur chaque piédroit, sont sculptés des scènes et des personnages, qui ont été décrits bien des fois et sur lesquels il y aurait encore beaucoup à dire la *Présentation au Temple*, la *Enlèvement en Egypte*, le *Christ au riche* ou la *Mort de Lazare*, *Parabole de Lazare* et *du mauvais riche*, l'*Annunciation*, la *Visitation*, l'*Adoration des Mages*, la *Lecture* et l'*Envoie*, etc.)

L'église offre encore dans les premières travées quelques parties anciennes qui appartiennent sans aucun doute à l'église à coupoles, postérieure à 1110 et consacrée en 1180. Le reste de l'édifice, commencé un peu après 1131 et terminé vers 1180, a été bâti suivant la formule de l'école gothique du Languedoc : nef bordée de chapelles rectangulaires et abside sans déambulatoire ni chapelles rayonnantes.

On remarque sous l'orgue un beau sarcophage mérovingien en marbre blanc des Pyrénées, orné de feuillages, de pampres, du monogramme du Christ et de colombes buvant dans la même coupe. A signaler encore une *Pietà* 1176 et un *Sépulcre* 1139 à 1185 de valeur secondaire.

M. Anglès a décrit très succinctement, mais d'une façon très critique en même temps, le cloître avec ses soixante-seize beaux chapiteaux dont l'interprétation a donné lieu bien souvent à des dissertations purement fantaisistes. Les sujets des sculptures sont empruntés à la Bible, aux Évangiles, et à des vies de saints. La plupart de ces petites scènes, dit l'auteur, scènes qui commentent de nombreuses inscriptions, sont traitées avec un bonhomie charmante et un amour du pittoresque qui les rapproche des bas-reliefs latéraux supérieurs du portail; les mondes accessoires, costume, mobilier, édifices, sont rendus avec soin; les gestes, pris sur le vif, étonnent par leur justesse et expriment parfaitement les sentiments des personnages. Les animaux, réels ou fantastiques, les nombreux témoignent eux aussi d'une connaissance approfondie de la nature vivante, mais c'est surtout dans le

choix, l'arrangement et l'exécution des motifs empruntés à la flore, que se manifeste pleinement le talent des maîtres. — Tous ces chapiteaux peuvent dater du troisième quart du XI^e siècle. M. Anglès y reconnaît avec raison des influences orientales. Nous rappelons que sur un des tailloirs est gravée une inscription en caractères cunéiformes très déformés. Quelques mutilations de sarcophages chrétiens sont aussi reconnaissables.

Les illustrations du petit guide de Moissac sont fort bien choisies. Nous regrettons toutefois que l'auteur n'ait point donné quelques chapiteaux à une plus grande échelle. Enfin en tête est un plan tenué qui fait comprendre au premier coup d'œil les différentes époques de construction.

A. BOINET.

GEROLA (GIUSEPPE). **Il chiesone di S. Pietro in Valle.** *Bollettino d'arte del ministero della P. Istruzione*, 1910, mai, p. 133-138, plan, fig.)

Cette petite église, située dans les environs de Mantoue comprend une nef assez courte, un grand transept, et un chœur circulaire flanqué de deux chapelles rondes à l'extérieur, rectangulaires à l'intérieur s'ouvrant sur les croisillons. Le carré du transept est couvert d'une coupole portée sur de grandes arcades dont les angles sont recouverts par de petits arcs transversaux. Au-dessus s'élève la tour dont le dernier étage est percé de fenêtres géminées; le chapiteau de la colonne qui sépare ces deux baies est franchement lombard, ainsi que les grandes bandes qui à l'extérieur sont la seule décoration. La partie centrale de l'église, la tour, appartenant à un édifice antérieur qui remonterait peut-être au IX^e siècle; le reste daterait du X^e siècle.

H. A.

RÉGNIER (LOUIS). **L'église Saint-Nicolas de Pont-Saint-Pierre et les châteaux de Douville et de Lozenpré.** Caen, Delesques, 1909. In-8^o, 38 p., 1 pl. (Extrait de l'Annuaire de l'Association normande.)

Les parties les plus anciennes de la curieuse petite église de Pont-Saint-Pierre (Eure) remontent à la fin du XI^e siècle. Le reste est du XII^e. Malheureusement les travaux de restauration et d'agrandissement dont cet édifice a été l'objet sous le règne de Louis-Philippe en ont singulièrement altéré le caractère primitif. Le plan comprend un long vaisseau terminé par une abside semi-circulaire et accompagné dans sa partie orientale de deux chapelles modernes. L'extérieur de l'abside est demeuré à peu près intact, avec sa corniche à modillons ornés de têtes humaines.

À l'intérieur, le visiteur est tout d'abord attiré

par les lambris sculptés qui décorent le bas de toutes les murailles. Ces panneaux, d'origine diverse et de valeur très inégale, datent du XVI^e siècle et du début du XVII^e, et présentent des figures de saints et de *verlus* en bas-relief. On notera encore dans l'église une sculpture en bois de la seconde moitié du XVI^e siècle représentant la *Descente du Saint-Esprit*, une belle contractable de bois sculpté, provenant de l'abbaye de Fontaine-Guérard (époque de Louis XIV), une belle pierre tombale gravée du XIII^e siècle de Bertaut, châtelain de Ra-depont, une *Verge à l'Enfant* du XIV^e et une statue du patron de l'église, d'une centaine d'années postérieure. Enfin il est bon de signaler que parmi les trois cloches que renferme la tour, il en est une sur laquelle se lisent la date de 1517 et la signature du fondateur Jean le Fort qui fit, en 1526, avec Pierre le Fort, le magnifique bourdon du prieuré du Parc, actuellement à la cathédrale d'Evreux. La notice de M. Régnier, rédigée avec tout le soin apporté par cet érudit à tous les travaux qu'il publie, se termine par deux notices sur les châteaux de Douville (dont le donjon remonte au dernier quart du XII^e siècle) et de Lozenpré, ce dernier connu d'abord sous le nom de la Maletmaison et rebâti sous le règne de Charles VI.

A. BOINET.

SUPINO (L. B.). **L'Architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV.** Bologna, N. Zanichelli, 1909. In-8^o, 163 p., plans, pl. et fig.

Les grandes églises de Bologne, du XIII^e et du XIV^e siècle, furent presque toutes construites par des ordres religieux. Une des plus anciennes est l'église de Saint-Dominique. En 1219, les frères-prêcheurs achetèrent l'emplacement de Saint-Nicolas-des-Vignes et y commencèrent leur église; en 1228 et 1235, on accorda des indulgences à ceux qui visiteraient et encourageraient l'œuvre. En 1238-1240, l'église était achevée. Quelques années plus tard, en 1267, on fit la translation solennelle des reliques du Saint dans son tombeau magnifique de marbre, œuvre de Nicolas de Pise et de son élève Fra Guglielmo. L'église primitive comprenait une nef flanquée de bas-côtés, un transept à croisillons et un chœur rectangulaire auquel étaient accolées deux chapelles carrées s'ouvrant sur les croisillons; ce plan fut d'ailleurs considérablement modifié au XIV^e siècle et dans les siècles qui suivirent. Beaucoup d'autres églises construites par les Dominicains, comme l'église Saint-Augustin de Padoue, commencée, en 1226, et l'église Saint-Nicolas de Trévisse, construite dans la première moitié du XIV^e siècle, ont le même plan. Ce plan est évidemment cistercien. On raconte que saint Dominique se rendant de Bourgoigne en Espagne s'arrêta à Gileaux et y admira l'organisation de l'abbaye, la simplicité

et la belle ordonnance des constructions. M. Supino fait remarquer la différence qui existe entre les petites églises cisterciennes et les grandes églises de l'ordre de saint Dominique ; il oublie que les Cisterciens construisirent eux aussi de grandes églises sur ce plan, en France et en Allemagne, à Eberbach, par exemple. On ne saurait nier l'influence de l'architecture cistercienne sur les églises dominicaines, influence évidente, mais qui n'est pas aussi complète qu'elle aurait pu l'être cinquante ans plus tôt ; dans la seconde moitié du XIII^e siècle, l'unité de style des églises cisterciennes commença déjà à s'affaiblir et certaines abbayes de l'ordre ne se contentent plus de la rigidité et de l'austérité des traditions de Cîteaux. D'ailleurs les dominicains subissaient les influences locales, ils construisaient souvent le chœur et les chapelles polygonales, et sur le carré du transept, ils élevaient une tour-lanterne montée sur trompes ; leurs façades étaient copiées sur les églises lombardes.

Les Français subirent, eux aussi, la même influence que les Dominicains, et l'église Saint-François, fondée en 1236, consacrée vers 1260, présente le plan des églises abbatiales de Pontigny et de Clairvaux, avec ses chapelles absidales carrées prises en partie dans un mur circulaire. Les Français, comme les Dominicains, semblent donc s'être inspirés des données cisterciennes, mais en subissant, eux aussi, les influences locales. D'ailleurs leurs églises, comme celles des Frères Prêcheurs, ne répondaient pas complètement au même but que celles des Cisterciens, elles se trouvaient dans les villes et devaient pouvoir contenir une grande affluence de peuple ; les autres au contraire étaient élevées dans la campagne, au milieu des forêts, loin de toute habitation et devaient surtout abriter les moines au chœur.

D'autres églises de Bologne sont encore intéressantes : Saint-Jacques, commencée par les Augustins en 1267 et achevée après bien des difficultés au XIV^e siècle, puis modifiée aux XV^e et XVI^e siècles, avait le plan de l'église des Eremitani de Padoue ; une nef unique terminée par un chœur rond flanqué de deux chapelles carrées. Saint-Martin-Majeur, élevée par les Carmes à la fin du XV^e et au commencement du XVI^e siècle, de plan très irrégulier. Sainte-Marie, commencée dans le troisième quart du XIV^e siècle et achevée seulement 170 ans plus tard, en 1511, avec sa grande nef à bas-côtés, son chœur circulaire à déambulatoire et ses trois chapelles absidales dont deux sont carrées. Enfin la belle église Saint-Petronio, dont la première pierre fut posée en 1391, sous la direction d'Antonio di Vincenzo. Le plan d'Antonio ; une grande croix latine avec une coupole sur la croisée, fut modifié dans la suite, et M. Supino a pu suivre dans le détail l'histoire de la construction grâce aux plans anciens conservés dans la

maison de la Fabrique, et aux livres de compte, qui sont arrivés jusqu'à nous.

Cette excellente étude d'ensemble de l'architecture religieuse de Bologne aux XIII^e et XIV^e siècles est fort bien illustrée de plans et de vues générales des édifices.

Marcel ALBERT.

OURSEL (CHARLES). Les « pleurants » disparus des tombeaux des ducs de Bourgogne au Musée de Dijon. — Paris, Impr. Nat., 1909. In-8°, 8 p. — Extrait du *Bulletin archéologique*, 1909.

M. Charles Ourse! publie une note provenant des papiers de Fevret de Saint-Mémin, conservés à la bibliothèque de Dijon. Cette note détermine ainsi : « Des quatre-vingts statuettes de religieux pleurants et autres personnages placés primitivement autour du dé des monuments des ducs de Bourgogne, soixante-dix avaient été déposées au Musée en 1793. Les dix autres, dérochées ou tombées entre les mains des brocanteurs, furent acquises par des amateurs et conservées dans leurs cabinets. De ces dix statuettes, deux ont été recouvrées par le Musée de Dijon. Les huit autres sont dans des collections publiques ou privées. Parmi celles qui les ont remplacées, il en est deux, au monument de Jean-sans-Peur qui sont, par une singulière idée, des portraits de deux artistes ayant participé de 1818 à 1828 à la restauration des tombeaux sous la direction de Fevret de Saint-Mémin : Saintpère, architecte, et Marion de Semur, sculpteur. Un autre sculpteur, Moreau, est aussi représenté en « pleurant » sous une arcade du tombeau de Philippe-le-Hardi.

Les statuettes modernes sont facilement reconnaissables parce que leurs bases ne portent pas les traces de scellement qu'on observe sous les autres. Voilà donc pour les collectionneurs un critérium permettant de reconnaître les figures authentiques.

Il faut remarquer que trois des « pleurants » originaux, ayant appartenu à un amateur de Dijon, M. Hocquart, étaient à l'époque où écrivait Fevret de Saint-Mémin, très dégradés, par suite, nous dit ce dernier, « d'un blanchiment trop prolongé, et d'une exposition sur le pré à l'action de la rosée et de la pluie. Il est donc probable qu'il n'existe plus que cinq statuettes anciennes à retrouver.

Il y a toutefois une difficulté qui surgit au sujet du nombre des pleurants. Le chiffre donné par Fevret de Saint-Mémin est-il exact ? Nous passons dans le texte d'un traité passé par Claus Sluter, aux termes duquel le sculpteur s'engage à exécuter « quarante images pleurantes, semblables aux deux qui sont déjà faites ». Il y aurait donc en pour le tombeau de Philippe-le-Hardi quarante deux figures et comme Jean de la Huerta et An

tombe de Moulurier oul copie très exactement pour le monument de Jeun-sans-Peur, l'œuvre de leur prédécesseur, il est à penser qu'il a existé en réalité quatre-vingt-quatre statuettes, c'est-à-dire quatre de plus, ce qui, disons-le en passant, réjouirait fort les collectionneurs.

A. B.

I. LAUZ et P. PERDRIZET. *Speculum humanae Salvationis*. Texte critique, traduction inédite de Jean Miélot (1448). Les sources et l'influence iconographique, principalement sur l'art alsacien du XIV^e siècle. Mulhouse, E. Meininger, 1907-1909. In-fol., t. I, 313 p.; t. II, 112 pl. monochromes et 1 pl. en couleurs.

Le *Speculum humanae Salvationis*, un des livres les plus populaires de la fin du moyen âge, n'avait jamais été réédité depuis ses nombreuses impressions inépuisables, alors que la *Biblia pauperum*, dont il forme en quelque sorte une amplification, a eu plusieurs éditions.

Ce livre expose par la méthode figurative, en une quarantaine de chapitres, chacun de cent lignes en prose rimée, l'histoire de la Chute et de la Rédemption. A chaque fait du Nouveau Testament correspondent trois préfigures, prises à l'Ancien Testament, à l'histoire profane, parfois à l'histoire naturelle.

Parmi deux cents manuscrits du *Speculum* et davantage, le choix de MM. Lauz et Perdrizet s'est arrêté sur un codex de Mulch, exécuté pour un convent de Seldstadt, vers le milieu du XIV^e siècle. Vraisemblablement l'ouvrage même fut composé chez les Dominicains de Strasbourg, et n'est antérieur que d'un quart de siècle à notre exemplaire. Celui-ci est très complet. Il comprend en appendice des opuscles sur les sept stations de la Passion, les sept douleurs et les sept joies de la Vierge. Quatre-vingt-seize planches lui sont consacrées dans la nouvelle publication. Comme les anciens manuscrits, elles reproduisent toujours un chapitre en entier sur le verso d'un feuillet et le recto du feuillet suivant. La transcription du texte latin (pp. 2-99) est enrichie de variantes de plusieurs manuscrits, dont les planches 97-99 reproduisent des extraits.

Dès le XV^e siècle le *Speculum* était traduit en plusieurs langues. Le texte des traductions nous est conservé en plus de quarante manuscrits. Quatre de ceux-ci contiennent la prose française composée en 1448 par Jean Miélot. Ce personnage, peu connu jusqu'à présent, était traducteur en titre à la cour de Bourgogne, et paraît avoir traduit de 1448 à 1468 plus de trente ouvrages⁽¹⁾. Son *Miroir*

se trouve ici reproduit (transcription pp. 121-161) : miniature à échelle réduite, pl. 129-136) d'après un manuscrit de la Bibliothèque Nationale. A la suite de cette œuvre figurent (pp. 165-171 et pl. 127) les strophes octosyllabiques d'un *codex* de Saint-Omer, en rapport avec le *Speculum*. Elles étaient probablement inscrites comme légendes sur la tapisserie de Saint-Berlin.

Un assez long commentaire suit la publication du texte (pp. 177-240). L'auteur du *Speculum* était un érudit et son œuvre demande des explications sur la théologie, les connaissances diverses, les mœurs, l'iconographie de son époque. M. Perdrizet s'est occupé plus spécialement de la biographie de Jean Miélot et du commentaire du *Speculum*. Il a enrichi celui-ci de notes abondantes et n'a pas craint de toucher aux matières les plus diverses. On trouvera dans ses notes d'utiles renseignements sur des sujets très variés. Nous verrons plus loin qu'on y rencontre aussi certaines inexactitudes.

D'après lui, le *Speculum* fut composé par un Dominicain. Deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale fixent son origine à l'année 1324; cette date peut être acceptée. Quelques indices permettent d'aller encore plus avant dans la solution de la question des origines. Le livre a peut-être été écrit à Strasbourg. Ludolphe de Saxe y fut de si larges emprunts sans jamais le citer, que M. Perdrizet émet l'avis que ce mystique le considérait comme sa propriété et qu'il en est vraiment l'auteur (?). Les attributions du *Speculum* à d'autres écrivains, reposent toutes sur des bases peu sûres. Sur ces questions l'argumentation de M. Perdrizet, tout en étant bien menée, n'est pas également concluante partout. Si par exemple le *Speculum* affirme que les larrons furent attachés sur la croix avec des cordes, ce n'est pas une raison suffisante pour écarter l'origine italienne (p. 247). Ce détail est loin d'être inconnu à l'art italien du XIV^e siècle. (Voir VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II, IV et V, *passim*.)

L'auteur du *Speculum* compile ses histoires d'après des ouvrages divers qui sont mentionnés, non sans erreurs, dans les rubriques qui accompagnent les illustrations des manuscrits. M. Perdrizet a recité ces références. Il détermine la part d'influence de la Somme théologique, de la Légende dorée, de l'histoire scolastique, de Valère Maxime, des Bestiaires et souvent il remonte à l'origine assez lointaine de telle ou telle légende reprise comme préfigure.

sur l'œuvre de Miélot. (*La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1903.)

(1) L'argument n'est pas apodictique. Les écrivains du moyen âge citent très peu leurs sources. De plus le *Speculum* est un ouvrage anonyme. Rien d'étonnant que Ludolphe de Saxe ne cite pas son auteur.

(1) M. G. DUBREUIL, qui a pu utiliser les recherches de M. Perdrizet, donne de nombreux renseignements

Mais l'interprétation typique elle-même n'est pas une création du *Speculum*. L'Évangile fournit les premiers éléments de l'analogie entre les deux Testaments. Origène et saint Augustin mirent en honneur la recherche du sens typique dans l'interprétation de l'Écriture et les commentateurs du moyen âge les imitèrent volontiers. Leur méthode eut son influence sur l'art. Toutefois « les plus anciennes œuvres de la symbolique figurative » qui nous soient parvenues, dit M. Perdrizet, ne « remontent pas plus haut que le XII^e siècle¹⁾. » L'émaillerie de la Meuse et du Rhin, les vitraux du XIII^e siècle, dont un petit nombre sont cités ici, en fournissent d'intéressants spécimens.

Le *Speculum* n'est pas le seul livre de son espèce. Au moyen âge le goût de la typologie fit éclore plusieurs œuvres analogues. La *Biblia pauperum* est la plus ancienne. — M. Perdrizet l'appelle plus justement *Biblia picta*, car les pauvres clercs n'avaient guère les moyens d'acheter des manuscrits illustrés. Ils se contentaient de courts résumés sans figures, sortes de tables des matières, comme il en existait dans toutes les sciences, sous le nom de livres des pauvres (*pauperum*). — A côté de la Bible typologique mise en images, il faut citer la *Rota Eschielis*, la *Concordantia caritatis*, la *Defensorium*, du XIV^e et du XV^e siècle. Tous ces ouvrages semblaient être d'origine allemande et monastique. Ils dépendent jusqu'à un certain point de l'illustration des livres liturgiques et des bibles moralisées du XII^e et du XIII^e siècle.

Jusqu'à quel point le *Speculum* influença-t-il à son tour l'art de la fin du moyen âge? C'est la question que M. Perdrizet examine dans le dernier des chapitres rédigés par lui. Il signale l'influence du « *Miroir de Salvation* » dès avant le milieu du XIV^e siècle à Mullhouse et à S. Albans (Angleterre), puis au couvent de Brixen, dans l'art de Van Eyck, de Van der Weyden, de Dirk Bouts, de Conrad Witz. Une scène spéciale : la Vierge se dévoilant le sein pour apaiser son Fils couronné, est décrite d'abord dans un sermon d'Arnaud de Bonneval (+ 1156). Reprise par le *Speculum*, elle se conserva jusqu'au XVII^e siècle dans l'art de Rubens.

Toutefois pour plusieurs de ces œuvres d'art le *Speculum* ne fut pas l'unique source d'inspiration et son influence directe n'est pas toujours visible. Elle est manifeste dans les verrières alsaciennes décrites très diligemment par M. J. Lutz

(pp. 299-323 : pl. 100 à 122 et planche en couleurs), ou tout au moins dans les vitraux de Saint-Etienne à Mullhouse. Cette église, démolie en 1858, avait été construite de 1311 à 1331. Ceux d'entre ses vitraux qui nous intéressent ici paraissent dater de 1330 environ. Ils furent restaurés en 1882, 1901 et 1905 et placés dans les fenêtres du temple protestant qui remplaça l'église démolie. D'assez nombreux panneaux ont malheureusement disparu. Parmi ceux qui restent quatre-vingt-neuf apparemment à une série typologique, dont tous les éléments jusqu'au dernier figurent dans le *Speculum*, tandis que la moitié seulement appartient aussi à la *Biblia pauperum*. L'excellent classement de M. Lutz les distribue en trente-six groupes, composés autrefois de trois scènes chacun : un fait du Nouveau Testament accompagné de deux préfigures. Quinze groupes sont aujourd'hui incomplets.

A l'exception de neuf chapitres, pour lesquels la place faisait défaut, le *Speculum* a passé tout entier dans la peinture sur verre de Saint-Etienne, mais deux préfigures seulement sur trois sont reproduites. La reproduction a été si scrupuleuse, que l'on peut déterminer de quel manuscrit elle est dérivée. C'est l'archétype qui a servi à l'illustration du manuscrit *clm.* 23433 de Munich (voir pl. 99) et *lat.* 312 de Paris (pl. 101). On retrouvera rarement une dépendance aussi remarquable entre une œuvre d'art et un manuscrit. C'est le mérite de M. Lutz de l'avoir découverte et de l'avoir signalée avec l'insistance voulue.

L'ouvrage de MM. Lutz et Perdrizet est trop intéressant pour que nous nous contentions d'en faire une simple analyse. Il nous sera permis d'ajouter à celle-ci quelques observations de détail.

La doctrine de la chute des anges apparaît dans le Nouveau Testament, cependant saint Jérôme ignore encore le nom de Lucifer. L'auteur conclut à tort de ces faits que la *legende de la chute des anges* « n'était pas encore universellement adoptée à la fin du IV^e siècle » (p. 181).

Il n'est pas exact de dire que « dans l'art religieux comme dans la théologie, le Christ est le Créateur » (p. 183). En effet, l'art religieux attribue aussi la Création au Père ou à la Trinité (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1909, p. 151 et 1910, p. 31) et cette attribution est fondée sur la théologie (S. Thomas, In 1. q. XLV, art. 6, ad 2.). C'est Dieu le Père que le Symbole des apôtres appelle « créateur du ciel et de la terre ».

L'étoile des Mages est assez fréquemment portée par un ange. Outre l'exemple de Notre-Dame de Paris (p. 195), on peut citer les sculptures des tympans de Fribourg-en-Brisgau, Colmar, Nuremberg (St-Laurent), etc.

Il n'est pas prouvé qu'il existe une relation quelconque entre la Chancelleux et la tête paenne des

1. L'auteur force légèrement la note. De son propre aveu l'art antérieur au XII^e siècle connaissait la « symbolique figurative ». D'après lui notamment (p. 182) le « monstre qui avala Jonas est la préfigure de la croix » infernale. Citons, aussi, entre beaucoup d'autres, Abuse, préfigure de Pierre; F. A. Kierulff, *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg et B., t. I, 1896, p. 112.

Lupercalia ¹. A plus forte raison n'est-on pas d'accord pour voir dans les cerques de la Chaire de la persistance d'un rit païen (p. 197).

La danseuse du festin d'Assuérus (p. 235) a sans aucun doute été reprise à un festin d'Hérode. Dans celui-ci Salomé est assez régulièrement représentée au XIII^e et au XIV^e siècle en « saltimbanque » à longue robe se tenant sur une main, les jambes en l'air ².

Dans plusieurs représentations de la visite à Elisabeth on voit sur le sein de la Vierge et de sa cousine une simple étoile lumineuse. Ce détail se retrouve dès 1166 (donc avant le XIII^e siècle) sur un retable de l'église Saint-Jacques à Rothenbourg (p. 240).

Nous ne croyons pas qu'il faille se demander à quel texte les artistes ont eu recours pour armer Gam d'une mâchoire d'âne (p. 246). L'histoire de Samson suffit pour expliquer leur choix.

Les neuf petits tableaux qui entourent la Vierge, solitaire après l'Ascension, rappellent précisément des endroits que Marie visita d'après le texte du *Speculum* : Nazareth, Bethléem, le Gênaclé, Gethsémani, la maison de Caïphe, le prétoire de Pilate, le Calvaire, le Jardin de Joseph d'Arimathie, le mont des Oliviers (p. 227).

La représentation de démons sous forme de monchetes et d'insectes monstrueux (p. 201) ne serait-elle pas en rapport avec l'interprétation du nom Bêl-zébub? Les Philistins d'Acaron honoraient une divinité sous le nom de leur dieu monchetes et la traduction de Bêl-zébub par *deus muscarum* fit fortune chez les interprètes chrétiens. — Au sujet du trône de Salomon comme préfigure de la Vierge (p. 254), M. K. Atz a donné d'intéressants détails ³. — Les relations entre le *Defensorium* et les fresques de Brixen ont notamment été relevées par M. Ph. Halm ⁴.

M. Perdrizet attribue à la France l'introduction de la typologie dans les arts (p. 272). Le rôle artistique de Suger ne suffit pas pour trancher cette question. Les émailleurs du Rhin et de la Meuse recherchaient les préfigurations dès le début du XII^e siècle. L'ancienne Lotharingie avait alors une culture avancée et des théologiens de renom. Plus tard, la Souabe, l'Alsace et le pays rhénan donnèrent à la typologie son plus grand développement. C'est de ce côté plutôt qu'en France que l'on voudrait porter les recherches sur l'introduction systématique de la typologie dans les arts.

Plusieurs passages, dans lesquels M. Perdrizet laisse percer des tendances antihébraïques, pour tout surprendre dans un travail scientifique.

Ainsi il accuse le *Speculum* et avec lui la « tradition catholique » de réduire les deux premiers commandements du décologue à un seul, dans un but intéressé (p. 197). Or, d'après une opinion très acceptable, le texte supprimé n'est qu'un développement du premier commandement. Avons-nous d'ailleurs qu'il est devenu assez peu opportun de proscrire avec insistance le culte des idoles. Puis, le texte mosaïque, différent de celui du *Speculum*, est demeuré dans plusieurs cathédrales diocésaines!

Les économistes ne souscrivent pas au jugement de M. Perdrizet sur la politique, suivie par l'Église au moyen âge, en matière de prêt à intérêt et de rente immobilière ⁵. Sinon beaucoup d'entre eux ne considéreraient pas le rétablissement de la rente immobilière comme un moyen de relever les classes rurales (p. 204).

A propos des textes de la Légende dorée et de l'imitation sur la dignité des prêtres, mieux eût valu ne pas recueillir des potins dans des discours prononcés à la Chambre française (p. 205).

On ne comprend pas non plus comment l'auteur ait pu croire que saint Jérôme « a fabriqué la Vulgate » en se faisant traduire le texte hébreu par des juifs instruits (p. 260). S'agit-il peut-être de la traduction de la version *arabica* due du livre de Tobie ⁶? Aucun exégète moderne n'ignore que saint Jérôme avait de l'hébreu une connaissance très approfondie. Le saint lui-même raconte, dans l'épître à Rufin, dans le *prologus galatens* si répandu, et ailleurs, quelles peines il se donna pour l'acquiescer. Nicolas de Lyre également connaissait l'hébreu (p. 261).

M. Perdrizet s'en prend ensuite à la Scolastique (p. 325). Ce n'est pas ici le lieu de discuter la valeur de ce système de philosophie. En tous les cas, l'application de la philosophie aristotélicienne à la théologie, fut au moyen âge un progrès incontestable.

Nous ne releverons pas d'autres affirmations hasardées. Contentons-nous d'exprimer le regret que

1. On pourra consulter sur ce sujet R. GENESIM, *Bote des monasteres, comme établissements de credit étalé en Normandie, du XI^e à la fin du XIII^e siècle*, Paris, 1901.

2. Pour celle-ci saint Jérôme usa d'un interprète, « *Qua lingua est Chaldeoarum lingua sermone hebraeo, ut, utrasque linguas peritissimum loquacem repereris, ut unus duo librorum arripas et quodcumq; ille mihi hebraicis verbis expressit, hoc ego, acerto notario, sero a monibus latinis exposui.* » Ce texte révèle tout le caractère de l'ignorance de l'hébreu! Bientôt après Jérôme connaît d'ailleurs aussi l'araméen. — Il est bon de rappeler aussi que saint Jérôme se défiant des traditions rabbiniques. Malgré ses rapports avec les Juifs il n'a repris pour toute la Genèse, où elles sont particulièrement nombreuses, que six ou sept légendes haggadiques.

1. Voir H. DELAMAY, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1906, p. 205. H. GUSAR, *Geschichte der Papste*, Freiburg c/B, 1901, t. I, p. 155.

2. *Der Thron Salomons in ältester Form*, *Zeitschrift für christl. Kunst*, t. XXI, 1908, col. 147 et suiv.

3. *Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters*, *Baden*, 1904, t. XVII, col. 119 et suiv.

M. Perdrizet ait introduit des controverses religieuses dans un ouvrage qui aurait dû être purement scientifique.

R. MAUREL.

GIUNTA P. ANDOLEVA. *Storia ed arte in S. Maria di Campagna (Piacenza)*. Bergamo, Istituto italiano d'arte grafica, 1908. In-8°, 363 p., plans, pl., et fig.

L'auteur étudie d'abord la fondation de Plaisance, sa première église et ses premiers évêques; la fondation de la chapelle de Sainte-Marie di Campagnola, et l'origine de la statue de la *Vierge* portant l'Enfant Jésus sur son bras gauche, que la tradition attribue à saint Luc, mais qui est en réalité du X^e ou XI^e siècle. En 1522, les habitants de Plaisance, désireux d'élever un temple somptueux à la *Vierge* de Campagnola, fondent une Confrérie destinée à assurer les ressources nécessaires à l'œuvre. Le 3 avril de cette même année fut signé le marché entre l'architecte Alessio Trianello et la fabrique, et le 13 avril eut lieu la pose solennelle de la première pierre. Tout était terminé en 1528. Le plan de l'église est une grande croix à bras égaux; sur le carré s'élève une grande coupole, les deux grandes travées de chacun des quatre bras sont couvertes de voûtes. Un grand nombre d'artistes enrichirent l'église de fresques; le Pordenone travailla de 1529 à 1531 et peignit entre autres *saint Augustin*, *l'Adoration des Mages*, *l'Adoration des Rois*, *la Naissance de la Vierge*, *la Vierge en Egypte*, *la Dispute de sainte Catherine*, son *Martyre*, ses *Fouaillies mystiques*. Sur la coupole, il représenta la *Théorie des Prophètes*. On peut encore citer les fresques de Bernardino Gatti, de le Sotgiro; *Vie de la Vierge*, 1533, *Combat de saint Georges* contre le dragon, Girolamo Beni est chargé en 1590 de décorer le chœur et la chapelle de la *Vierge*, mais il est bientôt remplacé par Giulio Campi. Camillo Procaccino peint *l'Histoire de saint François d'Assise* et le *Voyage de saint Sébastien*, Benedetto Marini, Damello Crespi, Camillo Cavasotti, des scènes tirées de la Bible (1623-1628); Lodovico Pessi, Vincenzo Giudotti et Antonio Friva achevèrent cette décoration en 1648 et 1649. Quelques années plus tard, en 1687, Pierre Antonio Avanzini peignit *l'Immaculée Conception*. Notons encore une *Pierre de Germain* (1757), les *Chœurs d'anges* attribués à Mantegna, et la *Deposition de la Croix* par Daniel da Volterra. On peut voir par cette rapide énumération quelle admirable collection de peintures renferme cette église et tout l'intérêt que présente la monographie qui vient de lui consacrer M. G. Des plans, et en grand nombre de reproductions; fresques, sculptures, tableaux, enrichissent ce bel ouvrage.

M. A.

PUBLICATIONS RECENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

190. BORN, Max v., Toledo. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910. In-8°, viii-181 p., 44 fig., *Stätten der Kultur*, Hrsrg. von Dr. Geo. Biermann, 21. 3 M.

191. BRIGNA, L. A., Le nouveau guide de Sienne et de ses environs, 6^e éd. Sienne, S. Sadini, 1909. In-16, vi-221 p., 34 pl., 11 50.

192. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par l'abbé Fernand Cabrol... avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs, Paris, Lelouzey et Ané, 1910. Gr. in-8°, fasc. XIX, Cantorbéry-Cassandre, Fasc. XX, Cassandre-Galécliméniat.

193. ESCOFFIER, Konr., Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910. In-8°, viii-182 p., 22 pl., 12 M.

194. Florence, syntheical guide-book, Florence, the artistic White house tip, Gauntina, 1910. In-16, 32 p., fig. et pl.

195. Guide de Vérone historique et artistique, 2^e éd. Vérone, R. Calanca, 1910. In-16, 34 p., pl.

196. HYMANS, Henri, Brüssel, Leipzig, L. A. Seemann, 1910. In-8°, xv-218 p., 128 fig., *Kunststätten der heimliche*, Bd. 59, 3 M.

197. RAYMOND, R., The National Gallery of art, Department of Fine arts of the national Museum, U. S. National Museum, London, Wesley, 1910. In-8°, 140 p., 8 s.

198. VASARI, Giorgio, Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance, Hrsrg. von Ernst Jähle, Berlin, E. Bard, 1910. In-8°, 413 p., 16 pl., 5 M.

Architecture.

199. A l'abbaye de Villers. *Bulletin des métiers d'art*, 14 mars 1910, p. 260-274, fig. 7.

200. AUMIER, Marcel, Monographie de la cathédrale de Sens. Sens, impr. de F. Dufrenoy, 1910. Gr. in-8°, xi-203 p., fig. et pl.

111. BARNARD, F. C. Longman's historical illustrations. In *Epoches*, n° 1, the XI century; n° 2, the XII century; n° 3, the XIII century; n° 4, the XIV century. New-York, Longmans, 1910. In-fol., 90 c.
112. BIANCHI, Lazise Albi. L'architettura lombarda in Asti. Torino, l'Artista moderno, 1910. In-8°, 29 p., fig.
113. BORTO, Gamba. Per la facciata del duomo di Milano: relazione al ministro della pubblica istruzione. Milano, tip. società ed. Sonzogno, 1910. In-F., 36 p., fig.
114. BOUTILLI, Abbé C. Histoire du prieuré de Saint-Martin d'Amberle. Roanne, impr. de M. Soucchié, 1910. In-8°, vii-112 p., pl.
115. BRUNS, E. Cathedrals and Churches of Belgium. New-York, J. Pott, 1910. In-12, 2 d.
116. CAROZZI, G. Palazzo Davanzati in Firenze, cenni storici e descrittivi. Firenze, tip. Geminiana, 1910. In-16, 29 p.
117. CHASTAIG, A. Histoire de l'abbaye Saintes-Croix de Bordeaux. Paris, C. Poussadoux, 1910. In-8°, vi-197 p. Archives de la France monastique, Vol. IX.
118. COGNET, L. L'architecture religieuse en Hollande. *Art public*, 1909, n° 5-6, p. 51-54.
119. CRISPIEN, Feli. Chiese ed arte: conferenza sul restauro della chiesa di S. Massimo in Torino. Torino, tip. C. Sartori, 1910. In-8°, 48 p., 1 l.
120. DEMONT-WILDEK, L. L'architecture religieuse en Autriche. *Art public*, 1909, n° 5-6, p. 47-50.
121. FABER, Abel. Le gothique du midi. *Revue Augustinienne*, 1910, n° 95, p. 115-162.
122. FAVAT, Lodovico. La cappella Bolognina nella Basilica di San Petronio a Bologna. *Arte*, maggio, 1910, p. 211-216.
123. Inventaire archéologique de Gand, fasc. II. Crypte de Saint-Gérard, colonnes achevées et bases romanes de l'abbaye de Saint-Bavon, statuette de sainte Catherine en albâtre polychromé du Musée, église Saint-Michel, maître-autel de la cathédrale Saint-Bavon à Gand. N. Heins, 1910. Gr. in-8°, pl. 501-510.
124. LAMARE, R. L'Essence du style gothique. *Bulletin des métiers d'art*, 30 avril, 1910, p. 293-302, fig.
125. LEMARE, R. L'Origine de l'architecture gothique. *Bulletin des métiers d'art*, 1909, n° 6, p. 167-179.
126. LIQUON, Emile. Bruges mystique. 15 peintures séches originales. Paris, H. Buzini, 1910. In-fol., 250 fr.
127. LOTI, Mgr J. L'Aître de Saint-Maclou Rouen, impr. de L. Gy, 1910. In-8°, 28 p., pl. Académie des sciences, Belles-Lettres et arts de Rouen.
128. MARCHEL, E. La reconstruction de l'église de Boyve au XVII^e siècle. *L'edilium*, 1910, n° 2, p. 21-24.
129. MAYONADE, Chanoine. Une basilique byzantine, guide historique et descriptif, Saint-Front de Périgueux. Périgueux, impr. de Ribes, 1910. In-16, 93 p., fig.
130. MONTANI, A. Architettura italiana antica e moderna. Quinta ediz. Milano, U. Hoepli, 1910. In-16, xxx-683 p., pl.
131. MELIDA, Jose Ramon. Un monumento restaurado. La iglesia de San Juan de Rabanera en Soria. Madrid, impr. de San Francisco de Sales, 1910. In-4°, 24 p., 7 pl. (Publicado en el *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*.)
132. MERLET, René. La cathédrale de Chartres. Paris, H. Laurens (1910). In-15, 100 p., fig. Petites Monographies des grands édifices de la France, publiées sous la direction de M. E. Lefèvre-Pontalis.)
133. MONNERET DE VILLARD (U.). Il battistero e le chiese romaniche di Firenze. Milano, E. Bonomi, 1910. In-24, 28 p., pl. *L'Italia monumentale*, n° 3.) 1 l.
134. PHILIPPE (André). L'Eglise Saint-Maurice d'Épinal. *Marches de l'Est*, 1909-1910, n° 4, p. 540-562.
135. POUFFO. La Certosa di Pavia. Milano, E. Bonomi, 1910. In-16, 14 p., pl. *L'Italia monumentale*, n° 2.) 1 l.
136. POUFFO. Il duomo di Milano. Milano, E. Bonomi, 1910. In-24, 18 p., pl. *L'Italia monumentale*, n° 1.) 1 l.

437. PÉRISSON (Henri). Les Maîtres-maçons de la Renaissance à Caen. Caen, L. Jonat, 1910. In-8°, 28 p., planches. Extrait du *Compte-rendu du LXXV^e Congrès archéologique de France*, tenu en 1908, à Caen.)

438. REXARD (L.). Wiers et son église. *Revue bournaise*, 1910, n° 1, p. 11-111.)

439. RIDDER (Fr. des). Het klooster der Bogarden van Overlaer onder Hoegaerde. *Hagehauds geslenschriften*, 1909, n° 2, p. 49-61.)

440. ROYAL (Massillon). Le Flamboyant français est-il d'origine anglaise? Paris, Impr. de Vaugrand, 1910. In-8°, 21 p.

441. SCHÖRMESTERS (E.). Liste des autels de la cathédrale de Saint-Lambert. *Leodunum*, 1909, t. VIII, p. 87-93.

442. THOMAS (Abbé E.). L'Abbaye de Mondaye, texte historique et descriptif. Paris, C. Foulard s. d. In-fol., 14 p.

443. WARDENZ (Joseph). Eine « Descriptio villarum » de Flandrye de Lobbes à l'époque carolingienne. *Bulletin de la commission royale d'histoire*, 1910, n° 1, p. 245-267.)

- Voir aussi n° 103.

Sculpture.

444. BRONCHI (Vitt. Emanuele). Guida per le gallerie e i musei di Roma. Torino, G. B. Paravia, 1910. In-24, VIII-298 p.

445. ENLART (Camille), ROUSSIER (Jules). Catalogue général du Musée de sculpture comparée au palais du Trocadéro (moulages). Nouvelle édition entièrement refondue. Paris, A. Picard et fils, 1910. In-8°, VIII-295 p.

446. FRYDE (Alfred C.). Wooden Monumental Effigies in England and Wales. London, E. Stock, 1910. In-4°, 71 p., 6 s.

447. MARI (Emile). Le Groupe de la Visitation à la cathédrale de Reims. Paris, E. Leroux, 1910. In-8°, 4 p., Extrait de la *Revue archéologique*, 1910, t. 17.)

448. SARTOR (M.). La cathédrale de Reims, étude descriptive et iconographique des statues et bas-reliefs du portail occidental. Reims, E. Michard, 1910. Gr. In-8°, 40 p., fig.

449. Sculpture monumentale (Glets de voûte en bois sculpté représentant la Passion). *Bulletin des métiers d'art*, 31 mars 1910, p. 257-260, fig.

450. VAN GRAMBLEN (A.). Les Font-baptismaux. *Bulletin des métiers d'art*, 31 mars 1910, p. 274-280, fig.)

- Voir aussi n° 127.

Peinture.

451. BELINI (Oreste). Leonardo da Vinci, monografia popolare, documentata. Firenze, sonda tip. Salesiana, 1910. In-16, 141 p., pl.

452. BODE (Wilhelm). Die Gemäldgalerie des Herrn A. de Bitter in seiner Villa zu Schönberg bei Cronberg im Taunus. Berlin, J. Bard, 1910. In-fol., 41 p., 79 pl., 100 m.

453. BRYANT (Florida Munson). What pictures to see in Europe in one summer. New-York, J. Lane, 1910. In-12, 16-183 p., 1 d., 59.

454. DELISLE (Léopold). En Doule des « grandes Heures » d'Anne de Bretagne, Nogen-le-Rotrou, impr. de Dauphey-Gouverneur, 1909. In-8°, 8 p., Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1910.)

455. DILLI (Charles). Manuel d'art byzantin. Paris, A. Picard et fils, 1910. In-8°, XI-837 p., fig.

456. LARSEN-FERSTEN (Grun zu). Die Manfred bibel, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1910. In-4°, XI-58 p., 11 pl., fig. *Forschungen kunstgeschichtliche, hergavon köngl. preuss. histor. Institut in Rom*, t. 101, 45 m.

457. FELLIX-SALTI (B.). Sulle opere di carolano di Giovanni da Camerino, pittore del secolo XV: note. Camerino, tip. G. Tomarelli, 1910. In-8°, 35 p., 11.

458. FORVALL (Abbe). L'arte di Giovanni Garimati. *Ute*, mai-juin 1910, p. 177-190, planche et fig.

459. GROSSI-GONDI (E.). La « Dormita beatae Mariae », contributo ad uno studio iconografico a proposito di una pittura dell'antico diacono di S. Maria in via Lata. Roma, tip. L'Unione ed., 1910. In-8°, 37 p., fig.

460. HARTMANN (G. F.). Matteo da Siena und seine Zeit. Strassburg, T. H. F. Heitz, 1910. In-8°, VII-

143 p., 1 pl. *Zur Kunstgeschichte des Auslands*, Heft, 78. 8 m.

161. OMONI (H.). Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIII^e ou VIII^e siècle. Paris, E. Leroux, 1909. In-fol., 46 p. Fondation Eugène Prof. Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XXII, fasc. 1^{er}.

162. Pier della Francesca, allum. con 117 riproduzioni. Roma, D. Anderson, 1910. In-fol., 44 p., 1 l. *L'opera dei grandi artisti italiani*, raccolta di Gerardo Ricci, 13.

163. SERRATI (Lisa del). L'Affresco di Melozzo da Forlì nel monumento Coen a Santa Maria sopra Minerva. *Arte*, mai-juin 1910, p. 222-224, fig.)

164. Seefengarten. Hortulus curiae. Cod. 1664, pol. Vindob. 2796. Photomechanische Nachbildung, der kk. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, hrsg. unter der Leitg. von Fiedr. Dornhöffer, Frankfurt am Main, J. Baer, 1909. In-fol., 196 p., pl. 60 m.

165. STARA (Lu.). Domenico Zampieri detto il Bramantino. Roma, E. Calzone, 1909. In-F., vit-131 p., pl. et fig.

166. ZAPPÀ (Gulio). Bramante alla cortosa di Pavia. *Arte*, mai-juin 1910, p. 461-476, fig.)

Voir aussi n^o III.

Arts industriels.

167. BIANCHI (Adrien). Les Camées de la croix de Saint-André à Bas à Arvenne en Dauphiné. Paris, E. Leroux, 1909. In-fol., 12 p., fig. Fondation Eugène Prof. Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 1^{er} fasc. du t. XXII.)

168. DEVIAT (André). Les Enaux peints, les primitifs. École de Monvaerni. Communication faite à la Société archéologique du Limousin, le 28 décembre 1909. Limoges, impr. de Ducourthieux et Coust. 1910. In-8^o, 36 p., pl.

169. Fuhrer durch die königl. Museen zu Berlin. Das Kunstgewerbemuseum. Berlin, G. Reimer, 1910. In-8^o, 152 p., 30 pl., 50 m.

170. GUESNON (A.). Une Tapisserie du musée de

Saint-Omer. Arras, impr. de Répessé, Cassel et C^o, 1910. In-F., 10 p., pl. Publié dans la *Statistique monumentale* par la Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.)

171. PAUX (Roberto). Poltine d'adabastro. *Arte*, mai-juin 1910, p. 202-213, fig.)

172. PIASTOLI (Henri). La Monstrance de Notre-Dame-de-Froide Rue. Caen, E. Jonan, 1910. In-8^o, 11 pp., fig. Extrait du *Compte-rendu du LXXX^e Congrès archéologique de France*, tenu en 1908 à Caen.)

— *Voir aussi n^o 159.*

Iconographie.

173. DAY (L. Hermlage). Ober-Ammergan and the Passion play. Milwaukee, V. Glueckman, 1910. In-16, 96 p., fig., 45 c.

174. PIERKS-RICHARDS (Louise). Oberammergan. Its Passion play and players, A 20th. century pilgrimage to a modern Jerusalem and a new Gethsemane. München, Piloty und Loehle, 1910. In-8^o, in-223 p., fig., 2 m.

175. POZZELLI (Albert). Le légendier de Pierre Galo. (*Amuleta Ballardiana*, t. 29, fasc. 1-11, p. 5-116.)

176. RAYGATA (Emilio). Il Portico e la chiesa di S. Bartolomeo in Bologna. *Bollettino d'arte*, 1909, III, p. 102-113, pl. et fig.

177. ROBERTO DA NOVI. San Francesco d'Assisi nell' arte, nella storia e nella chiesa, 2da edizione. Torino, G. B. Berruti, 1910. In-8^o, 32 p.

178. SCHAROFFER (Mg. Joh.). Oberammergan and its Passion play; guide to Oberammergan., 2d rev. ed. New-York, Lencke and Buchner, 1910. In-12, 168 p., 75 c.

179. SPOFF (Josephine Helena). Oberammergan. New-York, Crowell, 1910. In-12, 10-84 p., pl. 1 d.

— *Voir aussi n^o 129.*

Dans la bibliographie de la livraison précédente, le titre de l'ouvrage de M. l'abbé Broussolle doit être ainsi établi: *L'Art, la Religion et la renaissance, essai sur le dogme et la prêtre dans l'art religieux de la renaissance italienne.*



LA BIBLE DE ROBERT DE BILLYNG ET DE JEAN PUCELLE

Le nom du peintre Jean Pucelle a paru pour la première fois dans un livre imprimé en 1868¹. Quarante ans plus tard, dans un livre aussi instructif que charmant², M. Henry Martin a pu dire que ce nom était devenu presque célèbre.

L'œuvre principale de Jean Pucelle est l'illustration d'un délicieux livre, qui semble être venu de Jean de France, duc de Berry. Il appartient aujourd'hui à M. le baron Maurice de Rothschild, dont la généreuse libéralité m'a mis à même d'en faire reproduire en héliographie les soixante et onze pages les plus importantes.

Aujourd'hui la *Revue de l'Art chrétien* met en pleine lumière plusieurs pages de la Bible qui nous a révélé le nom de Jean Pucelle et dont cet artiste a exécuté, au moins en partie, la riche enluminure.

Cette Bible, classée à la Bibliothèque nationale sous le n. 11935 du fonds latin, a le droit incontestable de s'appeler la Bible de Robert de Billyng et de Jean Pucelle, comme l'atteste l'inscription qui se lit à la dernière page et dont nous donnons la reproduction.

C'est un gros volume in-quarto, de 705 feuillets de parchemin, d'une exquise finesse, hauts de 293 millimètres et larges de 190. Du fol. 1 au fol. 642, l'écriture est disposée sur

deux colonnes, et du fol. 643 jusqu'à la fin sur trois. Elle est de moyenne grosseur et d'une parfaite régularité. D'un bout à l'autre, il y a 42 lignes à la page, et, pour assurer la précision et l'uniformité de l'alignement, on avait préalablement tracé en traits rouges, d'une grande finesse, 24 raies au-dessus desquelles, à une distance d'environ un demi-millimètre, le calligraphe a couramment écrit son texte, d'une main si assurée, que les lettres à longues queues sont les seules dont l'extrémité intérieure touche la rae directrice. Les plus habiles imprimeurs n'ont pas atteint une plus rigoureuse précision.

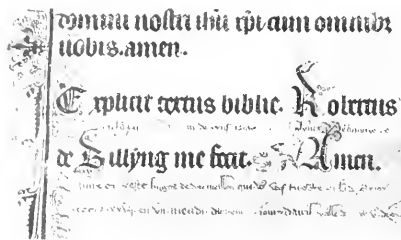
Le calligraphe a fait connaître son nom à la fin de l'Apocalypse. Ce nom peut avoir une apparence anglaise, *Explicit lectus Bibla : Robertus de Billyng me fecit. Amen.* Robert de Billyng, était un calligraphe de premier ordre³, et quoique la forme de son nom semble indiquer une origine anglaise, les traits de son écriture autorisent à le rattacher sans la moindre hésitation à l'école française. Il nous a laissé un chef-d'œuvre, dans lequel la régularité, la fermeté et l'élegance ne laissent rien à désirer. On peut supposer qu'il n'est pas resté entièrement étranger à l'enluminure du texte qu'il avait si parfaitement

¹ *Le Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 43.

² *Les Peintres de manuscrits et l'immediate e. L'Art*, p. 35.

³ Le caractère de 42 lignes de son écriture est publié dans le *Cabinet des manuscrits*, volume du planches, p. MXXI, fig. 3.

reproduit. A la suite de sa signature, il a inscrit ou fait inscrire les noms des artistes qui ont si largement contribué à l'embellissement de la copie : *Jehan Pucelle, Ancian de Cens, Jaquet Maet; il hont enlumine ce li livre. Ceste lingue de vermillon, que vous veez, fu escripte en l'an de grace M CCC et XXXII, en un jeudi, darrenier jour d'avril, veille de mai, V^e die.* Cette date répond bien au jeudi 30 avril 1327. Robert de Billyng a ménagé des espaces longs et étroits au commencement des chapitres dont l'initiale était un I ou un J à longue queue, par exemple, sur les fol. 124 v^o, 222 v^o, 308, 476 v^o, 528 v^o, 557 v^o



UNE CALETTE DE LA GELÉE DE ROBERT DE BILLYNG.

et 683. Ces miniatures atteignent jusqu'à près de 80 millimètres de haut sur moins de 20 de large. Les autres miniatures ne remplissent guère que des carrés ayant à peine 30 millimètres de côté.

Le décor d'enluminure proprement dit ne mérite pas moins d'éloges que la calligraphie. On ne saurait trop louer les filets servant à orner du côté gauche les colonnes de chaque page, en rouge et noir, pour la première colonne, en or et azur, pour la seconde, ornements qui se prolongent sur la marge supérieure.

On ne se lasse pas d'admirer l'éclat que produit, sur un parchemin d'une extrême finesse et d'une blancheur immaculée, l'emploi alterné de l'or et de l'azur pour les initiales des chapitres et pour les titres courants du haut des pages. On a tracé un merveilleux

parti de ces nuées de petits traits de plume, souvent à peine perceptibles, traces à l'encre ou au vermillon, pour servir de fond aux grandes initiales et surtout aux titres.

Outre le décor dont il vient d'être question, la Bible contient environ 80 petites miniatures, toutes à peu près de petite dimension, environ 30 millimètres de haut sur 25 de large. Ces peintures servent d'initiales aux différents morceaux de l'Ancien et du Nouveau Testament. Celles qui représentent les lettres I et J ont reçu une forme étroite et allongée. En tête des prophètes de Joel et d'Amos on a peint, outre l'initiale enluminée, un petit tableau dont le fond, comme celui de beaucoup de petites miniatures, est échiqueté d'or et d'azur.

La page la plus remarquable (fol. 5) est celle du commencement de la Genèse. On y voit groupes perpendiculairement, les uns sous les autres, huit petits tableaux, à fonds échiquetés et à cadres quadrilobés, dont six représentent les travaux des six jours de la création; sur le septième, Notre-Seigneur segeant sur un trône, béniissant, la main gauche appuyée sur un livre; le dernier est consacré à la scène du Calvaire.

On peut encore citer l'initiale du premier livre d'Esdras (fol. 222 v^o), la construction de la tour de Babel. L'élégance du dessin, l'expression des attitudes des personnages, et surtout l'harmonie des couleurs, font de ces petites miniatures autant de chefs-d'œuvre; et de tout cela, combiné avec la régularité de l'écriture, la légèreté de l'encadrement des pages et la fraîcheur des larges marges du parchemin, résulte un ensemble qui donne au livre un charme indéfinissable.

Ce manuscrit peut prendre place à côté de deux autres sorts, je crois, du même atelier: les petites heures de M. le baron Maurice de Rothschild et le Breviaire de Belleville.

On ignore pour qui la Bible fut copiée et enluminée, et rien n'indique les personnages

qui en eurent l'usage depuis 1327 jusqu'en 13 juin 1472. A cette dernière date, le livre était entre les mains du roi Louis XI, qui, se trouvant à Saint-Florent près Saumur, en fit cadeau à son confesseur, Jean Boucart, évêque d'Avranches.

Ce fait est attesté par une note tracée à la fin du volume :

« Le roy de France Loys très crestien M^{me} de ce nom, a present regnaut, donna ceste Bible à Jehan Boucart, évesque d'Avranches, son confesseur. A Saint-Florent près Saumur, le XIII^{me} jour de juing, en l'an M.CCC.C.LXXII. »

Jean Boucart, originaire de Saint-Lô¹, était un bibliophile soigneux, qui fit peindre ses armes au commencement des évangiles, au bas du fol. 512 : de sinople, à trois têtes de lapin, et à côté la devise BIBI².

Ce prélat s'est fait connaître par la fondation d'une bibliothèque paroissiale, annexée à l'église de Notre-Dame de Saint-Lô.

L'existence de cette bibliothèque n'est point chimérique. Nous avons la lettre par laquelle le cardinal Richard de Longueil, évêque de Coutances, en autorise la construction sur un terrain situé entre l'église Notre-Dame de Saint-Lô et le manoir épiscopal, pour y installer *le grand nombre de livres riches et beaux* que Jean Boucart, évêque d'Avranches, avait donnés aux habitants de Saint-Lô. Elle est datée de Rome le 28 mars 1470 et adressée à son vicaire général résidant à Coutances :

Par vos lettres missives qu'escripvés au sujet d'une librairie que veulent édifier les habitants de Saint-Lô en une place voidie, laquelle est entre la chapelle Saint Jacques et le degré par lequel l'on

monte en ma chapelle, à l'exortation de mons^{rs} d'Avranches et de messire Ursin, lesquels ont donné grand nombre de livres riches et beaux, pour l'honneur de mon dit s^{rs} d'Avranches, du dit messire Ursin et des dis habitants, je suis content qu'ils edifient la dite librairie au lieu dessus dit, pourveu qu'ils l'edifient en façon que l'on puisse aller de ma dite chapelle en l'église de Nostre Dame, comme m'escrivez, et qu'aucun yaxe obit où qu'il soit fait memoire de moy et de mon reveu, jadis seneschal, et de ma neque, sa femme, qui sont seplifurez au dit lieu, par chacun un en la dite eglise Nostre Dame, à un certain jour qu'escrivez.

A Rome, le 28 Mars 1470.

CARDINALIS RICHARDUS CONSTANTINENSIS.

Et sur la superscription : Carissimo patri nostro magistro Joanni Batri, vicario, officiali et thesaurario nostro generali in civitate nostra Constantiensi. »

Deux mois après, le 30 mai 1470, les bourgeois manans et habitans de Saint-Lô se réunissaient en assemblée générale et votaient la construction d'une librairie sur le terrain assigé par l'évêque, pour y mettre leurs livres, et notamment ceux qui venaient de leur être donnés par deux bienfaiteurs : l'évêque d'Avranches, Jean Boucart, et Jean Taboult, vicaire du patriarche de Jérusalem, évêque de Bayeux.

Comme il s'est veu à la connaissance de très Réverend père en Dieu Richard, par la permission d'icelle cardinal de Saint Eusèbe et évesque de Coutance, que les bourgeois, manans et habitans de la ville de Saint-Lô, dont il est baron à cause de son dit évesché, aient, avec dévotion et desir pour la decoration et augmentation de leur eglise paroissiale de Nostre Dame du dit lieu de Saint-Lô, entr'autres edificacions, de faire edifier, en dehors du bout et pignon du haut d'icelle eglise, par devers soièl levant, une librairie et estude pour yice mettre leurs livres, dont plus n'a geres, leur ont été donnez plusieurs, tant par réverend pere en Dieu monsieur maistre Jean Boucart, évesque d'Avranches, que par venerable et discrette personne maistre Ursin Taboult, vicarie de monsieur le patriarche de Jérusalem, évesque de Pavens, docteur en sainte Theologie, et mesme autres edificacions et accroissement et amoblisse-

1 *Oriens de Sancto Ludo*, dans un acte du 10 mars 1463 (v. s.), relatif à l'élection de Jean Boucart, évêque d'Avranches, a été publiée dans le *Bulletin historique et philologique*, année 1896, p. 18.

2 Ces armes ont été relevées par M. Max Furet sur un sceau attaché à une quittance du 24 septembre 1600 (prez 116 dt ms. français 20829) et sur lequel est figuré saint André, patron de la cathédrale d'Avranches.

3 Ce sceau est beaucoup mieux conservé que celui des Archevêques de La Manche, dont Denoy a donné la description *Inventory des sceaux de la Normandie*, p. 235 n. 3477.

4 Sur cette fondation voir l'ouvrage de Billy, *Mémoires sur l'histoire du Caennais, Villes de Saint-Lô et Caréac*.

Saint-Lô 1863, p. 62, et *Le Cabinet de l'histoire*, t. 1, p. 14 et l'article *Une bibliothèque paroissiale* que j'ai publiée dans l'*Annuaire de l'Avranchin*, année 1910.

ment de leur dite église, pour lesquelles édifices nous auré en partie, leur eul nécessaire avoir une place vaine, qui est entre la chapelle Saint-Jacques au dit bout de l'église, joint à celle, et dont le pignon de la dite église fait closture à ce lieu, et le degré par lequel l'on monte et descend pour aller et venir à la chapelle clant au manoir de mon dit seigneur de Contance au dit lieu de Saint-Lô, depuis et comme bouchant à l'endroit du pilier du pignon de la dite chapelle de Saint-Jacques, en dehors d'iceluy pignon, par devers la cour du dit manoir, droit aligné jusqu'à l'endroit du dit degré de la chapelle du dit manoir.

Les auteurs de la *Gallia christiana* (t. XI, col. 494), nous apprennent que Jean Boucart vint mourir à Saint-Lô le 28 novembre 1484. On aurait pu croire que Jean Boucart avait pris soin de compléter sa fondation en ajoutant à ses premiers dons la belle bible dont Louis XI lui avait fait cadeau. Mais des notes inscrites à la fin de ce beau livre¹ nous apprennent que les héritiers du prelat le donnerent à Jacques de Malignon, baron de Torigni, et qu'il appartint ensuite à Jacques de Silli, évêque de Seez (1514-1539), puis à Pierre de Silli, abbé de Saint-André de Gouffern en 1550.

La Bible de Robert de Billung et de Jean Pucelle est donc restée en Normandie pendant plus de quatre-vingts ans. Je ne saurais dire quand et par suite de quelles circonstances elle en est sortie pour venir à Paris prendre place dans la bibliothèque du chancelier Séguier.

Après la mort de ce grand bibliophile, le trésor de manuscrits, qu'il avait amassé avec tant d'amour, devint la propriété de son petit-fils, Charles de Couhoub de Coislin, évêque de Metz, qui les légua le 1^{er} mai 1731 aux religieux de Saint-Germain-des-Près. Après avoir échappé au terrible incendie du 20 août 1794, ils furent portés à la Bibliothèque Nationale pendant l'hiver de 1795-1796.

¹ Heredes domini Joannis Boucart Almonensis episcopi domo d' devant l'abbaye domini Joachimo de Malignon baroni de Torigni, demora pise dedit reverendo domini Jacobo de Silli, episcopo Sagenensi, cui tunc demum successit dominus de marister Petrus de Selly, eius cognatus, abbes Sancti Andreæ de Gouffern 1550. Parat definitus. Denis.

C'est seulement de nos jours que la valeur de la Bible de Billung et de Jean Pucelle a été reconnue. Elle avait été ainsi enregistrée dans le procès-verbal d'une priseée faite en 1672 peu de mois après la mort du chancelier².

« Bible latine, avec vignettes, quarto [couvert en cuir, 3 livres ». Si pareil manuscrit apparaissait aujourd'hui dans une vente, les enchères seraient certes très élevées.

Puisque l'occasion s'est présentée de mettre en lumière le manuscrit qui porte le nom de l'illustre Jean Pucelle, j'en profiterai pour publier des photographies qu'a bien voulu me communiquer mon confrère et ami le comte Paul Durrien, en y joignant quelques notes sur différentes œuvres qui doivent ou peuvent être attribuées à ce maître, notamment le très beau bréviaire françaisain, conservé au Vatican sous le n° 603 du fonds d'Urbini.

En 1907, ayant à parler d'une série de livres de luxe faits à Paris vers le milieu du XIV^e siècle pour plusieurs membres de la famille royale, j'avais cru devoir y comprendre un petit bréviaire que mes amis de la Bibliothèque du Vatican m'avaient signalé et dont ils m'avaient envoyé la photographie d'une page. J'en donnai une description sommaire dans mes *Recherches sur la librairie de Charles V* (t. I, p. 192), sans pouvoir déterminer pour quel personnage avait été fait ce très beau livre, aujourd'hui conservé sous le n° 603 du fonds latin d'Urbini.

Au commencement de l'année 1909, je profitai d'un voyage à Rome de mon confrère et ami le comte Paul Durrien pour le prier d'examiner lui-même au Vatican un manuscrit qui me semblait digne de fixer son attention. Le résultat de l'examen dépassa mes espérances. Voici en quels termes il en rendit compte dans une lettre communiquée le 2 avril dernier à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres :

« Dans ses deux volumes de recherches sur

² *Le Cabinet des manuscrits*, t. II, p. 95.

tenam illi salutem da. p. amud cum
uenit ad eum nasum p. p. i. quando
uel quoniam inuenit ad terra ue.

Miserere mei deus: secundum magnam
misericordiam tuam. Et se
cundum multitudinem miserationu
rum tuarum: de iniquitate mea.

Amplius lava me ab iniquitate
mea: et a peccato meo mundare me.

Quoniam iniquitate mea ego cog
noscio: et peccatum meum contra me
est semper. Tibi soli peccavi et mali
coram te feci: ut iustificatus sis sermo
tuus: quis et uincas cum iudicatus.

Ecce enim in iniquitatibus concepit
tus sum: in peccatis meis concepit
me mater mea. Ecce enim uerita
tem dilexisti: necasti secretum sapientie
ac tue manifestasti michi. Aspice
me domine: et miserere mihi. Quia
iniquitas mea in uisceribus meis:

et super uerum deallabor. Au
ditum meo uisus gaudium et letitia:
et exultabit ossa humiliata. Non
tace faciem tuam a peccatis meis: et
omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me deus: et spiritum
rectum innoua in uisceribus meis.

Deprauas me a facie tua: et spiritum
scilicet tuum ne auferas a me. Redde
michi letitiam salutatis tue: et spu
ritum opum confirma me. Directio
iniquos uias tuas: impius ad te co
uertentur.

Libera me de sanguinibus: deus deus saluus me: et cuncta
buc lingua mea iustitiam tuam. Co
mune labia mea aperies: et os meum
annuntiabit laudem tuam. Quoniam
an se uoluntates sacrificium dedisse:
utique: holocaustis non accipias. Sa
crificium uero spiritus contribulatus: cor
conuersum in humilitate deus non del
picias. Congue fac donec in uina

uoluntate tua spon: ut edificentur
muri ierusalem. Tunc acceptabis
sacrificium iusticie oblationes ius
locusta: tunc imponent super altare
tuum uitulos. In se intellectus auid
cum uenit deus: et iustitiam iudicial
fecit laudare deum in domum abyme



Et in gloria lectus in malitia: qui
potens es in iniquitate. Tota die i
iustitiam cogitauerunt lingua tua: sicut

nouacula acuta fecisti colu. **D**i
lexisti malitiam super benignitatem:
iniquitatem magis quam loqui equi
tatem. **D**ilexisti omnia uerba impi
tationis: lingua dolosa. **D**ixit
deus redimet te in finem: cunctis te i
cognabit te de calvariaulo tuo. et
faciem tuam de terra iuuantium.

Conuertunt uisus et amebunt super eum
redunt et dicunt: ecce homo qui non
posuit deum adiutorem suum. Sed
spiraunt in multa tudine diuitiarum
suarum: et percauerunt in uanitate sua.

Ego autem sicut olma fructifera in do
mo dei speraui: in misericordia dei inuere
num in seculum seculi. **C**onfite
re tibi in seculum quia fecisti: et ex
pectabo nomen tuum quoniam uerum est i
consilium tuorum tuorum in seculum.

Lectus deus p. amale
In insipientes ch
in corde suo: non
deus. **C**orni
pi sunt: et abomi
nabiles facti sunt
in iniquitate suis: non est qui san
at uinum. **C**onmilitis de celo prof
perit super filios hominum: ut uideat
si est intelligens aut irauis deum.



Incipientes ch
in corde suo: non
deus. **C**orni
pi sunt: et abomi
nabiles facti sunt
in iniquitate suis: non est qui san
at uinum. **C**onmilitis de celo prof
perit super filios hominum: ut uideat
si est intelligens aut irauis deum.

Incipientes ch
in corde suo: non
deus. **C**orni
pi sunt: et abomi
nabiles facti sunt
in iniquitate suis: non est qui san
at uinum. **C**onmilitis de celo prof
perit super filios hominum: ut uideat
si est intelligens aut irauis deum.

la librairie de Charles V (tome I, p. 192-194). M. Leopold Delisle a mentionné un Breviaire à l'usage d'une religieuse de l'ordre de Saint-François qui est conservé à la Bibliothèque du Vatican, n° 663 du fonds d'Urbain. M. Delisle n'a connu ce manuscrit que par une notice de Mgr Stornaiolo et par l'envoi d'une photographie dû à Mgr Stanislas Le Grelle ; mais ces premiers éléments lui ont suffi pour deviner que le manuscrit en question devait être apparenté de très près aux remarquables

sufflat de mes observations. En effet, le n° 663 du fonds d'Urbain est un manuscrit de premier ordre sous le rapport de la beauté de l'exécution matérielle, et tout, depuis la régularité de l'écriture, la délicatesse et le grand nombre des miniatures, et le goût exquis de l'ornementation, jusqu'à la blancheur et la finesse exceptionnelles du velin, impose également l'admiration. Le volume date de la première moitié du XIV^e siècle. Par tous ses caractères, à commencer par le style des ornements et



BIBLIOTHÈQUE DE VATICAN FONDS D'URBAIN, n° 663 fol. 45r

livres de prières qui ont été exécutés au XIV^e siècle pour les rois de France ou des personnages de leur famille. De son côté, le R. P. Ehrle, le savant préfet de la Bibliothèque Vaticane, correspondant de l'Académie, avait fait une remarque semblable, en se reportant à la *Notice de douze livres royaux* de M. Delisle, et, tout récemment, comme j'étais venu à Rome pour étudier les manuscrits de la Vaticane, il a bien voulu attirer spécialement mon attention sur ce Breviaire du fonds d'Urbain. Sans entrer dans les détails, il me paraît intéressant de signaler à l'Académie le ré-

peintures, il se rapproche extrêmement de deux célèbres manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris, la Bible de Robert de Bilibing et le Breviaire de Belleville, sur lesquels M. Delisle a naguère découvert le nom du plus fameux des enlumineurs travaillant à Paris à cette époque, Jean Pucelle. C'est, en tout cas, un des plus parfaits chefs-d'œuvre de cette école d'enluminure parisienne contemporaine des derniers Capétiens directs, que M. Delisle a mise en lumière et dont j'ai parlé moi-même dans le n° de janvier dernier du *Journal des Savants*. »

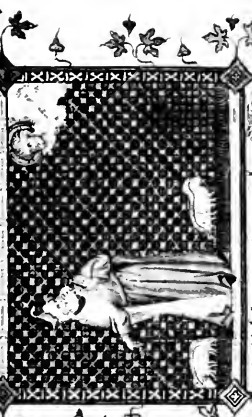
ecce edificauerunt: et sciam apertum qui eum
moritur: factum est non possunt
hauriam in libro scelerum altissimum et
multo usque ad thronum iherosolymitanum
in diuisis locis: iherosolymitanum. si tunc incipit
tunc ordinem: per in iherosolymitanum studio
solentur. Nos enim iuxta morem h
in eorum ordinem perscquitur: in h
atone in alimimus. **Incipit h**

Quod dicitur: alimimus qui regna
sunt ab iherosolyma usque ethiopia
sup. cetera. p. in iherosolyma. quod
scite in solo regni sui: in
sa curas regni eius: quod
dum sunt. Tercio igitur an
no impii sui: facti gaudere
conuulsi cunctis principibus
et pueris suis fortissimus
placuit: et in eorum iudicis et
perfectis. p. in iherosolyma. quod
ur ostendit diuicias glorie
regni sui: ac magnitudinem
atque actum aut potentie sue
multo tempore eulachet h
dicit: Cumque impleretur dies totum

in: inuenerunt omne populum qui
inuentus est: huius a maximo usque ad
inimicis: et uisus: uis dicitur conuulsi
spuar in uictibus orti in eorum quod
regno culti et manu consilium curat

S

ios
iahu
um
aus
alim
ing
n
s.
fuit
ing
nam
p
te
te
s
ing
p
que
am a
it
x
u
u
g
ol
l
u
u
sunt
omne



Incipit libri amos prophete. **Amos**
fuit in iherosolymis
chero que uocit su
per iherosolyma. et in
dicit regis uerbi et in
p. in iherosolyma. fuit
tunc regis iherosolyma: ante duos annos
tunc motus. **Et dixit dominus deus syon uigil**
et: et iherosolyma dicit uocem suam: et iherosolyma
creuit sicut uolens: et edificauerunt et
uerterunt: carum et: et dixit dominus super
tyrus: et iherosolyma: et: et sup. iherosolyma:
non conuulsi cunctis: galat et: et iherosolyma:
ignem in iherosolyma: et: et iherosolyma:
omnes terrarum: et: et iherosolyma: et:

Quelque temps après son retour à Paris, le comte Paul Durrien me fit la plus gracieuse surprise, en m'offrant d'excellentes photographies de six pages du Bréviaire du fonds d'Urbain. La vue de ces images aurait suffi pour me faire partager l'enthousiasme que mon ami avait éprouvé quand il avait sous les yeux le manuscrit lui-même. La justesse des rapprochements qu'il avait faits avec plusieurs des chefs-d'œuvre du milieu du XIV^e siècle conservés à la Bibliothèque nationale me parut évidente. S'il avait connu les Heures du baron Maurice de Rothschild, il n'aurait pas manqué de le citer avec les manuscrits dont le souvenir était tout à coup venu à sa pensée, lorsqu'il feuilletait le manuscrit du Vatican. Il aurait surtout été frappé de l'analogie des sujets fantaisistes si lestement traités sur les marges du petit manuscrit que je viens d'étudier et sur celles du manuscrit d'Urbain. J'ai particulièrement remarqué un détail de décoration qui revient à chaque page de la Bible de Robert de Billyng et qui ne doit pas être rare dans le Bréviaire du fonds d'Urbain ; ce sont de longues tiges de lierre qui s'enroulent en traits de la plus audacieuse hardiesse et servent à border les colonnes d'écriture et le bas des pages, semblables à celles que l'on voit dans la Bible perçutée et dans le très beau Bréviaire de Charles V. Mais ce qui est peut-être plus important à noter, c'est l'analogie de la façon dont les sujets fantaisistes et parfois un peu grotesques ont été traités sur les marges, pour égayer les pages de plusieurs de ces manuscrits, notamment celles des manuscrits du baron Maurice de Rothschild et du fonds d'Urbain.

Voici maintenant ce que j'avais pu dire en 1907 du second de ces manuscrits, le Bréviaire franciscain du fonds d'Urbain.

« À côté du très beau Bréviaire du roi Charles V, qui paraît bien avoir été fait, sinon pour le roi, au moins pour la maison du

roi¹, je crois pouvoir placer, un manuscrit du Vatican, le n^o 603 du fonds d'Urbain qui nous offre les mêmes caractères que certains livres ayant authentiquement appartenu à Charles V. C'est un Bréviaire romain, suivant l'usage des Franciscains : « Ordo Breviarum Fratrum minorum secundum consuetudinem Romane curie ». J'ajoutais ces mots :

« L'écriture et l'enluminure denotent bien l'époque du roi Charles V.

« L'emploi du français pour les rubriques permet de croire que le livre a été fait pour servir soit dans l'église d'une communauté de femmes, soit dans un oratoire princier ou seigneurial : « L'en doit savoir que, quand feste d'apostre ou d'evangéliste... Et en ceste nuit met on le livre des Rois... Et offices de la nouvelle sollempnité du cors Notre Seigneur... ».

« Le livre devait être destiné à un établissement parisien : on y trouve mentionnée la translation du chef de saint Louis.

« La beauté de l'écriture, la richesse de l'exécution et le nombre des peintures (il n'y en a pas moins de 92, sans compter les grotesques et les sujets de fantaisie qui sont sur les marges), tout concourt à autoriser l'attribution du livre à un personnage ou à un établissement de premier ordre. Ce n'est pas tout. L'initiale du fol. 24^v nous offre un écusson parti de France et d'Aragon. De plus, le calendrier contient deux notes relatives à la croisade de saint Louis, comme on en rencontre dans des livres destinés à la Sainte-Chapelle et au Couvent de Poissy, églises fréquentées par les membres de la famille royale : « Nonis junii. Hic arripuit rex Ludovicus eundi trans mare anno M.CC.MLIII

III idus. Hic M.CC.MLIX, die dominica per dictum regem capta fuit Damietta ».

¹ MS. lat. 1052 de la Bibliothèque nationale. Ce Bréviaire appartient au même groupe que les manuscrits dont je parle en ce moment. On en trouve le fac-similé d'une page dans ma *Notice de douze livres romans*, planche XVIII.

« Voilà pourquoi j'ai cru pouvoir citer ce psautier à côté de l'incomparable Breviaire, le n° 1052, de la Bibliothèque nationale, qui a incontestablement été à l'usage de Charles V. »

« Je n'avais pas essayé de déterminer pour quel personnage il avait pu être fait : « Il y avait là une regrettable lacune. M. le comte Durrieu l'a très heureusement comblée. »

Voici l'observation qu'il fait à ce sujet, après avoir exprimé comme on l'a vu son admiration pour le manuscrit 603 du fonds latin d'Urbain :

« A la beauté ajoutée, pour ce manuscrit, l'attrait d'une provenance illustre et absolument certaine. L'étude du texte, ou beaucoup de rubriques et d'indications liturgiques sont en langue française, et certaines notes inscrites au calendrier, montrent que ce Breviaire a dû être exécuté pour une religieuse de très haute naissance et ayant des attaches avec la maison royale de France. Il m'a été possible d'arriver à découvrir l'identité de cette religieuse. En beaucoup d'endroits, les letrines du manuscrit renferment des armoiries et, parmi celles-ci, trois blasons dominent par leurs fréquentes répétitions et leurs dimensions. Ce sont : 1° le blason royal de France ; 2° le blason royal de Navarre ; 3° le blason

des comtes palatins de Bourgogne (d'azur au lion d'or, l'écu semé de billetes d'or). Or il y a une princesse à laquelle s'appliquent tous ces indices : et circonstance heureuse puisqu'elle empêche toute hésitation, il n'y en a qu'une seule. Il s'agit de Blanche de France, née du mariage du roi Philippe V le Long avec Jeanne de Bourgogne. En effet, Blanche de France était fille d'un roi de France et de Navarre et d'une comtesse palatine de Bourgogne, ce qui correspond bien aux trois blasons. D'autre part, dès sa jeunesse, elle fut destinée à l'ordre de Saint-François. L'entrée à l'abbaye de Longchamp près Paris en 1345, elle y reçut l'habit en 1348 et continua à mener la vie monacale jusqu'à sa mort, survenue en 1358. Ainsi le délicieux manuscrit 603 du fonds d'Urbain au Vatican, jusqu'ici sans désignation précise, peut être dénommé désormais en toute certitude le Breviaire de Blanche de France, fille du roi Philippe V le Long. »

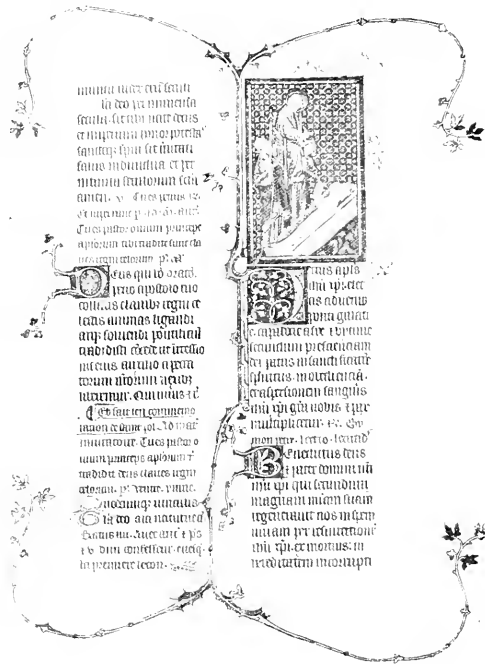


ILLUSTRATION DE LA Vierge. FONDS D'URBAIN. N° 603. FOL. 72.

le Breviaire de Blanche de France, fille du roi Philippe V le Long. »

Au même groupe de manuscrits que le Breviaire du fonds d'Urbain et que les Heures du baron Maurice de Rothschild se rattache encore, outre le Breviaire de Belleville, qui porte aussi le nom de Jean Pucelle¹, le

¹ Voir les planches XLVII de ma Notice de douze heures romanes.

Breviaire de Jeanne d'Evreux, reine de France (ms. 52 du Musée Condé, dont la description, accompagnée de l'héliogravure de deux pages, se trouve dans le Catalogue du Musée L. L. p. 48). L'héliogravure a été insérée dans ma *Notice de douze livres royaux*, planche XIX-XX.

Il convient aussi d'en rapprocher un manuscrit du Fitz-William Museum de Cambridge (n° 20 de la collection vendue à Londres en mai 1889), contenant la Généalogie de la sainte Vierge, en prose, et le Trésor, en vers, et le Trésor, en prose, et le Trésor, en vers, et la fin duquel se lit la date :

Anno Domini millesimo tricesimo XXIII. feria quarta post decollationem sancti Johannis Baptistæ fuit liber iste finitus. »

Il faut en dernier lieu rappeler que deux jolis manuscrits de petite taille, écrits à Paris vers le milieu du XIV^e siècle, ont figure sous le nom de Jean Pucelle à l'Exposition qui a eu lieu en 1908 à Londres¹.

N° 130. Book of Hours, of the use of Rome written for Jeanne of France, queen of Navarre.

N° 131. Franciscan Breviary, with miniatures of the school of Jean Pucelle.

Le premier de ces manuscrits appartient à mon ami M. Henry Yates Thompson, qui l'a fait connaître par un ouvrage en deux minces volumes, in-quarto, dédiés au Roxburghe Club et intitulés : *Thirty-two Miniatures from the Book of Hours of Jean II queen of Navarre. First part, Description*, 18 p. et 4 pl.

Second part, Illustrations, 32 pl. London, 1890.

Le second fait partie de la bibliothèque de M. Pierpont-Morgan. La description en a été publiée dans le Catalogue des manuscrits de cette bibliothèque N° 12, avec la reproduction en couleurs de deux pages, sur lesquelles de petites miniatures à bordures tricolores représentent l'As-



Fig. 1. — A. — Initial 'D' from the Book of Hours of Jeanne of France, queen of Navarre.

¹ Voir le Catalogue publié pour l'ouverture de cette exposition par M. Sydney C. Cockerell, en un volume petit in-4. M. Cockerell parle en ces termes de l'Exemple de Jean Pucelle : « These are only two examples of the School connected with the name of Jean Pucelle, which culminated in Paris about the middle of the XIVth century; but these are both 130 and 131 of the largest excellence. N° 130, the Book of Hours of Jeanne of France, queen of Navarre, is rightly looked upon as

the central example of this school. N° 131 is a copy of Les Grandes Chroniques de France, written by Charles V, and of excellent merit in the style which is developed in the middle of Paris.

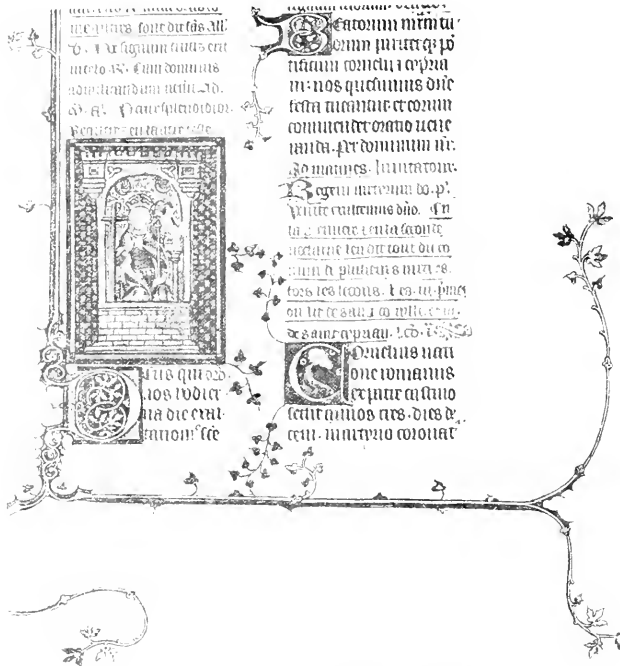
M. Cockerell dans une lettre de la date de l'Exposition me rappelle qu'il a reconnu l'origine de Jean Pucelle dans les Heures d'Yolande de France, par le comte de Henry Yates Thompson, et les Heures de Notre-Dame de Soanen de la Savoie.

cession et le martyre de saint Jean à la Porte latine.

Dans un ouvrage tout récemment paru, et qui dès maintenant s'est assuré une des premières places parmi les travaux les plus remarquables consacrés à l'étude des manuscrits à peintures, M. le comte Alexandre de Laborde a fait connaître, en peu de mots,

(fol. 256 v^o et 261), reproduites dans le tome III, planche X.

« Charmant ms. in-8^o, conservé à Londres, dans l'Art Library, du South Kensington Museum: *Missale secundum usum ecclesie Sancti Dionisii*. Postérieur à 1350, puisque le calendrier mentionne la mort du roi Philippe VI, il nous semble avoir été exécuté peu



1. BIBLE. — 2. MISSAL. — 3. BIBLE. — 4. BIBLE. — 5. BIBLE.

un petit Missel de l'abbaye de Saint-Denis, qui a très judicieusement rapproché de plusieurs miniatures et ornements, cités dans le présent opuscule, comme ceux de la Bible de Robert de Biling.

Je ne puis mieux faire que de citer la notice de ce Missel insérée dans *Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu*, t. I, p. 232, note 50, à propos du fac-similé de deux pages

de temps après. L'écriture est conforme à ce que nous savons de la calligraphie de Henri du Treux. Le calendrier contient beaucoup de noms de rois et de reines de France et d'abbés de Saint-Denis. Les miniatures, d'une finesse extrême et d'un art très subtil, sont de l'école de Jean Pucelle, peut-être de l'atelier de Girard d'Orléans. Elles rappellent celles qui décorent le Breviaire de Jeanne d'Évreux.

conserve au Musée Condé. Les corps sont élancés, les attitudes charmantes, les têtes très fines. Une recherche d'élégance distingue ces personnages peints en grisaille, rehaussés de rose, de bleu et d'or. Les fonds souvent rouges sont formés de dessins et de rinceaux très fins. Les scènes représentées contiennent l'histoire de l'abbaye de Saint-Denis. Le manuscrit fut possédé ultérieurement par un personnage qui y fit pendre ses armes, probablement quelque membre de la famille de Clugny : d'azur à deux clefs d'or

adossées. C'est en 1891 que le South Kensington Museum acheta ce charmant exemplaire des mains de M. William Horatio Crawford, Lakelands, Cork, Irlande, pour la somme bien modique de 160 livres. M. John Bradley a donné la reproduction du fol. 283 v^o dans son *Historical introduction to the Collection of Illuminated letters and borders in the national art library in the Victoria and Albert Museum* (London, 1901), pl. 3.

Léopold DUVET.



LE PROBLÈME DE LA VIEILLE TOUR DE NEWPORT (RHODE-ISLAND)

Les États-Unis d'Amérique possèdent une ruine dont l'aspect rappelle étrangement les ruines du moyen âge européen.

C'est au sommet de la colline qui donne la ville de Newport, non loin de Boston, célèbre aujourd'hui comme plage élégante et riche, et dont l'aspect évoque un peu le souvenir de Dinard.

La ruine se compose de huit piliers ronds portant sur autant d'arcades bizarrement appareillées les restes de deux étages supérieurs de plan circulaire. Le tout est bâti de moellon à peine dégrossi, et d'un mortier abondant et solide.

Le premier étage a une cheminée, deux niches mégalés, trois fenêtres et trois trous de poutres — il avait un plancher porté sur de grosses poutres soulagées par des jambelles au droit des piliers. L'étage supérieur, à peu près annulé par une retraite intérieure, montre trois trous de poutres et une ramure correspondant aux planches de son plancher. Ses murs n'ont pas la hauteur d'un homme; c'était un simple gâblets.

L'aspect est tellement celui d'une construction romaine que dès le début du XIX^e siècle, les archéologues qui la virent se crurent en présence d'un témoin de la colonisation scandinave et chrétienne qui précéda de plus de six siècles en ces contrées la découverte officielle de l'Amérique par Colomb. Cette co-

lonne du Vinland a fait l'objet de tant de travaux qu'il est impossible de les énumérer ici¹. Qu'il suffise de rappeler les principaux événements connus de sa trop obscure histoire. Le Groenland fut découvert en 981 ou 983 par Gumborn, norvégien ou islandais, et se peupla bientôt d'islandais.

¹ On peut consulter sur cette histoire :

Anderson (R. B.) *America not discovered by Columbus, a historical sketch of the discovery of America by the Norsemen in the tenth century* (Chicago, 1875), in 8.

Beauchamp *Discovery of America by Northmen* (Monthly Review, 1841).

Beuvois (L.) *Découvertes des Scandinaves en Amérique du X^e au XIII^e siècles, principalement des Vikings islandais*, Paris, 1860, in 8. — *La découverte de l'Amérique par les Islandais, et les premières traces de l'Christianisme en Amérique avant l'arrivée de Christophe Colomb* (Américaniste, 1875), Nancy, 1875, in 8.

Cassal (J. P.) *Observatio historica de Trisulano navigatore portuato in America seculo XI parte* (Magdebourg, 1741), in 4. — *Dissertatio philosophico-critica de navigationibus fortibus in Americam ante Christopholum* (Magdebourg, 1732), in 8.

Cervantes (M. Margallo) *Descubrimiento de la América por los Normanos* (Revista Iltaria Americana, 1874).

Coca (G.) *Epitome storico di Cristoforo di Colombo, e suo America* (Bome, 1886), in 8.

Curtis (E. L.) de *The pre-Columbian discovery of America by the Northmen, illustrated by illustrations from the Icelandic Sagas* (New York, 1878), in 8.

Galland (Paul) *Étude sur les voyages de Prévost et de l'Américain Carment avant Christophe Colomb* (1892), in 8.

Galland (G.) *Découverte de l'Amérique par les Normands au X^e siècle* (Paris, 1873), in 8.

Horsford (E. N.) *Discovery of America by Northmen* (address at the anniversary of the discovery of Fort Duquesne, Boston et Philadelphie, 1888), in 4.

Jahn (Eugen) *Entdeckung der America durch die Christen, Germanen, Celten, Scandinaven, etc.* (Leipzig, 1890), V, 470 (1874).

Mille Brin *Tablona istorica oislandaisa, eða um gæddingur des Scandinavians, eða spæningur, etc.* (Copen-

En 986, Bjorn Herjulfson, qui faisait voile d'Islande vers cette contrée, se trouva entraîné devant la côte américaine qu'il reconnut sans y aller.

En 999, Leif Erikson fut baptisé et partit pour le Groenland avec des missionnaires; de là, il s'en fut explorer et coloniser une contrée qui semble répondre aux côtes du Massachusetts et du Rhode-Island, et qu'un membre allemand de l'expédition dénomma Vinland.

En 1003, Thorvald, frère de Leif Erikson, y arrivait aussi; après un séjour de deux ans, il eut à massacrer par les indigènes.

En 1007, l'Islandais Karlschinn amenait à son tour 160 Groenlandais; au bout de trois ans, il partait pour d'autres expéditions et y trouva la mort.

En 1030, des navigateurs islandais touchèrent au Vinland et y rencontrèrent un vieux chef qui parlait leur langue.

En 1059, un prêtre missionnaire y était tué.

En 1121, Erik, évêque du Groenland, vîsta le Vinland.

L'Amérique avant Christophe Colomb (Annuaire des Voyages, 1810).

Morgan (C.), *Pre-Columbian discovery of America*, (Royal Historical Society Translation, III, 75.)

Mossmüller (P. Oswald), *Europäer in America vor Columbus*, nach Quellen bearbeitet, Bâle-Sionne, 1879, gr., in-8.

Rain (Ch. Clér.), *Antiquités américaines, ou les sculptures sculpturales retrouvées antécolombiennes en Amérique* — *Samlina af de i Norden afsløjrede indholdte efterretninger om de gamle nordboers opdagelsesreise til America fra det X til det XV aarhundret*, Textes latin, danois et irlandais (Copenhague, Société des Antiquaires du Nord, 1837, gr. in-4, 41 pl., 4 cartes. — *Supplément to the antiquities Americanae*, translated by John Mac Gaid., — *Mém. de la Soc. des Ant. du N.*, 1838, 1839, pl.)

Vindigtes Americaines d'après les monuments historiques des Islandais et des anciens Scandinaves (Copenhague, 1845, gr., in-4, 18 pl.)

Amerikas opdagelse af Skandinaverne i det X aarhundret (En Nørdisk, oldtyd., 1840-1841. — *Tr. d.* par X. Malmberg; *Mémoire sur la découverte de l'Amérique au X siècle*, Paris, 1838, in-8. et Copenhague, 1843, gr., in-8, pl.)

Reeves (Arth. M.), *The finding of Vineland the good, the history of the Icelandic discovery of America*, London, 1890, in-4.

La colonie scandinave du Groenland dura quatre siècles; elle a compte 300 villages, 20 églises et des monastères. De ces établissements, il resta des ruines sur la côte occidentale. A Igalikko et à Kalortok, on a reconnu des restes d'églises et de baptistères; et en 1824, une inscription runique de 1133, aujourd'hui au musée de Copenhague, a été découverte dans Woman's Island, baie de Baffin.

Peut-on considérer la tour de Newport comme un autre souvenir scandinave?

C'est l'hypothèse acceptée des 1840 dans l'Annuaire de la Société Royale des Antiquaires du Nord, de Copenhague, qui accueillit les remarques du Dr Thomas H. Webb, de Providence, et le relevé du monument dressé à sa requête par l'architecte Catherwood. Cette opinion fut soutenue à cette époque par Rafn; elle fut acceptée également par Sulpice Boissere, Kleuze, Tiersch, Kallenbach, et ce nos jours, en 1879, M. Hatfield résumait et corroborait leurs conclusions, en ajoutant de nouveaux points de comparaison à ceux qu'ils avaient proposés.

Ces points de comparaison sont la rotonde de Melfont (Irlande), les baptistères de Bonn, d'Arsago, d'Asi; de Saint-Jean de Latran, de Pise, de Florence, les églises en rotonde de Fulda (IX^e ou X^e s.), Ximègue (779 et XII^e siècle), Canosa, Castel-seprio, Côme, Sainte-Constance de Rome, Ravigo, Pise, Nocera; M. Hatfield prétend aussi trouver une similitude entre l'architecture de la tour, et celle de l'église normande de Léry, près Pont de l'Arche, et de la Tour de Londres.

Ces monuments n'ont pas toujours été appréciés avec exactitude par M. Hatfield ou par ses prédécesseurs. Ainsi la rotonde de l'abbaye de Melfont, qu'ils ont prise pour un baptistère, est l'édicule de la fontaine d'un cloître, et certains des monuments invoqués, on peut même dire la plupart, sont éloignés

V. Scribner's Magazine, mars 1879, p. 632. « *Old Mill* at Newport a new study of an old puzzle.

à la fois des régions scandinaves et du style architectural de la tour de Newport.

La conclusion de M. Hatfield est que cette tour fut un baptistère : or des fouilles faites à son centre n'ont amené la découverte d'aucun vestige de piscine.

D'autre part, on possède sur la tour de Newport un document historique, c'est le testament du gouverneur Benedict Arnold, qui en était propriétaire en 1679, et qui la désigne ainsi « my stone huit wind mill. » Dès 1851, parut un mémoire anonyme : *Controversy touching the old stone mill*, qui se fonde sur ce document et sur la similitude de la tour avec un moulin de 1632 à Chesterton (Warwickshire), pour conclure que la tour de Newport n'a jamais été qu'un moulin : ce serait la deuxième fois qu'un moulin serait pris pour un baptistère, puisqu'on trouve à Ephèse sous le nom de Saint-Jean un vieux pressoir à huile.

Fort du peu d'évidence des preuves apportées par M. Hatfield, M. Geo. C. Mason junior a publié en 1879 une réfutation de son mémoire¹, œuvre d'une argumentation serrée et d'une critique très supérieure aux autres études faites jusqu'alors sur le monument.

¹ *Magazine of American History*, 1879, p. 531. *The old stone mill at Newport*.

Des lors, l'opinion américaine s'est rangée à l'avis négatif de M. Mason.

Il reconnaît avec raison que le fait que la tour ait été un moulin au XVII^e siècle, n'implique pas nécessairement qu'elle n'ait pu être quelques siècles auparavant un édifice religieux. Une ruine, souvenir d'une première colonisation oubliée, peut avoir été adaptée par la seconde colonisation à un usage différent de sa destination primitive. Les monuments désaffectés de la sorte sont nombreux.

Ce n'est donc pas du testament de 1679 que M. Mason a tiré argument, mais de l'examen de la ruine elle-même.

L'absence de piscine démontre qu'elle n'était pas un baptistère. D'autres semblent témoigner qu'elle fut construite par le gouverneur Arnold pour être un moulin. Le moulin de Chesterton est l'œuvre du célèbre architecte Inigo Jones.

Il se compose d'une tour portée sur six arches et sur autant de piliers carrés d'ordre toscan. Cette disposition rare a l'avantage de permettre au vent de traverser le moulin et de mieux actionner ses ailes. Or, le gouverneur Arnold possédait une ferme à Leamington près de Chesterton ; il a dû voir bâtir ce moulin, dont il aura fait exécuter à Newport une imitation grossière : vers 1632,



LA VIEILLE TOUR DE NEWPORT (Rhode-Island).

date de son erection, il a précisément fait un séjour en Angleterre.

Si la tour de Newport avait été une église, elle n'aurait pu avoir un étage supérieur à usage d'habitation ; or, par des considérations de construction parfaitement exactes et bien deslutes, M. Mason prouve que l'étage supérieur est contemporain des piliers et des arcades, qu'il porte trace d'un escalier, que sa cheminée à double conduit n'a pu être faite après coup.

La maçonnerie et la composition du mortier ne diffèrent pas de la maison du gouverneur Henry Bull, construite en 1659, ni du mortier de la tombe du gouverneur Arnold ; quant à sa maison, elle est démolie, mais elle était bâtie des mêmes matériaux, avec la même solidité.

Il est vrai que Peter Easton, dans son journal, signale à la date de 1663 l'érection du premier moulin à vent à Newport, que Lessing dans son *Pictorial field book of the Revolution* dit avoir été en bois, et qui fut ruiné en 1675 d'après le même journal d'Easton.

M. Mason suppose donc que le moulin de pierre a été élevé durant les deux années qui séparent cette date de celle mentionnée dans le testament du gouverneur, M. Mason remarque encore la concordance des piliers avec les points cardinaux, et suppose que le gouverneur Arnold a voulu, en les plantant ainsi, fournir aux habitants le moyen de s'orienter.

Cette argumentation très bien déduite est actuellement acceptée par l'opinion, mais en reprenant un à un les arguments et en examinant de nouveaux points de comparaison, on se rendra compte que la question peut être renvertie.

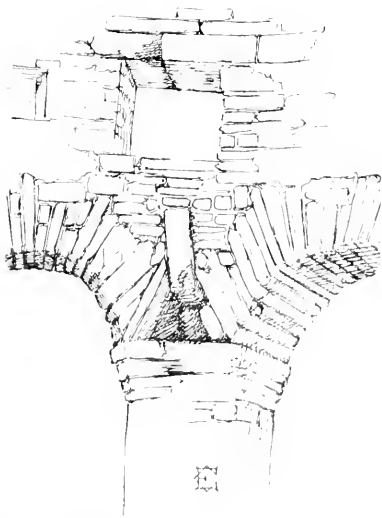
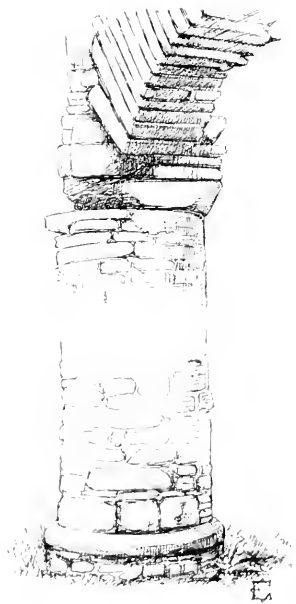
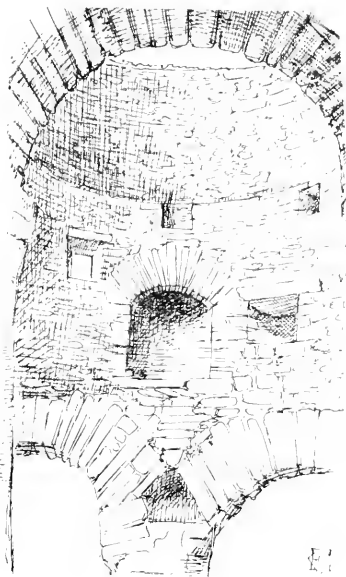
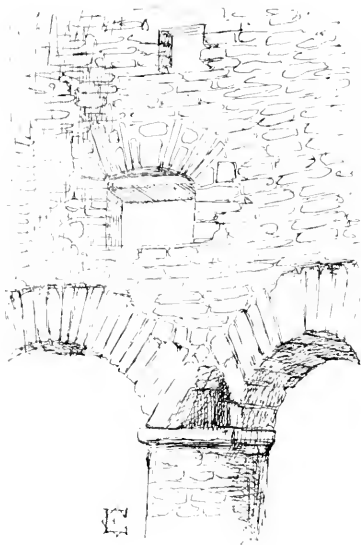
L'orientation de l'édifice n'a rien d'incompatible avec la destination d'un moulin, mais dans un moulin elle est exceptionnelle, tandis que dans une église, elle serait de règle liturgique. Le fait signalé par M. Mason n'est donc qu'une présomption en faveur de l'hypothèse qu'il repousse.

Le journal de Peter Easton, qui signale la construction et la ruine du moulin de bois, ne dit rien de celui-ci, bâtisse plus solide et plus originale, qui eût dû solliciter davantage son attention. A la suite de la ruine du moulin de bois, pourquoi n'aurait-on pas non bâti mais adapté la vieille tour, pour remplacer au plus vite l'édifice si utile qui disparaissait ?

Que le moulin soit bâti de la même pierre et du même mortier que les édifices du pays construits au XVII^e siècle, on n'en saurait tirer aucune argumentation. La pierre est celle qui se trouve sur place ; son travail représente un minimum de taille ; le choix de la pierre s'imposait, à quelque date que ce soit. L'emploi du moellon brut est de toutes les époques ; il en est de même de la composition du mortier qui, des temps mérovingiens ou carolingiens jusqu'à nos jours, se compose, sauf de rares exceptions, d'une proportion de sable et de chaux qui varie peu, et dont les variations ne marquent aucune chronologie. L'argument est donc sans valeur.

L'absence de piscine montre que l'édifice n'était pas un baptistère, mais beaucoup d'églises rondes ont été tout autre chose que des baptistères ; Sainte-Constance de Rome, Saint-Vital de Ravenne, la chapelle palatine d'Aix, celle de Nimègue, les églises de Mettlach d'Othmarsheim ; de Montmorillon, le Saint-Sépulchre de Jérusalem, l'église de Neuve-Saint-Sépulchre, la rotonde de Saint-Bénéigne de Dijon ; les églises du Temple à Pise, à Metz, à Landeff, à Laon, à Paris, à Londres, à Cambridge, et mainte autre en sont la preuve.

Ce plan était assez familier aux maîtres-d'œuvres scandinaves de la période romane. On en peut citer comme preuves en Norvège Saint-Olaf de Tonsberg, église monastique, et l'édifice figuré sur le sceau du chapitre de Saint-Benoît de Nidarholm ; en Suède, les églises de Hagby (Kahmarlän) et Skörstorp Westergötland), Laederho (1086) et Vochorp en Danemark ; l'église de Thorsager



DETAIIS DE LA TOUR DE SEAPORT

Jutland), autrefois à deux étages, celle de Eyenar Horne sur la côte du Petit Belt, celles de Bjernede et de Stor Hending en Seeland, en Gotland, l'église à deux étages du Saint-Esprit à Wisby.

Mais c'est surtout peut-être dans l'île de Bornholm¹ que l'on trouve de petites églises

a, comme celle de Nylarsker, un second étage surmonte lui-même d'un gaeletas : celle d'Olsker a aussi un étage supérieur.

L'étage supérieur pouvait servir aux habitants du village de salle commune et de refuge en cas d'invasion. Ces salles hautes d'églises scandinaves sont parfois logeables :



ÉGLISE DE OSTERLARSKER (ÎLE DE BORNHOLM)

rondes analogues de dimensions, d'appareil et de forme à la tour de Newport : Nykirka, monument roman de 1287, Nylarsker, Osterlarsker, Ol, Olsker. Celle d'Osterlarsker a un bas-côté, et ses arcades reposent sur huit piliers, carrés et plus massifs qu'à Newport, à cause des voûtes qu'ils ont à porter, elle

celle qui surmonte encore la nef centrale de l'église Sainte-Marie, actuellement cathédrale de Wisby (Gotland) avait une cheminée. C'était le siège du consulat des marchands de Lubeck, qui possédaient l'église. On voit, du reste, en France quelque chose d'analogue, dans les clochers des vieilles églises de la Flandre, du Boulonnais, de l'Artois et de la Picardie, qui renferment souvent une salle haute, pourvue d'une cheminée, parfois d'un

¹ Voir L. Exner et Perry, *Medieval Architecture in Sweden. A Comarison of Roman Institute at British V. Lübeck*, 1891 et C. André, *Hist. de l'Art d'André Michel*, t. II, p. 537 et 539.

tour et d'un puits. Ces clochers, comme les petites églises rondes de Bornholm, étaient de véritables donjons pour les villageois. Rien n'est plus naturel que de supposer que des

l'existence du moulin de Chesterton, œuvre d'Inigo Jones¹. Son architecture est différente et beaucoup plus soignée, mais la donnée est la même. M. Mason suppose que le gouver-



ÉGLISE D'OLSKER (Bornholm)

colons scandinaves vivant sur la défensive parmi les tribus indigènes aient répété ici une disposition en usage chez eux, et dont l'utilité était ici plus grande encore.

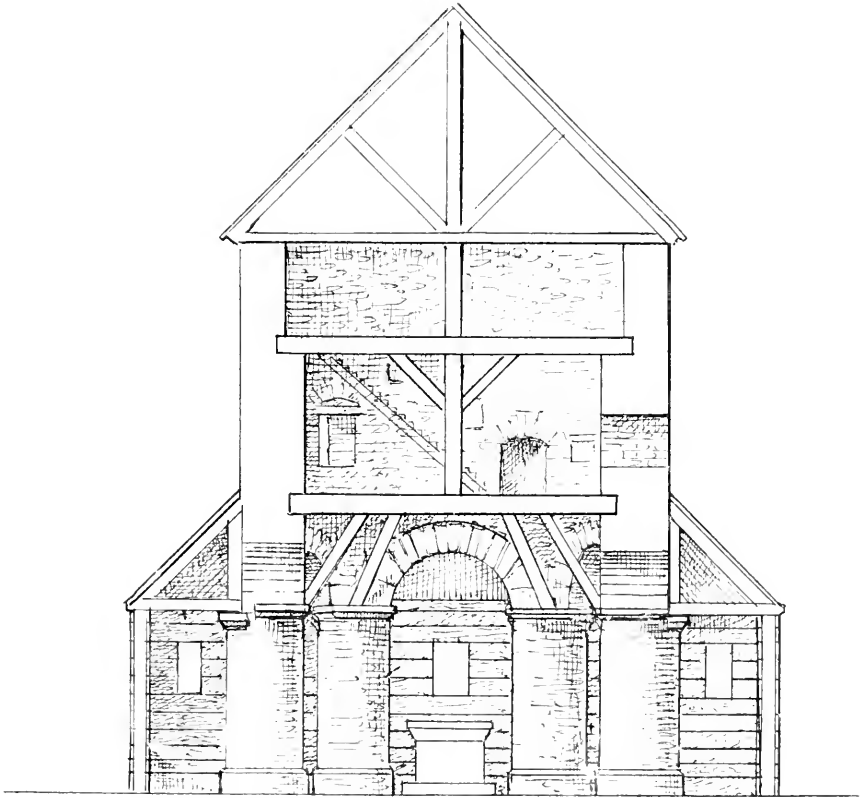
La raison la plus sérieuse de ne pas voir une vieille église dans la tour de Newport est

neur Arnold le vit bâtir en 1632 et en fit en 1676 une imitation grossière, mais l'hypothèse peut se retourner. St Arnold et Jones se sont trouvés réunis à Leamington vers le

¹ Voir la figure de ce moulin dans l'article cité de M. Mason.

temps de la construction du moulin, le gouverneur a pu décrire à l'architecte la vieille tour dont il avait fait ou comptait faire un moulin, et l'architecte a pu s'inspirer de l'idée pour faire un moulin dont la tour livrait passage au vent.

ce dernier sont tous éloignés des contrées scandinaves, et sans autre ressemblance avec la tour de Newport qu'une analogie de plan. Or, ce qui pourrait ressusciter la thèse qu'il soutenait, ce n'est pas tant les arguments que je viens d'opposer à sa réfutation que la com-



LA TOUR DE NEWPORT. — Coupe. — (1/100).
Coupé de 1899.

On chercherait donc vainement une preuve décisive dans l'argumentation, pourtant si bien déduite, de M. Mason.

Ce qui impressionne plus, quand on compare son mémoire à celui de M. Hatfield, c'est que les points de comparaison invoqués par

paraison de la tour de Newport avec les monuments qu'élevaient les Scandinaves, au temps de la colonie du Vland.

Si les églises rondes de Bornholm sont analogues à la tour de Newport par le plan, par les dimensions, par l'existence d'un étage

supérieur sur quelques-unes, si leur appareil est sensiblement le même, on a vu pourtant que les piliers y sont carrés et non circulaires. Les piliers de Newport ont cependant bien des analogues dans l'architecture romane : à Fourmus, à Baume-les-Messieurs, à Saint-Dalmazi en Rouergue ; dans l'église norman-

celle des piliers, c'est l'appareil des arcades, que personne n'a remarqué, et qui pourtant est bien le trait le plus étrange du monument. Elles ne sont pas franchement extradossées comme dans la presque totalité des édifices romans : l'extrados de quelques-unes se rapproche à son sommet de la ligne horizontale :



RUINES DE LA CATHÉDRALE DE HAMAR (NORVÈGE)

de du Saint-Esprit à Palerme, et aussi dans les pays scandinaves, à la cathédrale norvégienne de Hamar. Toutefois, ceux de Hamar et les arcades qu'ils portent sont en pierre de taille bien appareillée. C'est une construction de luxe et de la fin de l'époque romane, mais la forme est la même qu'à Newport.

Une disposition beaucoup plus rare que

enfin, chose encore plus bizarre, leurs claveaux ne rayonnent pas autour du centre de l'arc. Les joints, rapprochés de la verticale, convergent vers un centre beaucoup plus bas que les impostes de l'arcade. Ce fait est dû à l'emploi de moellons à faces parallèles au lieu de claveaux véritables, mais, dans ce cas comme lorsqu'ils employaient la brique, les

constructeurs ont en général fait rayonner leurs joints vers le centre en les faisant plus épais vers l'extrados que vers l'intrados.

Or, ces diverses anomalies de trace se rencontrent dans la partie ancienne et non restaurée d'un édifice roman non scandinave, mais contemporain de la colonisation du Vinland. C'est la tour occidentale de Saint-Germain-des-Près, élevée par l'abbé Morard qui présida aux destinées de l'abbaye de 999 à 1014. Le haut de cette tour date du XII^e siècle, son porche de la fin du même temps : sa face occidentale a été complètement défigurée au XIX^e siècle par l'architecte Millet et sa face nord défigurée antérieurement ; mais sur sa face sud subsistent intactes et évidentes les arcaades de baies jumelles, et plus bas d'une grande baie simple. L'une et les autres bouchées. Elles ne sont pas régulièrement extradossées, leur sommet est coupé en ligne droite, et du même côté, la tourelle de l'escalier montre non moins clairement ses trois petites baies primitives, dont les claveaux ont le même dispositif étrange que ceux de Newport : leurs joints se rapprochent de la verticale.

Les bases chantrénées rondes des piliers de l'édifice de Newport, les impostes qui se raccordent à la retombée rectangulaire des arcades par un angle abattu, la saillie extérieure plus basse des mêmes impostes semblables aux impostes aussi grossières qui occupent la même

place à Saint-Dalmazi en Rouergue, forment un ensemble parfaitement conforme aux habitudes de l'architecture romane. A quoi servaient ces saillies extérieures ? M. Mason estime qu'elles ne portaient rien, et ne sont là que pour donner plus d'assiette à la tour. N'est-il pas plus vraisemblable de supposer qu'elles sont menagées pour porter les fermes du toit en appents d'un bas-côté de charpente semblable à ceux dont M. Lefèvre-Pontalis a établi l'existence dans quelques églises romanes du nord de la France ou,



ESCALIER
CLOCHER OCCIDENTAL DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÈS.
Photo courtoisie de M. Millet.

pas plus qu'à Newport, on ne trouve trace des fondations des bas-côtés anciens ?

Passons à l'étage supérieur. Son escalier de bois, ses fenêtres rectangulaires ne fournissent pas de présomption de dates ; de petites niches dans les murs sont conformes aux habitudes adoptées dans les appartements du

moyen âge : enfin, la cheminée n'a pas un linteau comme les fenêtres, ni comme les cheminées gothiques ou modernes, mais affecte la forme d'une niche entrée surbaissée, qui est une forme romane, celle de la cheminée bien connue de la *Maison du Juif* à Lincoln : le cadre est surbaissé comme dans celle de Veau-e-Alheri que Viollet-le-Duc donne également comme exemple !.

De toutes ces remarques, les conclusions répétées définitives de M. Mason ne sortent-elles pas bien ébranlées ?

Le lecteur a-t-il acquis la conviction que

la vieille tour de Newport est un édifice roman scandinave ? Je l'ignore. Quant à moi, on peut croire après les lignes qui précèdent que tel est bien mon avis.

Il n'en est rien, car le fait de la construction au XIII^e siècle, pour n'être pas prouvé, reste pourtant possible, et la similitude avec le moulin de Leamington reste troublante. Mon avis est que les deux thèses sont soutenables, et qu'il est étrange, en tous cas, que ce moulin du XIII^e siècle ressemble tant à une église romane, ou que cette église scandinave du XI^e siècle ait tant d'analogie avec un moulin anglais du XIII^e.

C. ENARD.



L'ART ITALIEN AUX EXPOSITIONS DE LONDRES EN 1910

I

Les Maîtres Ombriens au Burlington Fine Arts Club.

Le Burlington Fine Arts club nous a donné cette année encore une exposition très intéressante, celle des tableaux de vieux maîtres ombriens. Les collections privées anglaises sont si riches en trésors artistiques de toutes les écoles et de tous les temps, qu'il n'y avait que l'embarras du choix. Des critiques d'art savants et de bon goût ont disposé d'une manière admirable tous ces tableaux mis libéralement à leur disposition par les propriétaires. Raphael, Luca Signorelli, le Pérugin, Pintoricchio, Spagna, Giovanni Santi, Piero dei Franceschi, voilà les noms qui figurent dans le catalogue, noms qui feraient envie à bien des galeries publiques du continent. Et ces noms suffisent à indiquer le succès et le grand intérêt éveillé par cette Exposition.

Il faudrait bien des pages pour la célébrer ; je me bornerai à signaler les principaux tableaux et à toucher à quelques intéressants problèmes.

Les plus anciennes écoles ombriennes, telles que celles de Gubbio et Fabriano, n'y sont pas représentées ; toutefois on voit ici un des trois tableaux signés de Francesco Gentile de Fabriano¹ : c'est un portrait de jeune homme

vu de face, au teint brun et aux cheveux longs, coiffé d'un bonnet rouge, d'un modèle faible et d'un dessin net et dur. On y remarque l'influence de Carlo Crivelli et de Nicolo Alunno. La date 1430 du catalogue doit donc être reportée à quelques dizaines d'années plus tard.

La *Vierge avec l'Enfant et trois anges* (N. 3, pl. I) est un chef-d'œuvre peu connu, provenant de la Christ Church d'Oxford ; l'attribution à Piero dei Franceschi est indiscutable. Malheureusement le tableau a été endommagé par des restaurations maladroites, mais dans ces figures pâles, nobles et grandioses, dans ces teintes gris-jaûtre on reconnaît aisément la main du maître de Borgo S. Sepolcro. La *Présentation au Temple* (N. 36, pl. II) de la Collection F. Cook doit être attribuée à Lorenzino d'Angelo d'Arezzo, le faible imitateur de Piero dei Franceschi et de Fra Carnevale ; le catalogue donne cette œuvre au pinceau de ce dernier. Mais parmi les élèves de Piero, celui qui triomphe ici est Luca Signorelli da Cortona. De ses tableaux les plus intéressants je citerai la *Cène* et le *Voyage à Emmaüs* (N. 25-26) ; la *Fête dans la maison de Simon* (N. 27) d'une composition large, antique et originale ; un fragment d'un tableau perdu, une *Descente de Croix* (N. 23) d'un réalisme puissant ; une merveilleuse *Pietà* (N. 29), aux personnages bien groupés, et une *Vierge avec l'Enfant* (N. 24), d'un dessin large et d'une profonde expression.

¹ N. 39. Collection A. W. Leatham.

Une prédelle représentant la *Naissance de saint Jean-Baptiste* (X, 31) attribuée à Filippo Lippi par Crowe et Cavalcaselle, nous est

inconnu : il n'est pas ombrien, mais siennois.

La délicieuse *Vierge avec l'Enfant* de M. Benson (X, 1) est aussi attribuée à Fio-



Fig. 1. — LE PÉRUGIN, SAINT SÉBASTIEN.

(Collection Wadding.)



Fig. 2. — LE PÉRUGIN, SAINT JÉRÔME.

présentée ici sous le nom de Fiorenzo di Lorenzo en raison de certaines analogies avec les *Miracles de saint Bernardin* qui se trouvent à la Pinacothèque de Pérouse sous le nom de ce même peintre. L'auteur de la prédelle n'est

renzo. La composition est presque pareille à celle du tableau N. 763 de Pintoricchio à la National Gallery. Ici également la Vierge est placée devant une balustrade couverte d'un tapis rouge brodé d'or, sur laquelle se tient



PIERRE-THOMAS DE HONDSCHOT. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET TROIS ANGES
1600, CHATELAIN.

l'Enfant. En haut pendent deux guirlandes de fruits comme dans le tableau de Pintoricchio du Louvre (N. 427). Cette Vierge passe pour le chef-d'œuvre de Fiorenzo, mais si on la compare aux deux tableaux authentiques de celui-ci à la Pinacothèque de Pérouse et au triptyque Monaldi de la National Gallery, on devra convenir que ce panneau est de beaucoup supérieur à la production sûre de Fiorenzo. Pas de plis gauches éclairés comme de la terre cuite émaillée, pas de mains convulsées, pas de peau tendue sur les muscles, ni de couleurs criardes et fausses, mais une exécution soignée, un dessin sûr, des teintes harmonieuses et, surtout, un goût décoratif très remarquable, un paysage aéré et romantique, propre au Pintoricchio, à la première jeunesse duquel — à mon avis — il faut attribuer ce tableau.

À ce même peintre appartient la *Vierge avec l'Enfant* de l'Université d'Oxford (N. 17), très pareille à celle de la cathédrale de San Severino : une autre *Vierge* envoyée par Sir Alexander Henderson (N. 32) sort aussi de l'atelier de ce peintre, mais l'on ne reconnaît sa main que dans le paysage. M. Phillips a proposé tout récemment le nom de Pintoricchio pour la *Pietà* du Colonel Holford (N. 53), composition de six personnages, dessinée par le maître, mais exécutée par un élève. Les chairs aux ombres bleu-vert, les lumières rosées et en général la gamme des couleurs assez pauvre accuse la main d'un peintre plus modeste qui s'est emparé d'un carton du maître, et ce peintre est très probablement Mariano di Ser Austerio.

Le Pérugin est l'auteur des panneaux exposés par Lady Wantage (N. 19), chefs-d'œuvre de technique et d'harmonie de couleurs. Le *saint Sébastien* (fig. 1) attaché à l'arbre a une expression très douce mais trop efféminée; la couleur des chairs est ambrée et chaude, la partie supérieure du corps est dessinée avec perfection, mais les jambes sont trop minces. La tête du *saint Jérôme* (fig. 2) compte parmi les plus belles et les plus expressives de ce

peintre; elle est digne de son divin disciple, Raphaël. La couleur empâtée et bien fondue modèle délicatement les nus, les étoffes, le pay-



FIG. 1. — LE PÉRUGIN. SAINT JÉRÔME.
(DE LA COLLECTION DE LONDRES.)

sage vert qui se détache sur le ciel clair. J'ai reconnu au Louvre (N. 368) le dessin original du Pérugin pour ce *saint Jérôme*, et j'en donne ici la reproduction (fig. 3). Le catalogue de l'Exposition suppose que ces deux

panneaux fermaient les volets d'un triptyque dont la partie centrale serait la *Vierge avec l'Enfant* (X, 18), propriété du Colonel Holland (*fig. 1*), mais, outre que cette Madone est d'une valeur artistique très discutable, il faut aussi noter que dans les polyptiques du Pérugin le paysage — sans exceptions — s'étend du fond

du panneau central aux volets latéraux et qu'au contraire — cette Vierge se détache sur un fond uni.

Nous voyons ensuite (X, 20) un fragment de prédelle représentant la *Résurrection*¹ : ce panneau avait déjà été signalé par Crowe et Cavalcaselle dans la collection Barker, d'où il passa dans celle de Lord Dudley et actuellement il est la propriété de M. F. Anthony White ; il est probable que le Pérugin a confié l'exécution de cette prédelle à un de ses *garzoni*.

Les quatre nus, peints sur toile (X, 44), du même collectionneur, nous montrent Pietro Vannucci sous l'influence de Luca Signorelli

et nous rappellent l'Apollon et Marsyas de ce même peintre au Louvre.

Au Spagnia, à Timoteo della Vite, à Domenico Alfani, à Eusebio de San Giorgio on a donné tour à tour la paternité du délicieux tableau du comte de Northbrook (X, 10) où je n'hésite pas à reconnaître le dessin et l'exécution de Raphaël. Aucun de ses imitateurs n'a montré une palette si harmonieuse, une couleur si blonde et londue, une exécution si parfaite, qualités que nous admirons dans cette Vierge avec l'Enfant.

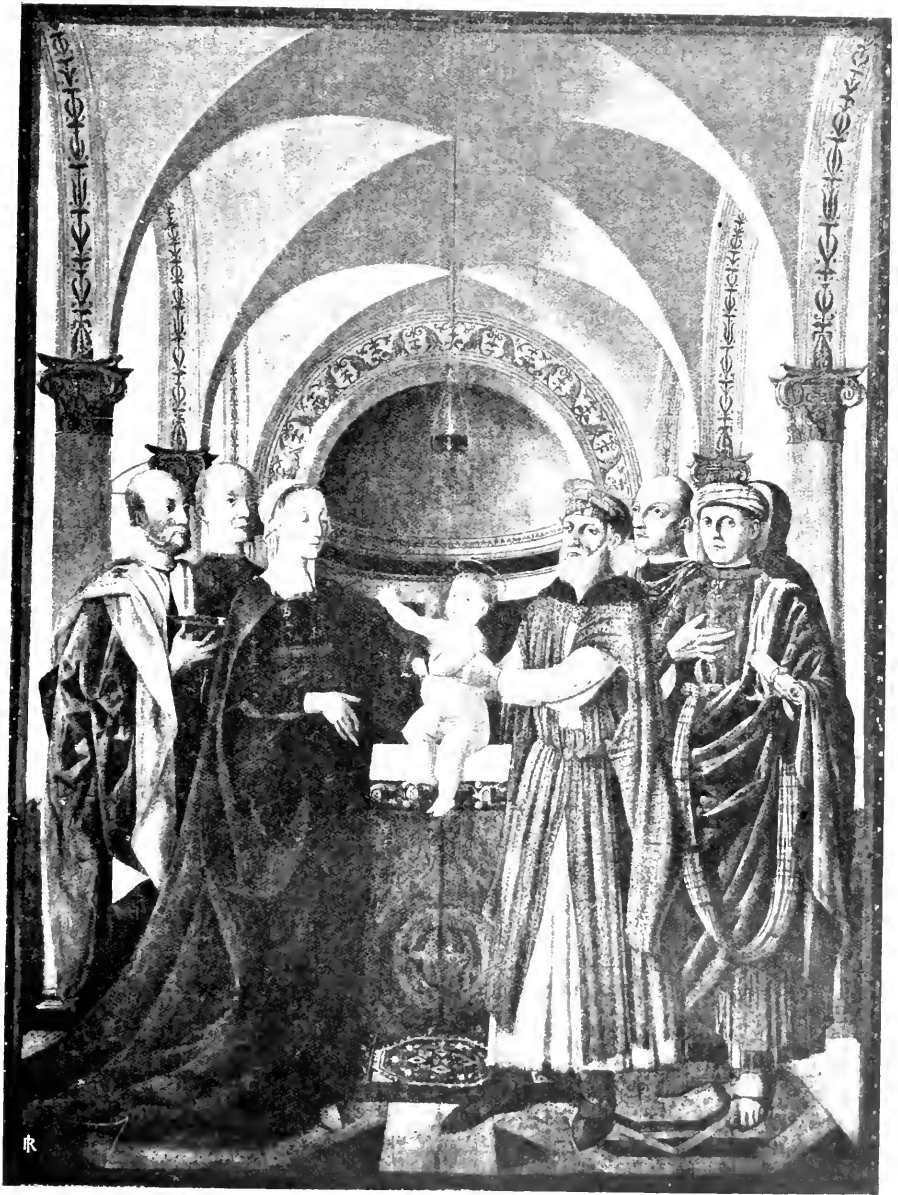
Près de la *Petite Madone Courper* (X, 37) est exposé un panneau représentant *saint Jérôme* qui délivre trois jeunes hommes du martyre (X, 37a) et appartenant à la collection F. Cook (*fig. 5*). Il est certain que ce fragment formait, avec le pendant qui se trouve à la Galerie



FIG. 4. — ATTRIBUÉ AU PÉRUGIN, LA VIERGE AVEC L'ENFANT.
(Collection Holland.)

de Lisbonne, la prédelle de la *Croix d'Anon* Mond, peinte en 1502 par Raphaël. M. Berenson est d'opinion que ce panneau a été exécuté en partie seulement par le grand Maître d'Anon, d'autres y ont reconnu l'aide

¹ Le reste de cette prédelle est à Chicago dans la collection de M. Martin Ryerson.



d'Eusebio di San Giorgio, et en effet le dessin un peu raide, le *saint Jérôme* au geste de marionnette, font penser à une collaboration, probablement celle d'Evangelista di Piandimeleto.

Le comte de Plymouth expose aussi un fragment de prédelle (N. 50) du retable peint par Raphaël pour l'église Saint-Antoine à Pérouse, retable acheté par M. Pierpont Morgan et actuellement à la National Gallery. Le re-

dessinée d'un trait dur, comme si elle était destinée à être reproduite en marqueterie, j'attribue à un de ses élèves de San Severino la *Salutation* et le *Mariage de la Vierge* (N. 14-15) exposés par M. R. Benson.

Les trois fresques portées sur toile représentant *saint François* (fig. 6), *saint Anselme* et *sainte Claire* envoyées par M. P. Gellatly (N. 35-37-41) appartiennent sans discussion à



Fig. 5. — RAPHAËL ET EVANGELISTA DI PIANDIMELETO. SCÈNE DE LA LÉGENDE DE SAINT JÉRÔME. — V. M. L. C.

tient avec M. Bérés il que Raphaël s'est fait aider par Eusebio di San Giorgio dans l'exécution de cette prédelle¹.

Bernardino di Mariotto, le maître provincial qui commença à Pérouse sa carrière artistique et ouvrit ensuite un atelier à San Severino, est représenté ici par une prédelle : la *Visitation* et la *Présentation au Temple* (N. 4, Galerie F. Cook), d'une technique sèche,

Tiberio Diotallevi d'Assise, humble élève du Pérugin. Ces fresques, ici attribuées au Spagnna, proviennent de l'église Saint-Michel de Bastia près d'Assise, où se conservent encore la *Vierge avec l'Enfant* et le *saint Sébastien* qui faisaient partie de la même composition.

M. Phillips² a proposé le nom de Timoteo della Vite pour la *sainte Catherine de Sicone* de la collection du comte Brownlow de Ashridge Park (N. 38) qui, à mon avis, est une

¹ Cette prédelle se complète par la *Pieta* de Mrs Gardner à Boston, deux saints du Dulwich College et le *Christ au port des Oliviers*, de M. Benedetti Conti.

² *Daily Telegraph*, 7 décembre 1909.

des plus délicates et raphaëlesques peintures de Giovanni Spagna.



Fig. 9. TIBERIO DIOTALLEVI V'ASSISE SAINT FRANÇOIS
(collection P. Gollaty.)

Une *Vierge avec l'Enfant* (N. 52, M. Benson) dans la manière du Pérugin nous intéresse pour la signature du peintre presque inconnu dans l'histoire de l'art ombrien : *Tho-*

mas de Fadinus. La composition est très semblable à celle de la Vierge de la National Gallery (N. 1220) signée des lettres A. A. P., qu'avec beaucoup de fantaisie, on a interprétées : *Andreas Aloysi pinxit*; mais la couleur du tableau exposé au Burlington diffère entièrement par des tons clairs et douçâtres.

La *Vierge avec l'Enfant* entourée de chérubins (N. 2, M. Benson), fraîche et brillante de couleur, fut jadis attribuée à Fiorenzo di Lorenzo; ici elle porte le nom d'Antoniazzo Romano suivant M. Berenson, mais je n'y retrouve ni le style ni la couleur de ce peintre, et je ne suis pas plus certain qu'Antoniazzo soit l'auteur de la *Vierge avec l'Enfant* (N. 47), exposée par M. Chamberlin.

Sous le N. 16, on remarque une *Annunciation* fort intéressante, riche en étoffes brochées; les teints sont rougeâtres, les mains ont des doigts longs. Cette peinture a été attribuée tour à tour à Jacopo Bellini, à Giovanni Boccati et à Gerolamo de Camerino, mais aucun de ces noms ne peut être accepté; on peut dire seulement que l'auteur, qui nous est inconnu, a été influencé par les Vénitiens et par l'école des Marches.

Il faut supprimer également le nom de Nicolò da Foligno comme auteur de la *Vierge* N. 63, et celui de Pier Antonio Mezzastris da Foligno pour la *sainte Catherine* du comte Brownlow (N. 56).

En outre des 66 tableaux, nous admirons des dessins, des meubles de la Renaissance et une précieuse collection de faïences parmi lesquelles on remarque une œuvre superbe de Mastro Giorgio Andreoli da Gubbio, deux de Xanto signées et de magnifiques produits des fabriques de Deruta, d'Irbin et Castel Durante.

On ne peut qu'applaudir à l'excellent résultat de cette Exposition qui a dépassé toutes nos espérances et qui a été si bien organisée par le Club artistique du Burlington.

Umberto GIORI.

MÉLANGES

A propos de « Monvaerni ».

Dans le numéro d'avril 1910 de la revue anglaise, *The Burlington Magazine*, M. H. P. Mitchell consacre quelques pages à l'étude d'une des questions les plus controversées de l'histoire des émaux peints à Limoges, à la fin du XV^e siècle.

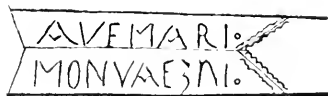
Le nom de Monvaerni, découvert par M. Didier-Petit sur un triptyque, en 1873, constitue-t-il une signature ainsi que le prétendent MM. Darcel et Labarte ? Don-on, au contraire, refuser de l'admettre avec M. de Laborde ? Après M. Molinier, M. Marquet de Vasselot, dans l'attente de nouvelles preuves, adopte une attitude de réserve, que nos regrettés collègues de la Société Archéologique et Historique du Limousin, MM. Louis Guibert et Bourdery n'ont jamais cessé d'observer, et dont, pour notre compte, nous ne sommes pas près de nous départir.

M. Mitchell, lui, croit avoir trouvé la solution du problème. Sa théorie, à l'entendre, n'est pas sérieusement contestable, et, dans l'intitulé un peu ironique de son article — *Good bye to « Monvaerni »* — il semble considérer la discussion comme close. Nous la tenons cependant pour en core ouverte, et pensons qu'il faut dire simplement — au revoir — et non pas — adieu « Monvaerni ».

L'inscription en litige figure, on le sait, sur un triptyque ayant appartenu d'abord à M. Didier-Petit, passe ensuite dans le cabinet Odier, vendu à Paris en août 1889, et conserve aujourd'hui en Amérique (pl.). Dans l'intervalle, ce qu'on met de signaler M. Mitchell, il a fait partie de la fameuse collection Cottrean, et figurait, à ce titre, à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Reproduit en héliogravure, la même année, dans l'ouvrage dû à la collaboration de MM. Molinier

et Frantz Marcon¹, le fac-similé (fig. 1) en est donc postérieur de onze ans à celui du catalogue Odier, consulté par M. Mitchell : les deux épreuves sont d'ailleurs absolument identiques.

Le triptyque représente la *Crucifixion* au centre, *saint Jacques le Majeur* et *sainte Catherine* sur les volets. Autour du col du roi, foule aux pieds par sainte Catherine, on lit *AVEMARI* ; au bas de la robe de la sainte, *AVE MARI DEI MUNITO MUI*. Sur la lame du sabre, comme dans le dessin agrandi ci-dessous, on distingue d'un côté *AVI MARI* ; de l'autre côté, tout le monde avait vu jusqu'ici *MONVAERNI*. Il faut rendre cette justice à M. Mitchell que cette épellation était fautive, que lui seul a bien lu, et que le véritable nom est *MONVAERNI*. La septième lettre n'est pas R, mais le signe 3



Partant de cette nouvelle lecture, qui est la bonne, M. Mitchell n'admet pas que cet assemblage de lettres puisse être comparé à d'autres inscriptions sur émail qui ne sont susceptibles d'aucune interprétation. Pour lui, c'est bien un nom, et même quelque chose de plus — *a name, and something more*.

À l'appui de son dire, M. Mitchell donne la description d'un émail de la fin du XV^e siècle, ayant figuré à plusieurs expositions, l'*Exposition des Majes*, cité par Maurice Arland² et par Labarte³. Cette pièce intéressante fait partie de la collection du Musée national Adrien Dubouché,

¹ *L'Exposition retrospective de l'art français des années à 1890*, Paris, Levy, 2 vol. en fol.

² Maurice Arland, *Émaux et Émailleries de Limoges*, 1875, p. 95-98.

³ Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge*, 1844, p. 181.

(Limoges), nous l'avons admirée bien souvent à loisir; aussi pouvons-nous en parler en toute connaissance. Ce n'est pas, comme l'indique M. Mitchell, un triptyque, mais une simple plaque rectangulaire, arquée en pointe par le haut et mesurant 0^m,091 sur 0^m,131 (fig. 1). Un évêque y est représenté en posture de donateur: c'est Jean Barton, évêque de Limoges, puis archevê-

que de Bourges en 1481 en faveur de son parent, Jean II Barton de Montbas, obtenant lui-même le siège épiscopal de Nazareth: il fut inhumé dans la cathédrale de Limoges. Le nom de Montbas était d'ailleurs bien connu à Limoges, non seulement comme appartenant à une famille illustre du centre de la France, dont l'un des membres, le vicomte de Montbas (père de



FIG. 1. — PLAQUE EN ÉMAIL DE LIMOGES, L'ADORATION DES MAGES
(Musée national, Atelier Dubouché, à Limoges.)

que de Nazareth, identifié par ses armoiries (d'azur, au cerf d'or à la reposée, au chef échiqueté d'or et de gueules) et par son patron, saint Jean, qui se tient derrière lui.

Pour la clarté de la discussion, il nous faut citer en entier le passage relatif à l'évêque Barton: « Il n'est pas extraordinaire, dit M. Mitchell, que l'archevêque de Nazareth ait pu être un protecteur de l'œuvre de Limoges, car il a été évêque de cette ville de 1458 à 1481. Il resig-

na l'évêché de Bourges en 1481 en faveur de son parent, Jean II Barton de Montbas, obtenant lui-même le siège épiscopal de Nazareth: il fut inhumé dans la cathédrale de Limoges. Le nom de Montbas était d'ailleurs bien connu à Limoges, non seulement comme appartenant à une famille illustre du centre de la France, dont l'un des membres, le vicomte de Montbas (père de

l'évêque Jean I^{er}), était chancelier du Dauphiné, du Limousin et de la Marche, mais surtout pour avoir été porté par deux évêques qui se sont succédé à la tête du diocèse, et sous l'administration desquels une grande partie de la nef de la cathédrale avait d'ailleurs été bâtie. »

M. Mitchell suppose que, dans le langage populaire, Montbas est devenu Monva, et s'appuyant sur l'autorité de M. le Dr Oelsner, professeur de Vieux Français et de Philologie de



LE PÉVÈRE EN L'AMÉRIQUE - LA CRUCÉCHION - SAINT-JACQUES ET SAINTE CATHERINE
Anciennes collections IMPERIAL DU CHATELAIN

Depuis son installation dans le Musée de la Ville de Paris, les collections de la Ville de Paris ont été enrichies de nombreux objets d'art et de curiosités.

La Renaissance à Oxford, il établit que, dans Montbas, le *t* à la fin de la première syllabe a disparu dans la prononciation, que le *b* qui commence la seconde syllabe s'est adouci en *v*, qu'en fin la lettre *s*, étant muette, a également disparu.

Et M. Mitchell conclut que les deux premières syllabes de l'inscription nous donnent non pas le nom de l'artiste, mais celui du prélat qui fut, dit-il, l'un des protecteurs des ateliers limousins, Jean Barton de Montbas, archevêque de Nazareth. La septième lettre du nom n'étant pas *R*, mais *z*, contraction habituelle, ajoute-t-il, de la terminaison *us*, on ne peut plus se refuser à admettre que *MOXVA 13 XI* est tout simplement — Montbas episcopus Nazarethi.

Nous avons le regret d'être en complet désaccord avec M. Mitchell sur la plupart des points de son argumentation. Si nous acceptons la disparition du *t* et de l'*s*, lettres inutiles dans la prononciation, nous ne croyons pas que le *b* ait pu s'adoucir en *v*; il y avait plutôt tendance dans les pays de langue d'oïc à durcir le *v* en *n*. La forme de l'abréviation us est couramment *Ϸ*, et d'ailleurs épiscopus ne s'est jamais abrégé autrement que par *eῤs*. Nazareth est tout à fait inadmissible, car il n'y a pas d'exemple qu'on ait employé le génitif du nom de ville à la suite du mot épiscopus. On écrivait toujours — Episcopus Lemovicensis, — Episcopus Nazariensis, — et Nazariensis ne peut être abrégé en *xi*.

M. Antoine Thomas, le distingué philologue, professeur à l'Université de Paris et membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, à qui nous avons soumis notre manière de voir, a bien voulu nous écrire qu'il l'acceptait sans aucune restriction.

M. Mitchell semble considérer l'évêque de Limoges, plus tard archevêque de Nazareth, comme un véritable Mécène, protecteur attiré de l'œuvre de Limoges. Rien n'autorise pareille supposition. Le fait que les armes d'un prélat ou d'un seigneur figurent sur un émail, prouve tout simplement qu'il en a été le donateur ou le destinataire. Pour n'en citer que quelques exemples, mentionnons le reliquaire de l'église paroissiale de Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne), enrichi des plus anciens émaux peints connus en Limousin : ils portent les armoiries d'Antoine

Lallemand, évêque de Cahors et abbé général de Grandmont, de 1471 à 1495. L'émail des collecteurs Raifé et Benjamin Lillon, qui appartient actuellement à M. Pierpont Morgan, est timbré aux armes de Guy de Montfaucon et de sa femme. M. Mitchell lui-même cite une plaque du Victoria and Albert Museum avec l'image d'un prélat, dont le blason pourrait être celui de Pierre d'Aubusson. Tous ces hauts personnages étaient des donateurs et pas davantage; ce n'est pas une raison pour que leurs noms aient figuré sur d'autres pièces en qualité de protecteurs ou de patrons.

Enfin, l'évêque de Limoges, devenu plus tard archevêque de Nazareth, s'appelait uniquement Jean Barton, et, à aucun moment de sa carrière ecclésiastique, n'a porté le nom de Montbas.

Estimant qu'il était prudent de remonter aux sources contemporaines du personnage, nous avons déposé aux Archives Départementales de la Haute-Vienne, et, en particulier, dans le fonds de l'évêché, plus de vingt pièces d'archives, datées de 1460 à 1480, sans trouver une seule fois le nom de Montbas accolé à celui de Barton¹. D'autre part, l'épigraphie gravée sur son tombeau, dans la cathédrale de Limoges, détruit pendant la Révolution, le désignait ainsi : *Bartonis cognominatus, pago Garuacensi*². Les Annales manuscrites de Limoges³ portent : « Jean Berthond succéda à l'évêché de Limoges, en rang des évêques 71, par le décès de Pierre de Montbrun, évêque, qui fust l'an 1455. Iceulx Berthond estoit homme de lettres et bon conseil. Avant sa nomination, il estoit président aux enquestes, à Paris, et autres dignités en l'église, qu'il eolda audiet évêché, duquel fust pourveu son neveu, Jean Berthond, et luy fust pourveu de l'évêché de Nazareth. Il mourist au chasteau d'Isle, le 4 may 1497. » Une fondation de l'évêque Barton est rappelée en ces termes : « IV nonas maii, hic fiat anniversarium Johannis Barthonis, hujus ecclesie pastoris et deinceps Nazariensis, defuncti anno Domini 1497⁴. »

¹ Archives Départementales de la Haute-Vienne : fonds de l'évêché, G 31, 39, 142, 152, 170.

² Abbe Texier, *Manuel d'Epigraphie*, Poitiers, 1851, p. 268.

³ Emile Ruben, Félix Achard et Paul Ducourthieux, *Annales manuscrites de Limoges*, 1873, p. 307.

⁴ Abbe Texier, *Manuel d'Epigraphie*, Poitiers, 1851, p. 269.

Dans sa note n° 6, M. Mitchell se réfère à l'*Armorial des évêques de Limoges et de Tulle*, publié par M. A. Lecler. Dans cet ouvrage, que nous avons consulté, il n'est question que de Jean Barton, et non de Jean Barton de Montbas.

M. Mitchell a été induit en erreur, comme tous ceux qui, depuis un demi-siècle, se sont occupés de l'évêque Barton, par les renseignements inexactes donnés par M. Maurice Ardant sur la famille Barton. Les savantes recherches sur les origines des Barton, de M. Antoine Thomas, dont nous avons déjà invoqué l'autorité, prouvent que le père de l'archevêque de Nazareth, Jean Barton, n'était, à ses débuts, qu'un simple bourgeois de Gnéret. « Par son habileté et ses talents, dit M. Thomas, il arriva à jouer un grand rôle de son vivant. Dès le 2 mai 1416, il apparaît avec le titre qu'il a porté toute sa vie, de chancelier de la Marche.

En 1441, il était lieutenant général et garde de la justice du pays et comté de la Basse-Marche : en 1448, garde des sceaux ou chancelier du bailliage de Limoges. En 1444, il fut commissaire auprès des États du Franc-Comté. Après la conquête de la Guyenne, Jean Barton, qui avait assisté en personne à la reddition de Bordeaux, fut nommé par Charles VII premier président au parlement de cette ville.

Ses différents emplois avaient été pour lui aussi lucratifs qu'honorifiques : aussi le voyons-nous, en 1451, acheter du seigneur de Maigné les

château et chàtellenie de Champagné en Poitou. Bientôt, et dès le 4 octobre 1456, au moins, il est qualifié chevalier, seigneur de Labignac : avait-il été anobli par Charles VII, comme Jacques Cœur, Etienne Chevalier et autres, à raison de ses services ? C'est assez probable, mais nous n'avons trouvé trace nulle part de cet anoblissement.

La date de sa mort est fixée entre le 21 avril 1460 au plus tôt et le 6 mai 1462 au plus tard.

D'après les mémoires de famille, il avait épousé Berthe ou Gilberte de Bonnat, sans doute vers 1415, comme le conjecture M. le vicomte de Maussabré¹. Il en eut sept fils et deux filles. Citons seulement Jean l'aîné, conseiller au parlement de Paris, abbé du Dorat en 1446 et évêque de Limoges en 1457 ; Pierre, qui acquit la seigneurie de Montbas en Poitou, et en fit hommage au roi le 8 octobre 1458 : il succéda à son père comme chancelier de la Marche. »

C'est donc le frère cadet² de l'évêque de Limoges qui a acquis

de ses deniers, en 1458, la seigneurie de Montbas dont le précédent propriétaire se nommait Pierre Frotlier, seigneur de Melleziard³.

1. Antoine Thomas, *Les Fats Provinciaux de la France centrale sous Charles VII* (Paris, Champion, 1879, in-8°), p. 280.

2. D'après un testament date du 3 décembre 1455 dont M. Roger Dronault a publié un extrait dans le *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, tome IX, p. 621, Pierre serait l'aîné, et l'évêque Jean Barton le cadet des fils du chancelier Jean Barton.

3. *Nobiliaire du Limousin*, page 112, ligne 33.

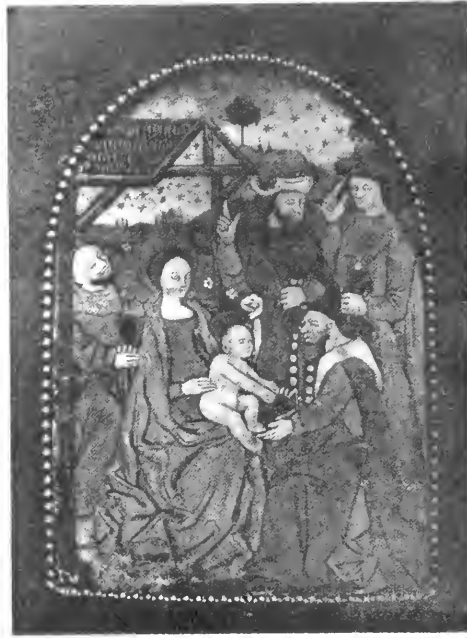


Fig. 2. — PLAQUE EN ÉMAIL DE LIMOGES. L'ADORATION DES MAGES.
(Ancienne collection du duc de Marlborough.)

Est-il maintenant téméraire de conclure que Jean Barton P^e, évêque de Limoges et archevêque de Nazareth, ne s'est jamais appelé de Montbas,

tous ceux enfin qui entouraient l'évêque, et dont nous avons retrouvé, dans les archives, les témoignages écrits? Les armoiries figurant sur



LE Vierge et l'Enfant de Limoges. Laboratoire de Limoges.
(Collection Eugène Salmon, à Paris.)

pas plus que son père, le chancelier de la Marche, et peut-on espérer qu'un simple artiste émailleur ait pu le gratifier d'un titre complètement méconnu des prêtres, des religieux et des chanoines, de

l'enfant étaient probablement celles de Jean Barton. Cette conclusion n'apporte, il est vrai, aucun éclaircissement au mystère qui enveloppe l'origine et l'état civil des émailleurs primitifs de Li-

moges. Nous sommes le premier à regretter notre impuissance à faire sortir de l'ombre ces admirables ouvriers de l'art du feu, à ses débuts, mais nous avons tenu à ne pas laisser s'accréditer une interprétation, ingénieuse peut-être, mais sûrement inexacte.

L'émail du musée de Limoges (fig. 1), qui représente l'adoration des Mages, et doit à l'article de M. Mitchell une mise en valeur dont nous ne saurions nous plaindre, n'est pas, au reste, une pièce unique. Le même carton a servi de modèle à un baiser de paix de l'ancienne collection du duc de Marlborough (fig. 2) et à une grande plaque appartenant actuellement à M. Seligmann (fig. 3). Ces trois émaux sont évidemment de la même école, sinon du même artiste.

André DUMAS.

L'art historique à l'exposition du Haut Palatinat à Ratisbonne (1910).

Pour célébrer le centième anniversaire de la réunion de la ville de Ratisbonne et de son territoire, autrefois sous la domination du prince-évêque de Bavière, avec le royaume de Bavière, une exposition a été organisée cette année à Ratisbonne, dans le but de montrer ce qu'est devenu le Haut Palatinat dans ces cent dernières années. A la grande exposition générale qui a été ouverte le 11 mai dernier sous le patronage du prince héritier Rupprecht de Bavière, se sont jointes plusieurs expositions particulières. Les plus importantes parmi celles-ci sont : l'exposition d'art historique du Haut Palatinat, l'exposition du Haut Palatinat pour l'art profane, et une exposition internationale pour l'art chrétien.

Pour les érudits du monde artistique, l'exposition d'art historique a rassemblé, grâce au conservateur général des monuments d'art de la Bavière, le Dr Hager, quantité d'œuvres inconnues et précieuses. L'exposition, dont le choix de l'emplacement a été confié à M. Johannes Schumacher, a été aménagée dans un endroit qui rappelle bien des souvenirs historiques pour l'Allemagne : la salle d'Empire et des princes-électeurs, la

salle des colonnes et dans la chapelle des guerriers de l'hôtel-de-ville de Ratisbonne. Dans cette dernière se trouvent réunis un certain nombre d'autels ou retables provenant d'églises du Haut



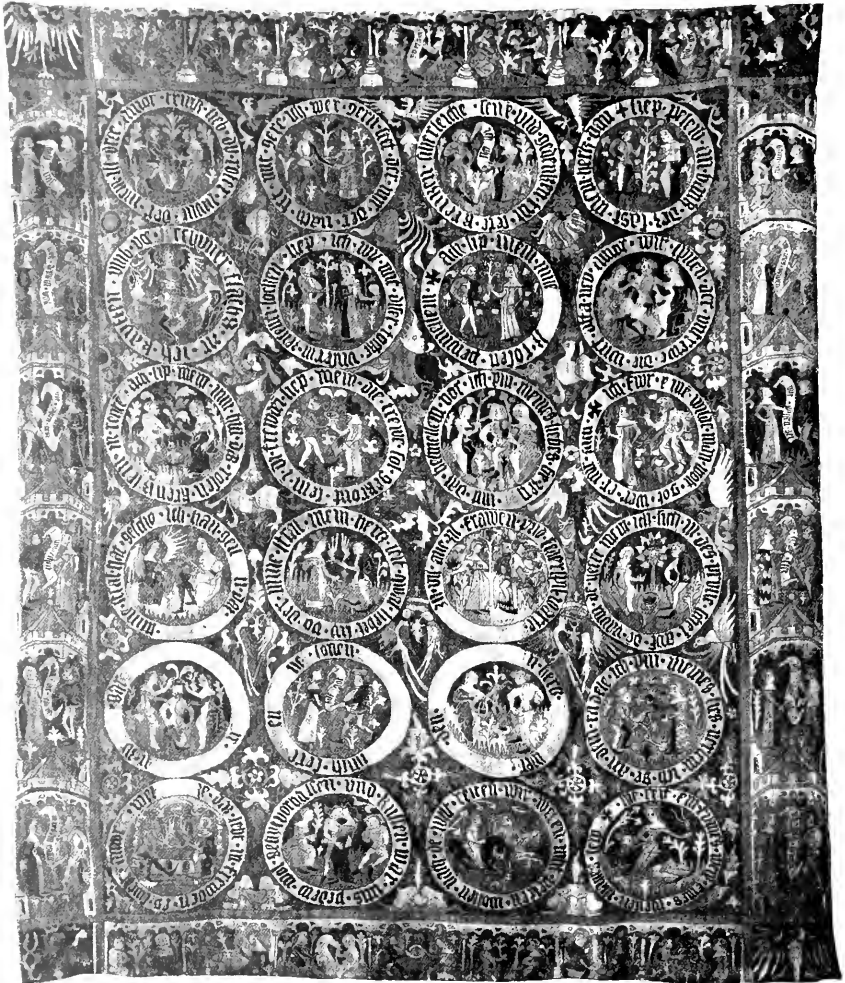
VERGÉE DU DOYEN SCHREINER
(Ratisbonne)

Palatnat, entre autres un grand autel de style gothique tardif de Firschenreuth; entre les autels il y a des groupes et des statues, entre autres l'intéressante *Madone* du doyen du chapitre Schreiner de la cathédrale de Ratisbonne (fig. 4).



une statue en bois représentant une *Vierge de Miséricorde* des environs de l'an 1300, qui donne

réelle beauté, quoique d'une grande simplicité. Dans les vitrines en verre de la salle d'Empire



LES VIERGES ENCHAÎNÉES (MUSEE DE CLERMONT) — (MUSEE DE CLERMONT) — (MUSEE DE CLERMONT)

un exemple très intéressant du plus ancien type de ces Vierges étudiées dernièrement par M. Perdrizet dans son excellent livre. La statue est d'une

sont exposés des trésors d'or et d'argent provenant des riches convents du Haut Palatinat, supprimés en 1803. Le trésor de la cathédrale de Ra-



STATUE DE SAINT-JEAN-BAPTISTE
ET DE LA VIERGE MARIÉ

tisbonne a fourni la plupart des pièces et les plus précieuses. Il faut mentionner surtout la statuette de *saint Sébastien* en argent doré repoussé, datant du milieu du XV^e siècle, dont le pendant est la jolie petite figurine en argent repoussé de *sainte Catherine* de l'hôpital Sainte-Catherine de Ratisbonne (1479 *pl.*). Ces deux pièces comptent parmi les productions les plus fines et les plus caractéristiques de l'art du métal dans le sud de l'Allemagne.

Un grand nombre de vases d'église, surtout des siècles derniers, de style baroque et de style classique, sont groupés ici; plusieurs ont été exécutés par le célèbre orfèvre Johann Andreas The-

bis de dames de Niedermünster, entre autres une chape du XVII^e siècle, brodée d'argent avec des fils de soie blanche et noire (*fig.*). Enfin aux murs de la salle d'Empire a été pendue une série d'anciennes tapisseries allemandes fort intéressantes, parmi lesquelles les deux pièces publiées par Julius Lessing *Wandteppiche und Decken des Mittelalters... Deutschland*, pl. 32 et 33) et celle reproduite ici, qui montre encore toute sa bordure et qui offre de curieuses représentations allégoriques.

P. CLERMEX.



CIBOIRE EN IVOIRE DE L'ABBAYE DE SAINT-EMMERAN
DE RATISBONNE.

loth d'Augshourg (1654-1734) et se distinguent par un relief énergique et soigné, ainsi que par une riche ornementation. On a exposé aussi de curieux fonts-baptismaux en argent repoussé, provenant de l'église protestante de la Trinité de Ratisbonne, œuvre du maître Jacques Schumacher d'Augshourg, datant du début du XVII^e siècle.

Dans la série des ivoires, l'ancienne abbaye de Saint-Emmeran a prêté un ciboire du XI^e siècle (*fig.*) et un bâton d'abbé du XIII^e. Parmi les nombreux vêtements liturgiques ou ecclésiastiques il faut citer ceux de l'ancienne fondation li-

La Scultura del Quattrocento ¹.

L'ouvrage d'Adolfo Venturi constitue une des plus grandes entreprises scientifiques qu'ait inspirées l'art italien. Dès l'apparition du premier volume, le programme de la publication totale s'est singulièrement amplifié. L'ouvrage entier, qui, suivant la première annonce, devait compter sept volumes en tout, n'épuîsera le XX^e siècle qu'avec le tome X, au terme des prévisions actuelles. On ne nous dit pas ce que comprendra la suite; mais au train où marchent actuellement, la main dans la main, auteur et éditeur, les pronostics les plus hardis seront sans doute dépassés, de sorte qu'un jour nous trouverons peut-être devant l'ouvrage le plus complet et le plus imposant qui ait été consacré à l'histoire d'un art national.

Aussi le public a-t-il fait à cette entreprise l'accueil qu'elle méritait. Aujourd'hui les trois premiers volumes, épuisés, sont introuvables en librairie et sur le point de subir une nouvelle édition. Un tel succès n'est point immérité. L'ouvrage de M. Venturi répond en effet à un besoin. Il est de plus conçu sur un plan méthodique et facile à consulter.

D'autres qualités soulignent la valeur de cette publication. Tout d'abord, il s'agit de l'art italien, c'est-à-dire d'une matière qui a déjà fait l'objet de nombreuses études. Aucun travail d'en-

¹ A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, t. VI. *La scultura del quattrocento*. Milano, Hoepli, 1908, 1150 p., 781 fig. hors-texte.

semble ne pouvait d'avance tabler sur un fondement aussi bien préparé.

Par suite de la popularité dont jouit cet art, la photographie a été appelée à jouer un grand rôle dans la vulgarisation de ses produits. M. Venturi a mis à profit ces merveilleux instruments de travail en accompagnant son texte d'une documentation graphique abondante. Il donne ainsi de la vie à ses argumentations et stimule l'attention des profanes incapables d'absorber la lecture d'ouvrages d'art non illustrés, comme l'étaient, par exemple, les publications de Crowe et de Cavalcaselle.

Si le cadre et la conception de l'entreprise méritent des éloges, la personnalité de l'auteur est faite pour nous inspirer de la confiance et de la sympathie.

M. Adolfo Venturi est italien. Il juge les œuvres de son pays, issues du souffle national dont il est lui-même une vivante émanation! Quel avantage n'a-t-il pas la sur les étrangers, trop souvent enclins, dans leur zèle admiratif, à prêter aux artistes dont l'âme participe d'un tempérament national différent du leur, des intentions que ces derniers n'ont point eues, d'insister, par de trop subtiles analyses, sur des traits qui disparaissent au contact direct, journalier et permanent des œuvres?

Professeur à l'Université de Rome, M. Venturi forme toute une pléiade de jeunes gens appelés à prendre en main la direction des nombreux musées dont est parsemée l'Italie. Il trouve dans son enseignement ce stimulant et ce contrôle de l'esprit qui ouvre la voie aux entreprises de longue haleine.

Si l'on n'est pas artiste de ses mains, notre auteur n'en a pas moins un œil exercé. Toujours il a veillé en contact avec les œuvres d'art, cherchant à déchiffrer la pensée de leurs créateurs. Durant les années pendant lesquelles il fut préposé à la direction générale des musées d'Italie, il n'a pas perdu son temps dans les paperasses de bureau. Tout en vouant son zèle à l'organisation des musées (celle de l'Académie des Beaux-Arts à Venise, ou la reconstitution de la salle de Carpaccio) produit un effet si heureux, est due à son initiative) et à la sauvegarde du patrimoine artistique de son pays, il a buliné comme une abeille dans le touillis des œuvres in-

dités ou peu connues, préparant ainsi, de longue main, l'ouvrage auquel il allait se consacrer tout entier.

M. Venturi est un écrivain de race. Quoique tempérée par l'esprit scientifique qui préside à la tenue de l'ouvrage, la flamme sacrée de l'inspiration illumine souvent son récit. On en jugera par le passage qu'il consacre, à propos des travaux exécutés à Rimini par Agostino di Buccio, au culte de Pandolfo Malatesta pour sa « divine » Isotta.

« Ce prince, » dit-il, « exaltait sa belle amie « par les invocations les plus tendres. Il élevait « aux nues les petites herbes et les fleurs en rai- « son du privilège qu'elles avaient d'être portées « aux pieds de sa Maîtresse. Il invitait les oiseaux « à chanter dans les arbres et à fléchir Isotta « par la douceur de leur voix afin de la préparer « à recevoir ses vers amoureux. Il allait jusqu'à « supplier les anges et les chérubins d'attendrir « le cœur de sa Maîtresse par le son de leurs « doux instruments. Ainsi ce Malatesta qui, « presque en même temps, se laissait entraîner à « l'assassinat le plus brutal et aux larmes de « l'amour le plus passionné, qui échangeait le « bâton de commandant contre la cithare, trou- « vait un artiste capable d'interpréter ses chan- « sons et ses soupirs en sculptant dans le temple « édifié par Léon Baptiste Alberti, les chœurs « des vertus, des arts, des planètes, les danses « des enfants et les tromphes des grands hom- « mes! »

Dans sa critique des attributions notre auteur n'est pas toujours tendre pour les musées ni pour les collectionneurs. Comme ces négations sont souvent formulées pour la première fois et contrairement à l'avis de savants dont l'opinion fait autorité, nous regrettons de ne pas trouver reproduites quelques unes des œuvres sur lesquelles porte le litige. Reconnaissons toutefois que des controverses n'auraient guère pu s'élever sur des illustrations en similligravure comme celles que nous fournit le volume. Des lecteurs désireux de se faire une opinion à eux auraient été forcés de recourir à des documents plus sé-

Néanmoins, il eût été préférable de faire précéder d'études partielles des affirmations qui renvoient en doute des opinions reçues. Des polémiques se seraient ainsi engagées et auraient permis à notre auteur de formuler ses conclusions après avoir entendu les avis contraires.

Cette remarque ne jette qu'une ombre légère sur une œuvre qu'il fallait entreprendre hardi-

vement, cette pluie des temps actuels, n'épargne pas toujours le même cabinet du savant!

L'abondance des matières traitées dans ce sixième volume est considérable. Elle est contenue en neuf chapitres. Tout d'abord, l'auteur

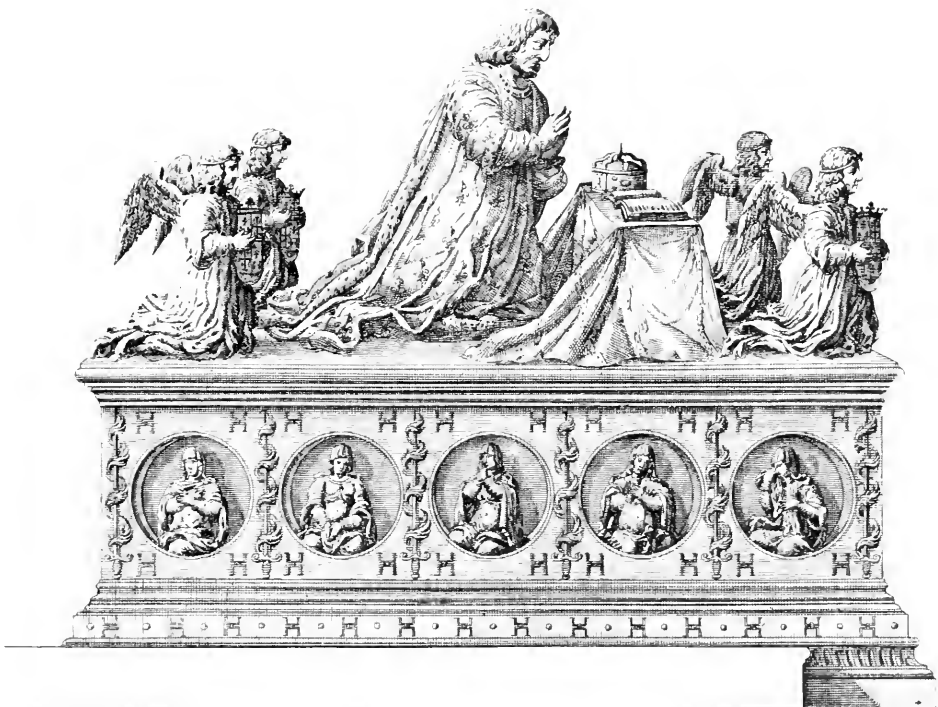


FIG. 1. — TOMBEAU DE CHARLES VII À SAINT-DENIS (D'APRÈS LE GRAVURE DE L'ÉPIQUEUR).

ment pour la mener à bien. D'ailleurs, c'est étonnant et peu conforme au caractère d'Adolfo Venturi, de suivre les attributions traditionnelles uniquement parce qu'elles avaient été avancées par des notoriétés. Trop souvent encore des opinions percent dans le public sans avoir été préalablement contrôlées, uniquement parce qu'elles ont été émises par des hommes que leurs mérites antérieurs créaient de notre confiance. Le suo-

étude la survivance de l'ancien style au commencement du XV^e siècle, puis il passe aux grands florentins, après s'être arrêté devant l'œuvre de Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, Brunellesco, formant comme la clef de voûte de cet édifice. Après s'être occupé des disciples de Donatello, notamment de Belluco et de Bertoldo, Adolfo Venturi examine des artistes florentins de la seconde moitié du siècle, parmi lesquels res-

sortent particulièrement les Rossellino, Mino de Fiesole, Benedetto da Majano, Verrocchio et les Pollaiuoli. Il nous conduit ensuite dans l'Italie du Nord où nous voyons à l'œuvre Nicolo dell'Arca, Mazzoni, Francesco Francia, Vincenzo Quadri et d'autres. Les chapitres suivants sont consacrés à l'expansion des sculptures lombarde et vénitienne, Bartolommeo Buon, Pietro

vaste domaine en tous sens et projette la lumière sur les productions moins célèbres des diverses écoles locales. Guidés par ses données précises, nous rayonnons au-delà des centres classiques, jusqu'en Dalmatie, où nous voyons la statuaire italienne s'annexer les cathédrales de Trau et de Sebenico ; nous parcourons la Calabre, les Pouilles, la Sicile. Puis, avec les artistes qui se rendaient au service du roi René, nous poussons une pointe en Provence, pour prolonger ensuite nos pérégrinations, en compagnie de Guido Mazzoni, jusqu'au Petit-Nesle.

Ce serait beaucoup demander à un savant qui s'est approfondi, comme l'a fait M. Ad. Venturi, dans l'art italien, que de supposer chez lui une connaissance égale des productions étrangères à son pays. Aussi n'est-ce que trop naturel de voir notre auteur marcher sur un terrain moins solide lorsqu'il aborde des questions touchant à l'art français.

Après nous avoir donné une description très vivante de la *Pietà* de Nicolo de Bari [dell'Arca] à Bologne, il en rapproche la violence et le désespoir outré des sujets analogues traités par des sculpteurs français à Tomerre, à Senur et à Louviers [p. 763]. Or, comme l'a déjà fort justement observé un critique, Mademoiselle Louise Pillon¹, les sépultures françaises sont marquées à cette époque, dans l'expression de la douleur, d'une modération qui dérive d'un sentiment affiné de l'effort artistique. L'accent brutal de la *Pietà* de Bologne tient à des tendances purement italiennes, dont on voit l'empreinte chez quelques disciples de Donatello. Il suffit de rapprocher de cette œuvre la *Déposition* de Bertoldo (fig., p. 509) pour en être convaincu.

Mais n'en convenons pas moins que certaines figures décorant le sarcophage de saint Dominique à Bologne offrent, dans leurs traits d'un réalisme impressionnant, dans leurs draperies lourdes et tourmentées, de frappantes analogies avec les crues septentrionales. Rapprochant la tête du *Père éternel* de celle du *Mose* de Claus Sluter, M. Venturi suppose qu'avant de travailler



FIG. 2. — MIRACLE DE SAINT MÉRÉ A AIX EN PROVENCE. Fragment

Lombardo y tout l'objet d'une étude attentive. L'ouvrage se termine par un aperçu de la sculpture romaine d'où émerge l'intéressante figure de ce Jean-Christophe qui travailla également à Mantoue et rendit de signalés services à la marquise Isabelle d'Este, « la plus parfaite et la plus charmante grande dame italienne de ce siècle. »

L'auteur ne se borne pas à suivre le large sillon tracé par les artistes illustres. Il parcourt son

¹ *Revue de l'art ancien et moderne*, 1909.

à Bologne, Niccolò de Bari avait fait un séjour en France, où il s'était assimilé les procédés des ateliers bourguignons.

Est-il nécessaire de recourir à une telle hypothèse pour expliquer des tendances septentrionales chez un artiste italien de la seconde moitié

dans les centres les plus actifs de la Péninsule les œuvres des Van Eyck et de Hugo van der Goes. À ce moment-là, la sculpture était trop unie à la peinture, pour que l'un de ces domaines ne participât point des circonstances qui régnaient dans l'autre.

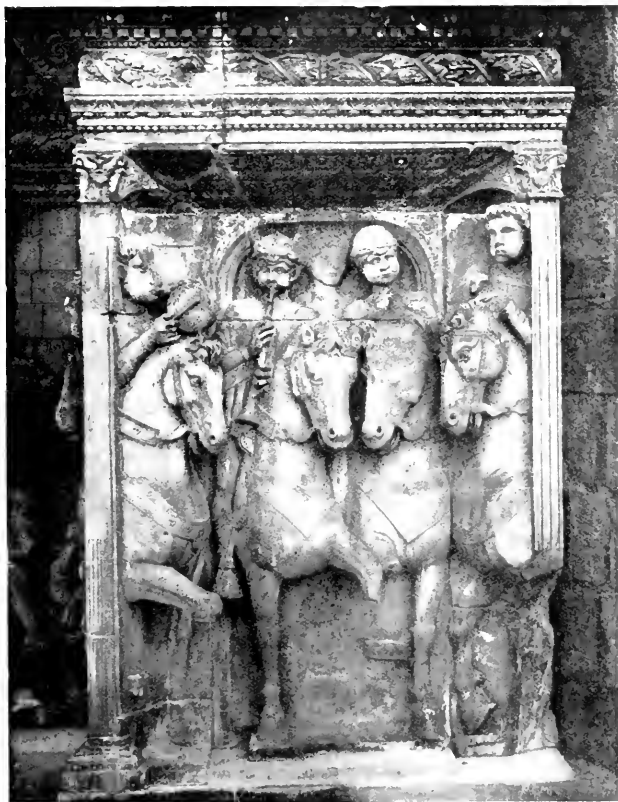


FIG. 1. — ARCO ALIBROSE D'ARAGON, À NAPLES.

du XV^e siècle ? N'avons-nous pas vu s'évanouir la légende d'après laquelle Antonello de Messine, dont l'art tient à la manière flamande de beaucoup plus près que celui de Niccolò, aurait fait un séjour dans l'atelier de Jean Van Eyck ? Roger van der Weyden, Jean Fouquet, Juste de Gand sont venus répandre en Italie les principes d'art en usage dans leur pays, tandis que s'importaient

Niccolò de Bari a donc pu subir en Italie même le contact d'ouvrages franco-flamands, surtout dans son pays d'origine où les Angevins avaient contribué à répandre le prestige de l'art français.

Plus tard, les circonstances se modifièrent. Dès la campagne de Charles VIII, ce furent les italiens qui importèrent directement en France

leurs traditions d'atelier. Aussi Guido Mazzoni passa dès 1395 au service de Charles VIII. Il ne fut toutefois pas créé chevalier le jour de l'entrée solennelle du roi dans la cathédrale de Naples, comme l'avance M. Venturi, mais plus tard, lorsqu'il se fut établi à Paris¹. Dans une de ces oppositions, où M. Venturi déploie, avec un art consommé, les ressources de sa langue mélodieuse, nous voyons Guido Mazzoni mis en contraste avec Begarelli. « Mazzoni », dit notre auteur, « rend le costume contemporain, les détails, les types individuels. Begarelli adopte le costume traditionnel, les formes généralisées, la vérité typique. L'un vise à l'impétuosité du geste et non à l'effet d'ensemble. L'autre simplifie, se modère dans l'expression du sentiment et procède par méthode synthétique. » Cette appréciation me paraît exacte lorsque nous ne considérons que les œuvres de Mazzoni exécutées en Italie. Mais si nous tenons compte du tombeau de Charles VIII élevé à Saint-Denis, dont l'aspect, dans ses grandes lignes, nous a été conservé par plusieurs copies (fig. 1)², nous constatons que les vertus placées dans les niches du soubassement n'étaient caractérisées par aucun détail de costume.

Mazzoni, parti du naturalisme, s'est, au cours de son développement artistique, assimilé les principes d'abstraction que les ateliers florentins avaient le plus contribué à mettre en vogue. A la fin de sa carrière, il atteignit le niveau que Venturi assigne à l'œuvre de Begarelli.

Si notre avis diffère de celui de M. Venturi sur ce point, nous estimons très justifiée l'attribution qu'il fait à Mazzoni du buste de Ferdinand I^{er} d'Aragon, au musée de Naples (p. 776, fig. 525). Quoique traitée d'une main plus souple, cette tête offre, dans la saillie des muscles, dans les rides qui s'abaissent au-dessous des extrémités des lèvres, des analogies incontestables avec la statue de Philippe de Commines au Louvre, que M. Vitry³ attribue avec raison à l'atelier du maître.

**

Un autre chapitre intéressant l'art provençal

est celui que M. Venturi consacre à l'arc d'Alphonse d'Aragon à Naples. Parmi les nombreux sculpteurs qui ont pris part à ce travail, il en est deux qui se retrouvent à la cour du roi René; ce sont François Laurana et Pierre de Milan. Nous ne pouvons songer à nous étendre ici sur les résultats formulés par M. Venturi. Ils nous paraissent, en général, appuyés sur des arguments sérieux. Nous ayons cependant été un peu surpris de l'attribution à Isaïe de Pise du relief représentant quatre joueurs d'instruments à cheval (p. 851, fig. 567) (fig. 3). Dans la plupart de ses œuvres, cet artiste révèle un style plus fin, moins dur, moins sec. L'état mutilé de l'œuvre ne nous permet pas de suivre son auteur dans les détails, où se trahit le plus souvent la routine d'atelier. Cependant la main du personnage de gauche nous a été conservée. Dans cette main, un détail nous rappelle des procédés en usage dans la peinture provençale. Le petit doigt est soulevé et replié au-dessus de l'annulaire comme chez un personnage qui, à gauche dans le *relief de saint Vitre* à Vix-en-Provence, croise les mains sur sa poitrine (fig. 2). Cet indice, si nécessaire qu'il paraisse à première vue, n'est pas sans importance pour quiconque a constaté la force des traditions dans les ateliers du XV^e siècle. Il milite sérieusement en faveur d'une hypothèse qui donnerait ce relief soit à François Laurana, soit à Pierre de Milan.

**

Ces quelques observations ne sont nullement destinées à rabaisser le mérite d'une œuvre pour laquelle nous ressentons une vive admiration. Dans le domaine de nos études, les synthèses les meilleures laissent toujours quelques recoins obscurs où la critique cherche à prendre pied. Adolfo Venturi sera le premier, nous en sommes certain, à approuver des objections fondées qui apportent plus de lumières dans tel ou tel chapitre de son ouvrage. Pour avoir mené à bien un volume comme celui que nous avons sous les yeux, il fallait non seulement beaucoup de talent et beaucoup de connaissances, mais surtout le feu sacré qui donne, avec l'idée d'une noble entreprise, le courage et la force de la réaliser.

C. de MANDACI.

1. Cf. P. Vitry, *Michel Colombé et la sculpture française de son temps*, p. 157 en note.

2. Cf. P. Vitry, *ouvr. cité*, p. 169-170.

3. *Ouvr. cité*, p. 176, fig.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Séance du 5 août. — M. le comte Durrien reconstitue l'histoire du manuscrit de la Laurentienne à Florence qui contient le *Romuleon* traduit du latin en français, au milieu du XV^e siècle, par Jean Miélot, chanoine de Lille. Ce *Romuleon* était une histoire de Rome jusqu'à Constantin établie, surtout d'après Tite-Live, au XIV^e siècle par le Bolognais Roberto della Porta et on ne savait pour qui Miélot en avait fait la traduction dont la Bibliothèque de Bruxelles conserve deux exemplaires. Le duc de Bourgogne Philippe le Bon en possédait lui-même deux autres, dont un n'était pas achevé lors de sa mort en 1467; Charles le Téméraire le fit *historier* et relire. C'est celui-ci que M. Durrien veut de retrouver dans la Bibliothèque des Médecins où il restait inconnu; transcrit en gros bâtarde flamande, il contient quelques miniatures dont la première montre le duc Philippe visitant l'auteur Jean Miélot.

Le texte débute par une dédicace de ce chanoine au prince prouvant qu'il avait fait pour lui cette traduction du *Romuleon* — ce fait a son intérêt pour l'histoire littéraire. Le volume ayant été scindé en deux tomes, une rubrique postérieure prouve qu'il a eu ensuite comme possesseur Antoine le Bon, duc de Calabre, Lorraine et Bar, le 6 juin 1510, et qu'il a passé entre les mains du médecin de celui-ci, Symphorien Champier. Antoine le Bon était fils du duc René, l'adversaire du Téméraire à Nancy où celui-ci, battu, avait trouvé la mort en 1477. Ainsi, cet exemplaire du *Romuleon* est un trophée de guerre conquis sur le duc de Bourgogne par le duc de Lorraine; c'était le livre de chevet du Téméraire, car Olivier de la Marche, son fidèle serviteur, témoigne que Charles ne s'endormait jamais sans s'être fait lire, pendant une heure ou deux, les « hautes istories de Rome ». Cette évocation montre tout l'intérêt du manuscrit retrouvé par M. le comte Durrien.

M. Thomas rappelle que le *Romuleon* de Roberto della Porta a également été traduit vers 1470 au plus tôt par Sébastien Mamerot pour la maison de Châtillon.

M. Durrien précise que la traduction de Miélot pour la maison de Bourgogne, s'inspire de Laurent de Premierfait et se trouve antérieurement de quelques années à celle de Mamerot, car elle peut être datée de 1465.

Congres des Sociétés Savantes de 1911.

Le 4^e Congrès des Sociétés Savantes de Paris et des départements, se tiendra du 18 au 22 avril 1911. Le ministre de l'Instruction publique a désigné Caen comme lieu des prochaines assises. Le Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, à cette occasion, a inscrit à son programme un certain nombre de questions spéciales parmi lesquelles nous citerons: les rapports des anciennes abbayes normandes avec leurs prieurés en Angleterre, les rapports des îles de la Manche avec la Normandie pendant le moyen âge, les voyageurs et corsaires normands XV^e-XVIII^e siècles, le protestantisme en Normandie, les pays de musique en Normandie, les forges normandes, le Fédéralisme en Normandie, les monnaies gauloises de l'Ouest de la France, la céramique de la Gaule occidentale, l'histoire du costume normand, la poésie dans l'Ouest français, la stratigraphie et la paléontologie normandes, le Parlement de Normandie au XVIII^e siècle et les réformes économiques et financières, les transformations de la pêche en Normandie, et enfin une question de particulière actualité, l'étude hydrographique du bassin de la Seine à travers les âges.

Castelnaudary (Aude). — L'église Saint-Michel de Castelnaudary a été classée parmi les monuments historiques.

Coût (Cher). — Le Comité des Sites et Monuments pittoresques a demandé le classement, parmi les monuments historiques, de l'église romane de Coût.

Mont-Saint-Michel. — On a appris récemment avec une vive satisfaction que la Commission du

budget a adopté, sur la proposition de M. Jules Roche, l'ouverture d'un crédit spécial pour la démolition partielle de la digue du Mont-Saint-Michel qui nuit tant à la beauté légendaire d'un des plus magnifiques paysages du monde. Le vote émis par la Commission du budget doit être confirmé par la Chambre. C'est à obtenir ce résultat que peuvent utilement travailler, d'ici la discussion du budget, ceux qui ont déjà tant fait pour éclairer l'opinion publique en vue de sauver le Mont-Saint-Michel. Quoi qu'il en soit, la question a fait un grand pas et il est bien probable que la victoire est acquise.

Nantes. — Les travaux de déblaiement de l'ancien évêché ont amené une nouvelle et intéressante découverte archéologique. Dans le voisinage de la porte Saint-Pierre, au pied du mur contemporain de la vieille et remarquable crypte de la cathédrale, les ouvriers ont mis à jour un dallage construit avec des débris de briques romaines. Un dallage analogue est également apparu sous le grand terrassement qu'Alain Barbe-Torte éleva, au XI^e siècle, autour de la cathédrale.

« L'histoire de l'enceinte gallo-romaine, qui précéda les remparts du moyen âge, peut désormais être reconstituée en grande partie. Le sol se trouvait à 1^m.30 environ au-dessous du sol du XVI^e siècle. Dans le voisinage des murailles et des tourelles s'élevaient des édifices religieux, comme ce temple au dieu Volianus qui n'a pu être encore identifié et dont une inscription retrouvée près de là atteste l'existence. Tout cela fut détruit peu à peu, à mesure que se développait la foi chrétienne : les murailles romaines tombèrent en ruines ; au IX^e siècle, il ne restait plus que la porte, sur l'emplacement de la porte Saint-Pierre. L'évêque Foulcher l'encadra dans les murailles dont il entourait alors le domaine épiscopal ; elle ne disparut qu'en 908, renversée par les Normands.

« Les remparts du XI^e siècle furent construits sur un sol surélevé et une série de terrassements achevèrent de cacher aux historiens du vieux Nantes la topographie et les limites de la cité gallo-romaine. » *Extr. du Journal des Débats.*

Narbonne (Aude). — Un violent incendie, survenu le 17 avril, a causé des dégâts importants dans la cathédrale Saint-Just de Narbonne, qui, on le sait, remonte au XIII^e siècle. Le feu a pris derrière le maître-autel dans un espace occupé par le lutrin et l'orgue d'accompagnement de la maîtrise. Les stalles du chapitre, qui au nombre de soixante-huit, avaient été exécutées, en 1780, par des artistes allemands et italiens, sont détruites. Les flammes ont fortement endommagé les riches colonnes du maître-autel, en marbre incarnat de Cannes, en

marbre blanc de Campan, en marbre serpentin vert, qui furent jadis l'orgueil de leur donateur, l'archevêque Pierre de Bonzy. Le lutrin à flambe sur l'autel de sainte Catherine et un lustre suspendu au milieu de la nef s'est effondré.

Le tombeau du cardinal Pierre de La Jugie a été atteint de nouveau par cette catastrophe. Il rappelle la grande floraison artistique d'Avignon. Le prélat, qui était le neveu du pape Clément VI, l'avait fait construire de son vivant. Par la pureté de ses lignes, la grâce et la finesse de ses bas-reliefs, l'harmonie de ses proportions, il paraissait être déjà de la Renaissance, et on a longtemps supposé qu'il avait été achevé à Pise, où mourut le cardinal, pendant le transfert du trône pontifical d'Avignon à Rome.

Ce monument avait été déjà détérioré par les révolutionnaires, qui avaient décapité les figurines d'évêques et de chanoines placées dans les bas-reliefs. Plus tard la statue de l'archevêque avec ses habits pontificaux fut transportée au Musée de Toulouse où elle est restée. Malgré ces mutilations, le tombeau était encore digne d'attirer l'attention.

Les vitraux de l'abside de Saint-Just, chefs-d'œuvre du XIV^e et du XV^e siècle, dont plusieurs portaient les armoiries du frère de Clément VI, Jean de Beaufort, n'ont pas été davantage épargnés. Les plombs et les chaîns s'étant fondus, les verrières sont tombées en morceaux et se sont brisées. C'est là une perte irréparable.

Paris. — Un Comité s'est formé dans le but d'organiser un Salon d'Art religieux pour le mois de novembre prochain. Ce Salon comprendra la peinture, la sculpture, le dessin, la gravure, l'architecture, lorfèvrerie, la reliure, les vitraux, la broderie, la tapisserie, la dentelle, la musique, etc. Parmi les membres du Comité d'honneur, citons : MM. Luc Olivier-Merson, Dagnan-Bouveret, Vincent d'Indy, Quentin-Bauchart, J. Demais, E. Massard, J. Péladan, Lerolle, les peintres Ange Supparo, Tholer, Deleclan, etc. M. G. Renault, 7, rue Laffitte, est secrétaire général.

— *Musée de Cluny.* — Le Musée de Cluny a acquis une œuvre de sculpture assez curieuse, un *saint Christophe*, du XV^e siècle, en pierre polychrome, portant l'enfant Jésus sur ses épaules, les jambes nues à demi-entouées dans la rivière qu'il traverse. Cette statuelle se trouve dans une niche surmontée d'un dais gothique flamboyant. Elle ornait jadis une maison d'un village de la Côte-d'Or.

— *Musée du Luxembourg.* — Les cartons de la décoration de la chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Perck-sur-Mer, qui ont figuré récemment à une exposition du Musée des Arts décoratifs,

viennent d'être acquis par un groupe d'amateurs a la tête desquels est M. J. Maciel. Il est question d'offrir au Musée du Luxembourg cet ensemble capital pour l'histoire de la peinture décorative et religieuse à notre époque.

Pen'marek (Finistère). — Le Comité des Sites et Monuments pittoresques a demandé le classement, parmi les monuments historiques, du groupe d'églises de Pen'marek.

Saint-Julien-Chapteuil (Haute-Loire). — On a signalé récemment une toile de François Lemoyne, conservée dans l'église de Saint-Julien-Chapteuil et qui représente l'*Assomption*. Cette peinture, exécutée en 1718, sur la demande de l'évêque du Puy, Claude de La Roche-Aymon, pour le prieuré de Saint-Julien, alors gouverné par dom Placide Ardant, a cette particularité d'offrir dans la figure de la Vierge qui s'élève dans les airs un portrait de la mère de l'artiste. L'œuvre est aujourd'hui en mauvais état et la moisissure a envahi la partie inférieure. Il est à souhaiter que l'Administration des Beaux-Arts intervienne pour la sauver.

Sainte-Radegonde (Indre-et-Loire). — M. Henri Guerin a retrouvé dans l'église de Sainte-Radegonde (près Tours) une œuvre importante de Le Sueur. Ce tableau vient de Marmoufrier, où il fut installé, en 1715, dans la chapelle de Saint-Benoît. Jusqu'en 1785, il passa pour un des chefs-d'œuvre de Le Sueur. Sans doute achevé à la mort de l'artiste, il fut probablement terminé par deux autres artistes (?), en 1715. Il porte en effet les traces de retouches maladrottes. L'œuvre figure sur l'inventaire de la paroisse sous le titre : « Guérissant le fils du jardinier de Marmoufrier ». Il s'agit sans doute d'un tableau appartenant à la même série que la *Messe de saint Martin*.

Solesmes (Sarthe). — Mise en vente pour la troisième fois, la célèbre abbaye de Solesmes a été adjugée pour 301.000 fr. à M. le marquis de Luigné, député de la Loire-Inférieure.

L'antique monastère, riche de si grands souvenirs, avait été mis à prix à 250.000 fr.

Toulouse. — Nous avons déjà eu occasion de parler du malencontreux projet d'achèvement de la cathédrale de Toulouse. *Brevé*, 1910, p. 54. — Une commission avait chargé M. Louzier, archi-

ecte des Monuments historiques, de dresser des plans. Ces plans sont terminés et publiés. Ils comportent le prolongement du bas-côté nord au chœur et la construction de trois chapelles appuyées au mur de la nef. Cette adjonction, déjà si regrettable, n'est rien à côté du second projet qui consiste à élever à la rencontre du chœur et de la nef « une porte monumentale avec tympan sculpté encadré d'arcatures et surmontée d'une grande baie qui n'aurait donné que la construction de cette porte entraînerait, dit-on, la destruction d'une partie de la chapelle du Purgatoire, bâtie au XV^e siècle. C'est à peine croyable. On donne comme raison que cette chapelle n'était pas comprise dans le « plan primitif » de l'église. A un tel argument, nous jugeons inutile de répondre. Ajoutons que les plans nouveaux prévoient aussi le « dégagement » du monument, ce qui ne nous paraît guère indispensable. L'aspect pittoresque y perdrait beaucoup. Nos grands édifices n'ont pas besoin d'être dégagés à ce point. La commission des Monuments historiques va, nous semble-t-il, un peu trop loin dans ce sens.

Villers-sous-Saint-Leu (Oise). — Un vase sacré d'une assez grande valeur artistique a été volé dans l'église de Villers-sous-Saint-Leu. C'est un calice dont la coupe est en vermeil et le pied en argent repoussé ; il porte cette inscription : *Don de l'empereur Napoléon III*. Le souverain l'avait offert, en effet, à la petite église.

Vissac (Haute-Loire). — L'église de Vissac vient d'être classée comme monument historique. C'est un édifice en partie de la fin du XII^e siècle ou du commencement du XIII^e. Le petit clocher a trois cloches dont une date de 1536 et porte la figure de « Messire saint Julien de Brionde », une autre remonte à 1601 et présente un *Ecce homo*. Une croix de fer à fleuron du XV^e siècle couronne le pignon occidental.

Cette église était jadis la chapelle du château voisin, propriété de la famille du Motier de la Fayette depuis 1620.

Vosges. — Il a été récemment déposé à la bibliothèque d'Épinal par le Comité des Vosges du Touring Club un travail d'inventaire du département. Ce travail, qui comprend 109 pages et 300 photographies, décrit soigneusement tout ce que le département renferme en richesses naturelles, artistiques, historiques ou légendaires.

BELGIQUE.

Ancienne abbaye de Sainte-Marie, dite de la Biloque, à Gand. La Commission des Hospices civils de Gand s'apprête à faire évacuer les bâtiments de l'ancienne abbaye de la Biloque devenus insuffisants et à transférer les vieillards valides dans un autre hospice.

Une partie des locaux qui seroient abandonnés appartenant à l'ancienne abbaye de Sainte-Marie, dite de la Biloque; leur valeur architectonique et archéologique est d'ordre supérieur. Le rapport de M. l'architecte provincial Morlier, pour l'année 1909, décrit fort bien l'aile très intéressante dont le grand axe est dirigé de l'Est à l'Ouest et qui un trompinal pignon en briques termine du côté occidental. « Cette aile qui date entièrement du XIV^e siècle, écrit l'éminent architecte, comportait à l'origine, tant au rez-de-chaussée qu'à l'étage une salle de 31^m de long sur 10^m de large; celle du rez-de-chaussée, haute de 4^m50, servant probablement de réfectoire aux religieux; la salle de l'étage, particulièrement remarquable, était, croit-on, la salle du chapitre; elle atteint une hauteur de 13^m50. Cette dernière était éclairée par dix huit fenêtres à meneaux, dont huit dans chacun des murs gouttereaux et deux dans la façade occidentale, qui comprend en outre, dans sa partie supérieure, deux rosaces ajourées¹. La salle est couverte par une magnifique voûte en berceau brisé. Les puissants doubleaux en bois de chêne qui la divisent en huit travées, et les délicates nervures diagonales qui assujétissent les bardeaux, retombent sur des supports en pierre de Tournai, composés d'élégantes colonnettes portées en encorbellement sur de ravissans culs-de-lampe et couronnées par de superbes chapiteaux. La halle de la cheminée, adossée au mur pignon, repose sur de gracieux pieds-droits en pierre de Tournai et ornés de chapiteaux aussi élégants que ceux des colonnettes des nervures. L'architecte qui a tracé les profils des colonnettes et des moulures, et les sculpteurs qui ont exécuté les chapiteaux et les culs-de-lampe étaient des maîtres de premier ordre. Ces morceaux peuvent être rangés parmi les plus beaux spécimens de la sculpture tournaïsiennne du moyen âge. Tout l'ensemble de la

« construction et les divers membres d'architecture sont des plus caractéristiques: la forme de la voûte en berceau est sévère et imposante, les profils des nervures larges et puissants. Ces nervures étaient rehaussées d'une belle polychrome dont on aperçoit en maint endroit les vestiges. D'autres parties de la salle sont ornées de superbes jets de pende; dans le haut du mur oriental on voit, dans un grand quatre-feuilles mesurant 1^m50 de côté, *Votre Seigneur bénissant la Vierge Marie*, patronne de l'abbaye; au-dessus des fenêtres du mur pignon occidental se trouvent les images de *saint Jean-Baptiste* et de *saint Christophe*, hautes de 3^m50. »

Le grand pignon oriental est un spécimen superbe de l'ornementation au moyen de briques moulurées. M. Morlier estime avec raison que cette façade est, en son genre, le monument le plus remarquable que possède la Belgique. Elle est construite entièrement en briques, à l'exception de quelques résilles des deux rosaces qui sont en pierre de Baelegem, et de quelques rares pierres de Tournai mures, semées irrégulièrement dans le parement, — particularité que présentent d'autres constructions de la même époque, notamment le pignon occidental de l'ancienne chapelle des Carmes Chaussés à Gand. — Son pignon est littéralement couvert d'une riche décoration de fenestrages, aussi mâle qu'élégante. Les cordons, les soubres et les larmiers, les moulures d'encadrement des arcatures, les claveaux des arcs, grands et petits, les pièces dont se composent les délicates résilles comme celles qui constituent les robustes couvertures des rampants, tout est en brique, même les bases et les petits chapiteaux à crochets des colonnettes.

« On y trouve des briques de toutes dimensions; certains cordons et larmiers n'ont que 0^m05 et 0^m055 d'épaisseur, alors que celles qui constituent la couverture des rampants, aux riches moulures, mesurent, celles de la rangée inférieure, 0^m32 x 0^m39, et celles de la rangée supérieure 0^m40 x 0^m43, sur 0^m10 à 0^m12 d'épaisseur. La plupart de ces briques sont intactes; celle remarquable conservation est d'autant plus digne d'attention qu'un grand nombre de monuments datant d'une époque plus récente, construits en pierre de taille blanche ou bleue, présentent, après trois siècles et demi d'existence, des moulures géométrées, des sculptures émusées, à tel point qu'en bien des cas il n'est plus possible d'en saisir le caractère et la finesse. »

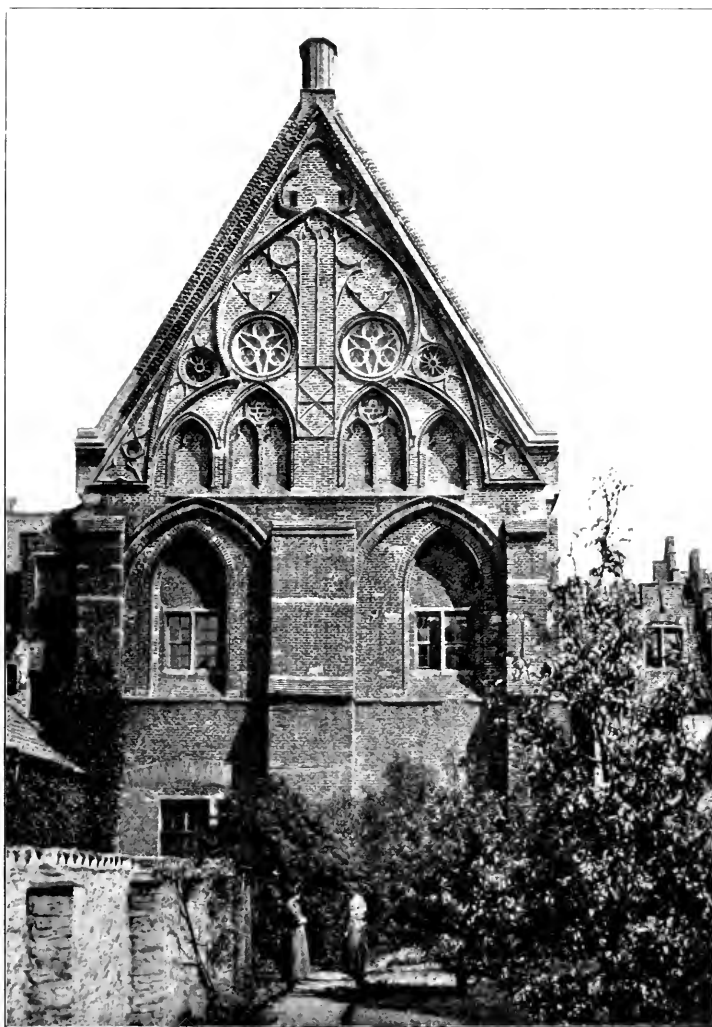
Vraiment le célèbre pignon de la Biloque, exposé aux intempéries de l'Ouest, sous le climat ri-

1. Ce corps de bâtiment a subi, au cours des siècles, des changements regrettables: plusieurs fenêtres furent bouchées, d'autres agrandies, deux seulement d'entre elles sont restées intactes et ont conservé leurs meneaux. A la fin du XVII^e siècle ou au début du XVIII^e, on exhausse le plancher intermédiaire, sur une longueur de 21^m00, ce qui lui perdre toute son ampleur à la salle capitulaire de l'étage. Le rez-de-chaussée, ainsi modifié, et qui autre l'attention par son riche plafond en stuc, sert actuellement de réfectoire aux vieillards.

goureux de la Belgique, proclame hautement les qualités supérieures de la brique.

Lorsqu'en 1892-93, on procéda à la réfection de

les matériaux nécessaires, il fallut plusieurs essais avant de pouvoir produire des briques de 0^m10 x 0^m13 - 0^m10 exempts de graves défauts.



Église de Valenciennes (M. V. G. 1892-93)

ANCIEN JOURNAL DE LA GÉOLOGIE A. C. 1892

la partie inférieure des rampants, dont les oreilles avaient été remplacées par des gradins, les entrepreneurs se procurèrent avec beaucoup de peine

Ce merveilleux bâtiment est rangé par la Commission royale des Monuments dans la première classe des édifices civils publics : la Commission

des hospices civils de Gand sera bientôt appelée à s'occuper de la destination à lui donner ; puisse-t-elle répondre aux vœux de tous les archéologues

et des artistes en conservant aux générations futures ce bijou de l'art médiéval du XIV^e siècle.

JOS. CASTEL.

ITALIE.

Florence. — Le palais Davanzati, restauré par les soins de l'expert Volpi, est ouvert au public depuis peu. Il est situé dans la via Porta Rossa. Cette belle étréte, qui va, parallèlement à l'Arno, de la via Tornabuoni au Mercato Nuovo, était habitée au moyen âge par toutes les grandes familles. Leurs demeures ont été détruites pour la plupart et celle-ci est maintenant l'une des plus anciennes de la ville. Construite au commencement du XIV^e siècle par les Davizzi, dont la race s'éteignit pendant les guerres civiles, elle fut achetée en 1578 par Bernardo Davanzati, traducteur de Tacite et lui-même historien, auteur du *Schisme d'Angleterre*. Elle resta trois siècles la propriété de cette famille, célèbre par son luxe et par ses fondations de bienfaisance, qui fournit à la République onze gonfaloniers et quarante-quatre prieurs ; le dernier Davanzati est mort en 1838, en se précipitant d'une fenêtre de son palais.

Dans cette époque, féodale, entouré de murailles, avant été divisé en échoppes et en logements d'ouvriers ; au dehors il menaçait ruine ; au dedans, toutes ses anciennes richesses avaient disparu sous de vulgaires enduits. M. Volpi, qui en 1904 l'avait acquise pour 70 000 livres, a dépensé six ou sept fois cette somme pour le remettre en état. Il a fallu d'abord consolider le gros œuvre, refaire la toiture et abattre toutes les cloisons.

On a retrouvé alors les solives des plafonds, les lambris des murailles et même, dans plusieurs salles, des peintures à fresque. Ce sont le plus souvent des motifs héraldiques, des ornements, des entrelacs. Mais, dans l'une des chambres, on voit un *saint Christophe* et dans une autre, la *Camera di sposa*, toute une histoire d'amour développée en vingt scènes, histoire tragique et qui devait égrayer un peu la nouvelle épouse. C'est comme une variante de la légende de Roméo et Juliette ; quelque érudit découvrira un jour dans la littérature du XIV^e siècle le poème qui l'a inspirée.

La façade du palais, qui n'est pas très longue, est tout entière occupée, aux trois premiers étages, par un salon unique, d'environ soixante pieds. Au dessus, règne une loggia, ajoutée au XVI^e siècle, d'où l'on découvre toute la ville de Florence, mais qui bientôt peut-être va se trouver masquée par le nouvel Hôtel des Postes. Les appartements, débris de meubles et d'objets d'art ancien, ont repris

l'aspect d'autrefois, et le palais Davanzati est maintenant le type le plus complet des vieilles demeures florentines.

Les fresques du Cloistro Verde, à Santa Maria Novella sont, on le sait, dans un état de dégradation inquiétant. M. Domenico Fischi vient d'achever la mise sur toile de la fresque de Paolo Uccello, représentant *l'Yvesse de Vuç*. En 1907 la même opération avait été effectuée pour le *Déluge*.

Foligno. — Dans les travaux de démolition de l'ancien convent de Sainte-Marguerite on a retrouvé des fragments de fresques du commencement du XV^e siècle, où sont représentés quelques traits de la *Légende de sainte Marguerite*. Ces peintures, mises sur toile, seront conservées dans le musée de la ville.

Gubbio. — Les fresques découvertes par le comte Umberto Gnoli dans la cathédrale de Gubbio et attribuées à Timoteo Vitti représentent dans une lunette *Dieu le Père* et deux figures de femmes couchées. Au-dessus de l'autel de la chapelle se trouvait jadis la célèbre peinture de Timoteo Vitti, qui montre une *sainte Marie-Madeleine* et qui maintenant est placée au-dessus du second autel à gauche. À droite et à gauche de l'espace, un aujourd'hui, on remarque encore, mais très endommagés, un *saint Pierre* et un *saint Paul*, dans le style de Timoteo Vitti. L'état de conservation de la fresque peinte dans la lunette est très satisfaisant.

Leonessa. — A Leonessa, près de Città Ducale, des voleurs ont dérobé dans l'église un ostensorio d'une valeur de 10 000 francs, ciselé par un élève de Benvenuto Cellini.

Lucques. — L'église San Francesco vient d'être rendue au culte. Cet édifice qui remonte au XIV^e siècle et où sont conservés plusieurs tombeaux de citoyens illustres de la vieille république, servait de magasin militaire et appartenait à l'État depuis la loi de suppression des congrégations de 1866. Une société religieuse l'a racheté pour 87 000 francs

et la municipalité a fait entreprendre à ses frais les restaurations. Des fresques du XIV^e et du XV^e siècle, d'une importance d'ailleurs secondaire, ont été mises à jour.

Mantoue. — On a découvert, rue Sainte-Agnès, une fresque représentant *sainte Lucie*, datée de 1122.

Pérouse. — Dans l'église de Santa Croce, appartenant à l'Ordre des Chevaliers de Malte, on vient de découvrir sous le badigeon une fresque du XV^e siècle exécutée par un élève de B. Bonfigli, représentant la *Vierge avec l'Enfant*, quatre anges, *saint Bernardin*, et *saint Ansaio*.

En procédant à des travaux de réfection à l'église Santa Maria Nuova, on a mis à jour une niche cachée par une cloison de bois et renfermant des peintures murales du XIV^e siècle très bien conservées. Au milieu, Jésus est représenté sur la croix ; à sa droite et à sa gauche se tiennent saint Bernard et saint Etienne, et au-dessus sont figurés les quatre Évangélistes. On attribue ces peintures à Piemmi.

Pienza. — Pour les travaux de consolidation de la cathédrale de Pienza, dont la tribune Sétan affaissée, le Ministre de l'Instruction publique a accordé 200,000 fr.

Pise. — Il y a quelques mois se répandait une nouvelle qui ne pouvait laisser indifférents tous ceux qui aiment l'Italie et ses richesses artistiques : la tour de Pise menaçait ruine.

Des ingénieurs et des architectes, chargés de surveiller ce monument célèbre, avaient, en effet, constaté qu'en vieillissant il s'inclinait davantage vers le sol.

Le gouvernement italien, justement ému, a réuni une commission pour savoir s'il y avait réellement danger. Les travaux de cette dernière viennent d'être publiés et mettent en évidence les faits suivants :

1^o La tour ne repose pas sur un massif de maçonnerie suffisant pour assurer sa stabilité, c'est-à-dire au moins égal en surface à sa base, mais sur un simple anneau qui prolonge en terre le mur circulaire.

2^o Les fondations qu'on supposait avoir 8 mètres de profondeur n'ont en réalité que 2^m 60 à peine.

3^o Une source vive sort de terre au contact même des fondations autour desquelles elle a créé un sol meuble, devenu très perméable malgré l'essai de drainage tenté en 1839.

L'inclinaison de la tour, si l'on s'en rapporte aux mesures prises en 1829 par deux anglais, Grey et Taylor, que l'on peut considérer comme exactes, était alors entre le 1^{er} et le 7^e étage de 86,5 mm. par mètre de hauteur. Calculée à nouveau à l'aide de procédés optiques par le professeur Pizzetti, et par la méthode directe du fil à plomb par les ingénieurs Cippari et Berneri, toujours dans les mêmes conditions, la pente trouvée a été de 92 mm., soit un accroissement de 5 millimètres et demi en 80 ans. Le déplacement total du sommet de l'axe de la tour est donc maintenant de 3 m. 265, chiffre supérieur de 20 centimètres seulement à celui de 1829.

La commission n'a pas pu déterminer la cause ni la date exacte de l'augmentation de l'angle d'inclinaison ; s'est-elle produite lentement, progressivement, ou dut-on l'attribuer, comme le veut le célèbre géologue Léopoldo Pilla, au tremblement de terre de 1846, dont les secousses se sont fait sentir assez violemment à Pise ?

Quoi qu'il en soit, les conclusions de la commission sont des plus rassurantes; l'opinion unanime de ses membres est que la tour penchée de Pise présente encore une grande solidité et qu'elle ne donne lieu, pour un avenir prochain, à aucune crainte sérieuse.

Ravenne. — On transforme au ce moment en musée les locaux du cloître de Saint-Vital. On y a déjà transporté les décorations en marbre des portes de la renaissance provenant du cloître de Saint-Apollinaire in Classe.

Rome. — A l'église de Santa-Maria in Viacondi, on connaissait depuis longtemps l'existence sous une mauvaise peinture de Pasquale de Rossi, d'une mosaïque médiévale. On savait qu'elle représentait la Vierge entre quelques saints, avec la figure du donateur. Les uns estimaient que ce donateur était Giovanni Capocci, sénateur de Rome en 1251, les autres, comme G. B. de Rossi, qu'il s'agissait de Giovanni Colonna, sénateur en 1308. Le fait que la mosaïque provenait de la chapelle Colonna semblait donner raison à ce dernier. Sur la proposition du D. Muñoz, la surintendance des monuments a fait détacher cette mosaïque qui, restaurée et encadrée, a pris place dans la même chapelle de Santa Rosa da Viterbo, où elle se trouvait cachée. La Vierge tient l'Enfant Jésus et est assise sur un trône ; à droite est *saint Jean-Baptiste* et à gauche *saint François*. Giovanni Colonna est à genoux revêtu des habits de sénateur. Cette mosaïque semble bien dater des débuts du XIV^e siècle. On l'a rapprochée de la mosaïque qui orne le monument du cardinal Durante à la Minerva et qui fut exé-

culée peu après 1300. On pourrait aussi la comparer à celle de Pietro Cavallini dans l'abside de Santa Cecilia au Transtévère, où la Vierge est de même entourée de deux saints et du donateur qui était fils du maréchal de Nicolas IV. Comme ce pape régna de 1288 à 1291, la mosaïque est contemporaine de celle de la Minerva. (*Chronique des Arts*, n° 26, 16 juillet.)

Sienna. On a découvert récemment au couvent de San Francesco, dans une dépendance qui sert de dépôt de charbon et qui était jadis une écurie-moratoire, une fresque représentant une *Pietà* où y voit la Vierge entourant de ses bras le Christ mort, saint Jean et la Madeleine. M. Perkins avait attribué cette intéressante composition à Pietro Lorenzetti, mais le D^r G. de Nicola, le savant inspecteur des Monuments historiques de Sienna, a reconnu qu'il ne s'agissait pas de ce maître, mais de Lorenzo Vecchiotti. Le D^r de Nicola a l'intention de publier prochainement une étude sur cette fresque qui d'ailleurs, vu son mauvais état de conservation, sera sans doute transportée dans la chapelle du séminaire.

Turin. Les fouilles entreprises par MM. A. d'Andrade et C. Bertrix sur le flanc gauche de la cathédrale de Turin, ont amené la découverte de restes importants d'anciens édifices, notamment de l'église du San Salvatore sur l'emplacement de laquelle fut élevée la cathédrale actuelle, en 1190. On a mis aussi à jour des inscriptions, des sculptures, des mosaïques, provenant de ce dernier monument et déposées maintenant au Musée civique. M. Pietro Toesca a consacré dans le *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione* (V, 1), une étude à ces recentes découvertes.

Venise. Le campanile de Saint-Marc, muet depuis dix ans, a retrouvé sa voix. On a placé il y a peu de temps, dans la loggia de marbre qui le couronne, les cinq cloches dont se compose sa sonnerie. C'est dire que la reconstruction de la tour, commencée il y a huit ans, est presque achevée : il ne reste plus qu'à faire la toiture. On sait que le tourbillon, qui pese 36 quintaux, avait été retrouvé intact dans les ruines de la tour.

Les galeries royales viennent d'acheter, il y a quelques mois, un album de 72 dessins de G.-B. Piffoni, dont plusieurs sont des esquisses de ses œuvres qui nous sont connues : un tableau de Pietro Longhi représentant le portrait de Clément VIII, Rezzonico; un autre de G.-B. Piffoni représentant l'*Entrée du Crasso dans le Temple de Jérusalem*; un troisième de l'école polonaise, signé par Benoît

Florian, 1569; un quatrième enfin intéressant pour la continuation de l'école de Giorgione, signé *Vicobonus Francipanis*, f. 1597.

Vente. — La vente de la collection du Prof. Elie Volpi, qui a eu lieu à Florence du 21 Avril au 1 Mai, a été sans doute la plus intéressante de cette année. On y remarquait des œuvres d'art très remarquables qui ont atteint des prix élevés; nous indiquerons :

- N° 370. *Le Christ en croix*, entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, de Giovanni Bellini, faisant partie de la collection Richard Fiehn, acquis par M. Elie Volpi à la vente Kann, Paris, 1900. Adjudgé pour 80.000 fr. à M. Anton.
- 125. *La Résurrection du Sauveur*, 1500, de Raffaello del Garbo : 2300.
- 136. *Portrait de jeune femme*, en buste, attribué à Palma le Vieux : 1800.
- 138. *Le Cerf apparaissant à saint Hubert*, attribué à Pintoricchio, mais probablement sorti de l'atelier de Bartolomeo della Gatta : 1000.
- 1409. *La Vierge agenouillée*, adorant son divin Fils, de Lorenzo di Credi : 12.000.
- 141. *Vierge de Miséricorde*, accueillant sous son manteau des contraires agenouillés. Ecole Vénitienne : 850.
- 214. *L'Assomption de la Vierge*, signé par Benvenuto di Giovanni, siennois : 10.000 (Metropolitan Museum de New-York).
- 215. Prédelle représentant SS. François, Erculanus, Luc, Jacques, Nicolas de Bari, Laurent, Pierre le Martyr, Antoine, de Benedetto Bonfigli : 5300.
- 376. *La Vierge assise sur un trône*, tenant sur les genoux l'Enfant bénissant. Ecole toscane, XV^e siècle : 2500.
- 554. *Le baptême du Christ*, médiocre tableau, signé par Marco Palmeczano de Forli : 2300.
- 670. *Les saintes femmes au pied du Crucifix*, de Jacopo del Sellaio : 2550.
- 510. *Fête de femme*. Sculpture sur bois, école des Pollajolo : 5000.
- 131. *Vierge, à mi-corps*, terre cuite attribuée à Luca della Robbia : 2000.
- 132. *Encadrement de ciboire*, attribué à Luca della Robbia : 2800.
- 292. *Saint Antoine bénissant*, statue polychrome de Giovanni della Robbia : 6500.
- 293. *Encadrement de tabernacle*, attribué à Andrea della Robbia : 1900.
- 137. *Vierge adorant l'Enfant*. Terre cuite d'Andrea della Robbia : 15.000.

586. *Console de tabernacle ornée d'une tête de séraphin*. Atelier des della Robbia : 1000.
 288. *Vierge avec l'Enfant*. Bas-relief en stuc polychrome et doré. Attribué à Rossellino : 1000.
 380. *Vierge avec l'Enfant*. Bas-relief en stuc polychrome, attribué à Rossellino : 2150.
 432. *Portrait de Giuliano de Médicis*, en stuc, attribué à Michel Ange : 11.000.

630. *Meuble de sacristie en noyer*, avec marqueterie, XVI^e siècle : 25.000.
 251. *Base du mariage* (ateliers d'Orvieto) : 10.000 Metropolitan Museum de New-York.
 93. *Panneau de velours retenu*, du XV^e siècle : 4000.

F. UBERTO GOTTI.

SUÈDE.

Straengnaes. Le grand événement dans le domaine de l'art religieux en Suède a été l'achèvement de la restauration de la cathédrale de Straengnaes, près de Stockholm. L'église fut solennellement reconsecrée en présence des membres de la famille royale le 10 juillet dernier. Les travaux avaient duré un peu plus de trois ans.

La cathédrale de Straengnaes est une « Hallenkirche » à trois nefs, sans transept, construite en briques avec un clocher occidental, haut et massif, couronné d'une simple mais très élégante calotte en cuivre datant du second quart du XVIII^e siècle; l'église est flanquée de chapelles. L'histoire de la construction n'est pas encore tout à fait connue, mais on espère en résoudre les problèmes quand les nombreux matériaux d'observations amassés pendant la restauration auront été étudiés et combinés. La partie principale de l'église présente un mélange de détails romans et gothiques paraît avoir été achevée en 1291, date de la consécration, par l'évêque Anund; mais le jour même de la dédicace, la cathédrale fut dévastée par un incendie allumé par les cierges ayant servi à la cérémonie, incendie dont on a toutefois certainement exagéré l'importance. L'édifice alors fin formait un rectangle sans chœur, avec un avant-corps sur le côté nord pour la sacristie et quatre petites tours d'angle. La tour occidentale ne fut construite qu'en 1424-45; le nouveau chœur fut consacré par l'évêque Sigge Ulsom Sparre en 1462. Les chapelles latérales furent bâties successivement au cours du moyen âge et pour la plupart transformées pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, pour servir de chapelles funéraires à des familles de haute noblesse, qui les ont ornées de pompeux monuments¹ et d'épitaphes.

¹ Les plus riches sont élevés à la mémoire du comte Charles Gyllenbergh, le frère bâtard de Gustave Adolphe († 1630) construit en gresserie et en marbre vers 1635, du comte Gustave Otto Stenbock († 1685) avec grande décoration de bois sculpté et peint (après 1698) du seigneur Jean Cedercronz († 1699) en marbre blanc probablement exécuté par Nicolas Millet, célèbre sculpteur belge (les recherches par la famille royale et l'aris-

La restauration dirigée par l'architecte Frédéric Liljekrust, a principalement concerné l'intérieur. Le travail le plus important était la restauration des peintures des voûtes, qui étaient couvertes d'une couche épaisse de chaux. Une partie en avait été déjà mise à jour il y a plusieurs années, mais elles furent alors très mal restaurées, sans connaissance suffisante des sujets. Pour éviter des fautes de cette nature, l'architecte s'était adonné un spécialiste particulièrement formé pour un tel travail, M. Sigurd Curman, architecte et historien d'art. Il devait en même temps noter les observations archéologiques qui seraient à titre pendant toute la restauration. Il sut réussir parfaitement dans cette double tâche. Le travail a été exécuté selon des méthodes tout à fait nouvelles, partiellement inventées par M. Curman lui-même. Il ne s'agissait pas d'une « restauration » au sens de conservation. Le problème était de tirer des restes trouvés dans un état très mutilé un décor qui pût en même temps satisfaire la prétention légitime des masses et celle des hommes d'étude. On fit résoudre de la manière suivante : les figures proprement dites n'ont jamais été complétées; lorsqu'il en subsiste des fragments importants, les couleurs en sont rafraîchies; les ornements au contraire, formés d'un type reproduit plusieurs fois (par exemple une rangée de feuilles, etc.), sont repeints, lorsque certaines parties en sont disparues. On a attaché une importance spéciale à la conservation du ton ancien avec sa belle couleur d'ivoire.

Les peintures des nefs, très intéressantes, paraissent avoir été exécutées peu après l'incendie de 1291, selon l'opinion bien fondée de M. Curman. Elles sont en Suède — où des peintures de cette époque sont très rares en général — presque uniques, et sont sans doute l'œuvre d'artistes appelés de l'étranger, peut-être de l'Allemagne occidentale. Elles sont surtout composées d'ornements très

lucratifs, et enfin du gouverneur général Jean-Paul Olvén († 1707) en marbre blanc et noir, signé par un autre sculpteur belge, Luyversois Henry Verbruggen en 1688.

l'aux disposés avec une grande habileté, mais il y a aussi quelques compositions avec figures. On voyait avant la restauration actuelle des images des *Évangélistes*, de *sainte Anne* et d'autres saints ; maintenant on rencontre, en outre, un *Christ*, très naïf, représenté en « *Index mundi* », trois scènes de l'Ancien Testament (*le Sacrifice d'Abraham*, *Moïse devant le buisson ardent*, *Moïse recevant les Tables de la Loi*), la figure d'Aaron (probablement) et quatre grands personnages avec manteaux, dont deux assis, peut-être les quatre *Pères* de l'Église latine, enfin deux grands anges sommant de la fronte et quelques figures d'anneaux symboliques. Le style est assez remarquable et plein de noblesse. L'effet des couleurs est magnifique — principalement par la combinaison du vert, du bleu et du rouge brun, qui s'harmonisent très heureusement avec le ton rouge chaud des briques des piliers et des murailles.

On trouve aussi, dans les nefs et dans des chapelles, et surtout dans le chœur, quelques fragments de peintures du XV^e siècle — parmi lesquels une assez belle *Messe de saint Grégoire* à un des piliers. Les peintures du chœur sont intérieures à celles de la nef : elles sont presque uniquement décoratives, avec quelques figures isolées. Au mur de l'ouest on voit une grande représentation du *Jugement dernier* ; on y trouve aussi l'image du donateur, l'archidiacre Eric van Lapeu, à genoux devant un Christ de Pitié. La présence de ses armes et de celles de l'évêque Sparre, déjà mentionné, nous donne la date assez exacte de la décoration, vers 1463, année de la dédicace du chœur.

Au cours des travaux de restauration, on a retrouvé l'ouverture d'une ancienne galerie latérale maçonnie et les restes de trois portails décorés.

Quant aux objets nouveaux du mobilier ou à suivre ce principe, qu'ils devaient se rapprocher le plus possible de l'architecture générale de l'édifice, tout en profitant des améliorations et des découvertes récentes : c'est dans cet esprit que l'on a décoré le baptistère et exécuté les stalles, l'armature d'éclairage électrique, les grilles, etc.

Le chœur est restitué comme il l'était au XVII^e siècle, d'après une vieille gravure. Une clôture de bois sculpté et peint isole la nef principale des collatéraux faisant une espèce de déambulatoire. Au fond on a placé un grand triptyque très important, d'origine bruxelloise, de la fin du XV^e siècle, donné par l'évêque Korf Rogge (+ 1501), dont il porte les armes et dont le « *martryologium Strengeneuse* » loue la générosité. C'est un des plus splendides et des plus beaux objets d'art de la Suède, aussi bien par les bas-reliefs qui y sont sculptés : la *Passion* et l'*Ascension*, que par les peintures de ses doubles volets. L'histoire de l'*Enfance du Christ*, le *Jugement dernier*, etc., qui portent cette inscription : ISIAV FATERIVM IX BRU-

XXIX. A côté est un retable flamand avec l'écusson de Rogge et dont les volets sont peints¹.

Au-dessus du maître-autel est une peinture moderne, par M. Jules Kronberg, membre de l'Académie royale.

Aux voûtes sont suspendus les étendards funéraires des personnes royales qui sont inhumées sous le pavé du chœur, ainsi qu'une grande croix moderne de bronze et de cristal. Les monuments royaux qu'on trouve ici ont été assez modifiés. Au côté sud est un grand sarcophage en marbre fait par ordre du roi Gustave III en 1774 ; il renferme les ossements du régent Sten Sture l'ancien (+ 1503), dont la sépulture fut jadis violée ; au côté nord le petit monument de la princesse Isabelle (+ 1556), la fille du roi Jean III, morte toute jeune, dont la figure d'albâtre très finement sculptée est une œuvre délicate, exécutée en 1580 par Guillaume Boy (+ 1592), flamand au service des rois de la maison de Vasa, connu comme peintre, sculpteur et architecte. Le même Boy a aussi collaboré à l'exécution du monument que Charles IX (+ 1611), le père de Gustave-Adolphe, a érigé à sa mémoire vers 1590². Ce monument dont les diverses parties avaient été dispersées est maintenant restitué dans son état original. Sur une tombe en marbre de couleurs différentes, entourée de colonnettes, est placé un cheval de bois portant l'armure de parade du roi, dorée et richement ciselée ; le cheval est couvert de plaques gravées ; le tout est entouré d'une belle grille de fer forgé. Une autre armure beaucoup plus simple, probablement portée par le fils cadet du roi, le duc Charles-Philippe, est maintenant elle aussi remise à la place qu'elle occupait depuis des siècles.

Dans le reste de l'église on a réajacé quelques anciennes sculptures et peintures du moyen âge et des pierres tombales. On projette aussi d'y aménager des objets d'art déposés dans les églises du diocèse.

La cathédrale possède une très riche bibliothèque, provenant en grande partie d'ouvrages rapportés de Pragne, lors du pillage de cette ville par les Suédois en 1648 et donnés par la reine Christine à l'évêque Johannes Mathae ; on y remarque un grand nombre d'inestimables, et aussi des manuscrits recueillis par l'évêque Rogge pendant ses années d'étude en Italie vers 1450 ou copiés par lui-même contre autres des « *Discours* » de Grégoire ; quelques-uns sont inhumés. Une

¹ Dans le baptistère, on voit une troisième œuvre du même genre exécutée dans l'atelier du fameux sculpteur bruxellois Jean Garnier.

² Sur cet artiste M. Auguste Haub, maître de conférences à l'Université de Lund, a récemment publié une étude : *Studier i Johan III:s renässans*. E. H. Willehn Boy (1580-1600), 1910 avec un résumé en allemand.

des chapelles latérales est aménagée avec des vitrines d'exposition destinées à recevoir les plus belles pièces de cette bibliothèque.

Parmi les découvertes archéologiques faites au cours de la restauration, on peut noter encore les fragments d'un reliquaire en bois organoirement tapissé de soie noire brodée de figures héraldiques et contenant des reliques et des étoffes diverses ; des fragments de vitraux peints, etc. 1.

En somme, les résultats de tous ces travaux sont excellents et très intéressants, d'autant plus qu'on avait complètement rompu en Suède avec toute idée de restauration et que nos deux plus importantes cathédrales, celles d'Upsal et de Lund, menacent presque ruine.

Stockholm. — Pour célébrer la réconsecration du dôme de Straengnaes, après la restauration, on a organisé dans la ville épiscopale une exposition des objets d'art religieux anciens du diocèse de Straengnaes, dont la *Revue* publiera bientôt un compte rendu. Les circonstances n'ont pas permis de joindre à cette exposition celle des objets de métal précieux du diocèse (provinces de Södermanland et de Nærke). Une exposition spéciale fut alors préparée par le musée ethnographique et historique Nordiska Museet dans son charmant palais à Stockholm, pendant les mois de juillet-septembre. L'habile organisateur, M. Gustaf Ekmarm, conservateur du musée, a obtenu un résultat très appréciable, qui montre ses qualités de science et de goût. La collection comprend, entre autres, des calices, des patènes et des ciboires, des chandeliers et des candélabres, des couronnes virginales, etc.

Comme le reste de la Suède, le diocèse de Straengnaes n'est pas très riche en objets d'art de métal précieux du moyen âge ; de toute la collection qu'on avait rassemblée (environ 250 pièces), 26 seulement datent d'avant la Renaissance. Certes, notre pays a possédé au moyen âge de magnifiques trésors, comme nous le rappellent les inventaires des églises — principalement ceux des grandes cathédrales — mais la réforme du temps de Luther en a détruit beaucoup. Gustave Wasa, qui avait besoin d'argent pour payer les frais de la guerre, confisqua une grande partie des trésors et le peuple — qui était loin de voir avec contentement les procédés du roi — se lamentait et disait que « bientôt la forêt sauvage serait aussi agréablement l'église ».

Parmi les objets exposés, on ne peut noter d'intéressant pour l'époque du moyen âge qu'un calice

d'argent doré, sur le pied sont des figures de saints assez bien gravées. C'est une œuvre de la seconde moitié du XV^e siècle, mais exécutée d'après des modèles, probablement des dessins, de la fin du XIV^e ; la reproduction doit être assez exacte ; certains détails de vêtements montrent bien que l'œuvre ne remonte qu'au XV^e siècle. Ce calice appartient à l'église de la petite ville d'Askersund. Quelques autres œuvres similaires sont enrichies d'émaux, mais d'une facture médiocre. Deux sont datées : un ciboire donné par le curé Olaus en 1422 et un calice de l'an 1491 2.

Beaucoup plus intéressants sont les monuments de la Renaissance et du style baroque. On trouve ici des choses vraiment charmantes et très précieuses. Une grande partie consiste en des objets importés de l'étranger, surtout de l'Allemagne. Notons un grand vase de Soederfelje, fait à Lubeck vers la fin du XVI^e siècle et quelques autres exécutés à Londres, 1580-1581 de Toresund et à Riga vers 1590 de Soederfelje. Un calice extraordinairement riche appartient à l'église de Jaeder, à qui il a été donné par un certain comte Oxenstierna. C'est une œuvre de l'Allemagne méridionale, ornée de figures, gravées et en relief, de femmes nues dans des médaillons ; la patène a été exécutée à Nuremberg vers 1650. Un autre vase avec de petites figures, presque en ronde bosse, au pied, provient de l'église de Forsa. Trois calices richement travaillés de Fogdøe et de Bjoerkyk paraissent avoir été exécutés à Horn, Allemagne, l'un en 1657, les deux autres vers 1700. Un quatrième (de Baelling), fait par Sébastien Mylius à Augsbourg, vers 1700, est orné d'une bande en relief avec les symboles des quatre saisons représentées par des enfants. Parmi les chandeliers, on trouve des spécimens fabriqués à Dantzic par l'orfèvre Nathanael Schlaubitz de Vadsbro, à Amsterdam (de Tuna), à Hambourg (de Tyresoe) à Augsbourg par les maîtres qui signaient H. L. et J. W. (de Hoeloe et de Julita), tous vers 1700. A citer aussi un petit rebate d'argent et de bois de chêne de Stora Malm, sorti d'un atelier d'Augsbourg vers 1695 et représentant la Vierge et saint Jean au pied du Crucifix, avec, en dessous, les armes des donateurs (le comte Charles Bonde et sa femme, née Gyllenstierna).

Un vase charmant en ivoire, orné de sculptures représentant des danses d'enfants, avec un couvercle et une monture d'argent, des environs de 1650, a été emprunté à l'église de Stigfanta.

Un groupe important comprend des œuvres des maîtres suédois. Un certain nombre sont sans grand intérêt, mais plusieurs objets sont vraiment très beaux et intéressants pour l'histoire de l'or-

1. La cathédrale possédait, suivant une vieille tradition, un vitrail avec un portrait du roi de France Charles VII, qui dut être brûlé lors de la restauration de l'église après un incendie.

2. Le Christ orné en argent vers l'an de Bading, assez beau et probablement de provenance d'Allemagne, est attaché à une croix de bois peinte.

lexerie dans nos pays, encore assez peu connue. Parmi les artistes les plus célèbres, on peut citer Peter Henning, Rudolf Wittkop, Christophe Richter, Johan Nitzel, Arvid Falck, qui tous travaillèrent à Stockholm à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e. Mais le plus fameux est maître Henning Petri, de la petite ville de Nyköping, en pleine activité vers 1700 — un nom assez nouveau dans notre histoire de l'art. Il surpasse tous ses compatriotes par l'exécution et la science de la technique. Des œuvres assez nombreuses sorties de son atelier ont été réunies dans une vitrine spéciale. Elles sont en général caractérisées par une ornementation riche et bien composée, souvent avec des oiseaux au milieu de

feuilles et de fruits. Sur un plat de l'église de Nyköping, on remarque un *Baptême du Christ* et d'autres scènes de la Bible. A l'exposition a manqué cependant la plus belle œuvre connue de sa main, un très joli plat conservé dans l'église de Kungsoer, qu'on n'a pu obtenir en prêt.

Après le milieu du XVIII^e siècle vient une période de décadence pour l'orfèvrerie dans le diocèse. Les objets sont en général fort simples et d'un intérêt très restreint.

GABRIEL AUGUSTAS.

L. A Kungsoer était jadis un château où venait le roi Charles IX. Peut-être le plat a-t-il été donné par ce souverain à l'église? Le « Nordiska Museet » en possède un assez analogue récemment acquis en Allemagne.

Constantinople. La célèbre mosquée de Sainte-Sophie, à Constantinople, serait, paraît-il, en danger, et l'on annonce, de Brindisi, qu'un ingénieur italien, M. Marangoni, appelé par le gouvernement ottoman pour examiner l'édifice et prendre, si be-

soin est, toutes les mesures de préservation nécessaires, s'est embarqué à destination de Constantinople. L'ingénieur Marangoni est l'auteur du projet pour la reconstruction du campanile de Saint-Marc.



BIBLIOGRAPHIE

GROSSI GONDI, R. P. F. — F. Grossi-Gondi, S. J. **La Dormitio B. Mariae, contributo ad uno studio iconografico a proposito di una pittura dell' antica diaconia di S. Maria in via lata.** Roma, Tip. dell' unione editrice, 1910. In-8°, 37 p., fig.

Un des sujets les plus souvent représentés dans la sculpture et la peinture religieuse du moyen âge est la *Mort de la Vierge*. Le récit de la mort de la Vierge très répandu est apocryphe; il est attribué à Méthon, disciple de saint Jean, et même à saint Jean lui-même. Le P. Grossi-Gondi étudie l'origine et le développement de cette légende, il montre comment les Pères de l'Église, les évêques, les papes eux-mêmes, puis les historiens, comme Grégoire de Tours, en Gaule, contribuèrent à la répandre; mais cependant, l'Église ne l'accueillit pas dans ses livres liturgiques. On connaît le sujet; vingt-deux ans après l'Ascension, comme la Vierge dormait vivement voir son Fils, voici qu'un ange lui apparaît, lui annonce sa fin prochaine, seconde Annonciation qu'il ne faut pas confondre avec la première, et lui tend une palme que l'on portera devant elle le jour de ses inévitables. A la prière de la Vierge, les apôtres qui étaient dispersés par le monde pour prêcher l'Évangile, se trouvent transportés sur les nuées, jusque dans sa demeure. Tandis qu'ils sont en prière autour du lit, où est étendue Marie, le Christ apparaît accompagné des anges, et après une suprême conversation avec sa mère, il emporte son âme dans les cieux. C'est cette dernière scène qui a été généralement représentée par les artistes du moyen âge; la Vierge, les mains jointes, est couchée sur un lit bas, la tête placée à gauche, les pieds à droite, son âme s'envole sous les traits d'un enfant enveloppé de langes; tantôt le Christ l'emporte lui-même dans ses bras, tantôt deux anges la portent dans le ciel au milieu des chants d'allégresse de la cour céleste. Les apôtres, souvent un nombre de douze, quelquefois de onze, rarement moins, entourent le lit, l'un d'eux lit la prière des agonisants. Parfois le Père Éternel apparaît au milieu des nuées. Telles sont les données iconographiques qui se maintiennent depuis le haut moyen âge d'après Rohault de Fleury, la plus ancienne représentation est du milieu du VII^e siècle, à Saint-Jean de Ladran, jus-

qu'au XIV^e siècle. Puis peu à peu la scène se déforme, mais cependant, on peut encore en retrouver l'aspect général dans certaines toiles italiennes et russes du XVI^e et même du XVII^e siècle.

L'auteur a dressé la liste chronologique aussi complète que possible de ces représentations; on pourrait évidemment en relever bien d'autres exemples, particulièrement dans les manuscrits, mais les exemples cités sont suffisamment typiques pour permettre de suivre l'évolution iconographique de cette scène.

A la *Mort de la Vierge* se rattache une autre scène beaucoup plus rarement représentée et dont le P. Grossi-Gondi a cité quelques exemples très intéressants, c'est le *Transport des apôtres* à la demeure de la Vierge. Ce sont presque toujours les images, quelquefois des anges qui effectuent ce transport. A la Pinacothèque de Turin est une toile d'Andrea Rizzo, où sont représentées en même temps la venue des apôtres sur deux nuées et au premier plan la « Dormition de la Vierge » entourée des apôtres et de la cour céleste; derrière, le Christ emporte dans ses bras l'âme de sa Mère. Dans une fresque de Padoue, les apôtres descendent des nuées et entrent dans la chambre où la Vierge les reçoit pour la dernière fois; saint Jean est arrivé le premier et s'est précipité aux pieds de la Vierge. Au Palais Communal de Sienne, une fresque de Taddeo di Bartolo représente à peu près la même scène; presque tous les apôtres sont déjà réunis; les deux derniers portés par de légers nuages s'élèvent Sabatier dans la chambre. A Florence, Filippo Lippi a présenté sur la même toile la suprême Annonciation, l'ange agenouillé aux pieds de la Vierge, lui tend la palme lumineuse, et la venue des apôtres qui se préparent à pénétrer dans la pièce; deux anges viennent de déposer sur le sol l'un d'eux. Ce sont aussi des anges qui dans la fresque récemment découverte de Sainte-Marie de la Vase latine à Rome transportent les apôtres, nous devons reconnaître que les fragments qui en subsistent ne sont guère explicites et que l'identification iconographique en étant difficile.

Il faut résumer le P. Grossi-Gondi d'avoir consacré une explication aussi détaillée à ces scènes de la Vie de la Vierge; c'est un complément aux

travaux de Robault de Henry sur ce sujet, et une importante contribution à l'iconographie de la Vierge qui tentera peut-être quelque jour un archéologue.

Marcel AUBRY.

PICCOLLI PIETRO. *Notizie dagli Abruzzi. La cripta della cathedrale di Sulmona*. *L. Ule*, mai-juin 1910, p. 227-231, plan, fig.

En 1807, le chapitre de la cathédrale avait eu l'idée de reconstruire entièrement la crypte : murs, voûtes, colonnes, chapiteaux, d'une décoration de style. M. Piccolli a eu l'heureuse idée d'enlever cette fausse décoration et a retrouvé un très bel ensemble de la première moitié du XI^e siècle. La crypte rectangulaire s'ouvre à l'est sur trois grandes absidioles en hémicycle, celle du milieu d'un diamètre plus grand que les deux autres. Trois rangées de colonnes supportent la voûte ; les chapiteaux, souvent ornés de dessins géométriques, surtout de roses, et de personnages ; les consoles sont d'un très beau style et d'un profil très pur. Au milieu de la crypte est le tombeau assez récent du pape de la cathédrale, saint Pamphile ; au fond des deux petites absidioles sont des tombes d'évêques ; au fond de l'absidole centrale est la chaire épiscopale qui devait se trouver autrefois dans l'église haute, et dont les bras et le siège remontent au XII^e siècle. Sur les panneaux extérieurs sont sculptés de magnifiques roses à quatre lobes, ornées d'un gros bouton central, dans un cadre de rinceaux de vignes. On peut encore voir dans cette crypte quelques morceaux de sculpture du XI^e et du XIII^e siècle, ornés d'une Vierge assise sur un trône et portant l'enfant Jésus, etc.

M. A.

ROCHAS LÉON G. *Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire. Étude iconographique*. Gaen, 1910, in-8. 32 p. et 32 photographies. Extrait du *Bulletin monumental*, 1909.

M. l'abbé Rochas a fort heureusement compris l'intérêt qui s'attache à la publication de tous les chapiteaux historiques d'une église. Son étude est donc par les images et par le texte d'une réelle utilité. On sait que l'église de Saint-Nectaire a été élevée vers la fin du XI^e siècle. La sculpture des chapiteaux prouve que les artistes de l'Auvergne étaient restés fidèles aux traditions gallo-romaines ; leurs personnages sont en effet torse et trapus.

Les chapiteaux historiques sont au nombre de vingt-deux, en comprenant dans ce chiffre trois chapiteaux avec figures d'oiseaux. Il serait intéressant

de les comparer de très près avec ceux des autres églises de l'Auvergne (Notre-Dame-du-Port, Saint-Juben-de-Brionde, Issoure, etc.). Les mêmes thèmes iconographiques se répètent souvent ; de plus nous sommes très portés à croire que la main de Rufus, qui exécuta les chapiteaux du chœur de Notre-Dame-du-Port, se retrouve à Saint-Nectaire, par exemple dans la scène de la Multiplication des pains.

Les sujets sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament et à la légende de saint Nectaire. Nous les indiquerons brièvement : La première Tentation du Christ au désert, le Combat des bons et des mauvais anges, le Bon Pasteur, le Tombeau du Christ et les saintes Femmes, la Descente du Christ aux Limbes, le Jugement dernier, le Christ et Zachée, la Légende de saint Nectaire, la Multiplication des pains et des poissons, la Transfiguration, l'Arrestation du Christ, la Flagellation, la Rencontre du Christ et de sa Mère sur le chemin du Calvaire, l'Inébranlable de saint Thomas, enfin Moïse retiré du Nil par Thémis.

Pour un certain nombre de chapiteaux, M. l'abbé Rochas a proposé des explications qui nous paraissent bien subtiles et pour lesquelles nous nous permettons de faire de sérieuses réserves. Chapitre n^o 5 : *Trois figures symboliques du Démon*. « Trois personnages. Celui du milieu a des oreilles de chat, et de sa bouche sortent deux fruits d'arum. Les deux autres relèvent, à droite et à gauche, leurs jambes qui se ferment par des feuilles et des fruits d'arum. Ces trois personnages sont, sans doute, de purs « grotesques ». » N^o 7 : *Le pécheur enchaîné et entraîné par Satan*. « Un personnage nu, assis sur des feuillages. Il ressemble à un singe. Une corde est passée autour de son cou. Un autre personnage, vêtu d'une jaquette, également assis sur des feuillages, tient des deux mains l'extrémité de la corde, qu'il tire avec violence. Nous nous trouvons ici, très vraisemblablement, en présence d'une fantaisie de sculpture.

N^o 11 : *Les passions domptées par le chrétien*. « Deux personnages nus, montés à califourchon sur deux monstres quadrupèdes dont les langues enroulées s'épanouissent en feuillages. Autre explication bien difficile à admettre. » N^o 13 et 17 : *Trois aigles symbolisant le Christ en croix*. « Dans la lame symbolique, l'aigle, roi des aers, est une image du Christ. Ceux de ce chapitre ont tout l'air de figurer le Christ en croix : celui de la face principale, le Christ encore vivant sur la croix, et ceux des faces latérales, le Christ mort. » — N^o 19 : *Instes incarnés par le Démon*. « Quatre oiseaux au repos, dont les queues s'épanouissent en feuillages, deux affrontés sur la face principale, et un sur chaque face latérale. Au-dessus de deux oiseaux affrontés, on voit une tête de chien, la gueule béante. Dans la symbolique du moyen âge, les oiseaux se

gnifient les justes et le chien, le Diable. Ces deux dernières interprétations sont certainement à rejeter.

Ces quelques critiques ne nous empêchent pas de déclarer que M. Eddé Rochas a fait œuvre utile en publiant cette notice sur les chapiteaux de Saint-Nectaire dont les excellents photographes sont dus au docteur Gany. Il a fourni aux archéologues de précieux documents sur l'iconographie du moyen âge.

A. BOINEL.

VAN DE PUT ABBERT. **The aragonese double crown and the Borja or Borgia device, with notes upon the bearing of such insignia in the fourteenth and fifteenth centuries.** Londres, B. Quaritch, 1910. In-F., 55 p., pl. et fig. Publication du Gryphon Club.)

À la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, les rois d'Aragon avaient pour emblème une couronne double. Cent ans plus tard, les Borgia ont fait représenter au Vatican, au château de Gandia et à l'église collégiale de Jativa une devise consistant en deux couronnes, opposées par la base, dont l'inférieure, renversée, darde des rayons. M. Van de Put se demande si les Borgia, en adoptant un emblème analogue à celui des rois d'Aragon, n'ont pas voulu exprimer des prétentions à une origine royale. Il a existé, en effet, au XII^e siècle, des seigneurs de Borja qui étaient issus d'un bâtard de la maison d'Aragon. Mais rien ne prouve que la famille des papes Calixte III et Alexandre VI soit de la même souche.

À propos de la double couronne, l'auteur donne des renseignements intéressants sur quelques autres devises : le cerf volant des rois de France, la couronne de Goucy, le canal d'Orléans, etc.

MAX PRINEL.

VOÛL, KARL. **Memling, Des Meisters Gemalde in 197 Abbildungen.** Stuttgart und Leipzig, deutscher Verlags-Anstalt, 1909. xvi-188 p. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben.)

M. Karl Voll qui a déjà publié une savante étude sur les Primitifs flamands, *die altmeisterliche deutsche Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906, vient de faire paraître un *Memling* parmi les *Klassiker der Kunst*. On sait que les éditeurs de cette collection, entreprise il y a quelques années par la *Deutsche Verlag-Anstalt* de Stuttgart, se sont proposés de réunir en un corpus complet les œuvres des principaux artistes. Jusqu'au mois de mai 1910 quinze volumes ont été successivement publiés. En voici les titres : I *Bay-*

jael, II *Rembrandts Gemalde*, III *Litzaen*, IV *Durer*, V *Rubens*, VI *Velazquez*, VII *Michelangelo*, VIII *Rembrandts Radierungen*, IX *Schwind*, X *Correggio*, XI *Donatello*, XII *Lohé*, XIII *van Dyck*, XIV *Memling*, XV *Thoma*. Les noms de Schwind, d'Ullde et de Thoma, qui figurent sur cette liste et qui en dehors des frontières allemandes sont tout de même un peu moins connus que ceux de Rubens ou de Michel-Ange, semblent prouver que la collection a été commencée sur un plan très vaste et qu'elle sera très hospitalière. Tant mieux : car en art comme en littérature il est au public qui prête toujours les œuvres complètes aux « mortuorum choris ».

Le livre nouveau de M. Karl Voll est divisé de la manière suivante : une étude d'ensemble sur la vie et l'œuvre du vieux maître ; deux séries de reproductions de tableaux dont la première qui est intitulée *Memlings Gemalde* est la plus importante, et dont la seconde, rejetée en appendice, porte cette mention : *Zweifelhafte und unechte Bilder, Kopien*, un index bibliographique ; des notes sur l'origine de chaque œuvre prise séparément ; et enfin trois catalogues des photographies publiées, celui-ci établi d'après la chronologie des tableaux, celui-là d'après le lieu et les collections où ils se trouvent aujourd'hui et le dernier enfin d'après un classement systématique des sujets, I Tableaux religieux, I Ancien Testament, 2 Nouveau Testament, 3 Apôtres et saints. II Portraits, I personnages connus, 2 inconnus. III Représentations allégoriques et œuvres diverses.

On peut signaler immédiatement que la bibliographie est tout à fait insuffisante ; mais il est évident que l'auteur a voulu qu'il en soit ainsi : et ceux qui cherchaient sur le peintre de Bruges des renseignements complets devaient se reporter au livre essentiel de M. W. H. James Weale, que M. Karl Voll n'a d'ailleurs pas oublié de signaler. *Hans Memling*, London, 1901, dont la bibliographie chronologique, une des meilleures qui soient, pourrait, semble-t-il, être proposée comme modèle à tous ceux qui écrivent des monographies.

L'intérêt du livre de M. Karl Voll, puisqu'il s'agit de publier l'œuvre complète de maître Hans, réside presque tout entier dans le choix que fera l'auteur parmi les photographies à éditer, le catalogue des tableaux de Memling n'étant pas encore dressé et selon toutes les probabilités ne devant jamais l'être d'une façon définitive. Le savant allemand a fait une très large moisson d'œuvres peintes et a reproduit à peu près toutes celles qui présentent une affinité évidente avec la manière de Memling, qu'elles fussent de sa propre main, de son atelier ou seulement de quelque copie plus ou moins fidèle. Cela est très bien ainsi. Et il est évident que dans une édition qui vise à

être complète, il valait mieux ne pas se montrer trop sceptique. Il fallait éviter surtout d'écarteler les œuvres douteuses qui seront toujours plus ou moins discutées. Au lecteur de juger ensuite lorsqu'il aura sous les yeux toutes les pièces du procès. C'est ce que M. Karl Voll a très bien compris.

Mais où il semble que l'on pourrait assez vivement critiquer sa critique, c'est lorsqu'on vient à examiner la classification qu'il a adoptée. Comme il a déjà été dit les photographies sont divisées en deux groupes : I. tableaux de Memling; - II. appendice : œuvres douteuses et inauthentiques, copies. A lire ces titres on est d'abord tout persuadé que la première série ne comprend que les panneaux du peintre sur l'attribution desquels il ne s'est encore élevé aucun débat vraiment sérieux; à feuilleter ensuite les images on songe qu'il y en a tout de même beaucoup; puis, lorsque l'on parcourt la longue étude que M. Karl Voll a consacrée au début de son ouvrage à la vie et à l'art de maître Hans, on s'aperçoit avec quelque étonnement qu'il ne croit pas du tout à l'authenticité de plusieurs œuvres qu'il a pourtant reproduites dans le premier groupe; exemples: le *portrait d'homme* de la galerie Corsini de Florence (p. 22), les deux volets de triptyque de l'ancienne collection Kahn aujourd'hui à Londres (p. 26), *Adoration des Rois* du Prado (p. 45-48), la *Vierge des Offices* (p. 116), etc. . . Alors? On ne comprend vraiment pas très bien l'utilité d'annoncer par des titres une classification qui n'est pas suivie et de distribuer, un peu au hasard peut-être, les tableaux douteux en deux séries dont l'une paraissait avoir été par l'auteur lui-même réservée aux panneaux authentiques puisqu'il n'utilisait la seconde: œuvres douteuses.

M. W. H. James Weale a l'étude fondamentale duquel il faudra encore, et pour longtemps, venir lorsqu'il s'agira de Memling, avait pris à ce sujet plus clairement position que M. Karl Voll; et si l'on ne peut pas reprocher à ce dernier des hésitations très naturelles et que tout le monde partage, on peut s'étonner au moins du mode de groupement si impudique auquel il a cru devoir s'arrêter. C'est d'ailleurs la seule critique que l'on puisse faire à son ouvrage qui restera comme un excellent instrument de travail entre les mains de tous ceux qu'intéresse la vieille peinture flamande, et qui, si l'on peut être pas l'originalité un peu acerbe du livre de l'éminent anglais, n'en est pas moins fécond en aperçus nouveaux, sur l'art de Memling comme portraitiste par exemple, sur sa vie à la cour, ou encore sur l'influence qu'il subit de Thierry Bouts, le peintre de Louvain. M. Viereck-Gevaert, dans le deuxième volume de ses *Primitifs flamands*, est sur ce dernier point d'accord avec M. Karl Voll qui attire très justement l'attention sur les rapports à la vérité frappants qui exis-

tent entre les personnages de Thierry Bouts et les deux saints Jean représentés sur l'une des premières œuvres de Memling, le fameux triptyque de la collection du duc de Devonshire. On peut même préciser plus encore et comparer le saint Jean l'Évangéliste de ce tableau avec le même saint placé à la gauche du Christ dans la *Cène* de l'église Saint-Pierre à Louvain.

Le livre de M. Karl Voll prendra donc une très bonne place dans la bibliographie du peintre de Bruges qui, chaque année, s'augmente de quelques études nouvelles.

S'il est vrai que la critique implacable a ruiné, provisoirement tout au moins, la jolie légende que regrettaït Fromentin, il est certain que ses travaux incessants ont contribué à augmenter la gloire de maître Hans qui est aujourd'hui très aimé et qui le mérite si bien. Son acte de décès disait qu'il était « le plus excellent peintre de toute la Chrétienté ». La postérité a ratifié cette oraison funèbre. Et cela est assez rare pour mériter d'être signalé.

Alexandre MASSARON.

BAHTGENS HEDD. **Kölnier architekturbilder in einem Skizzenbuch des XVII. Jahrhunderts.** *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XXIII-3, vol. 65-80.)

Au milieu de ces esquisses dues au crayon de Finckenbaum, on peut noter les dessins de plusieurs monuments de Cologne, dont quelques-uns sont aujourd'hui disparus, ou ont été modifiés par les injures du temps ou le zèle indiscret des restaurateurs. Parmi les églises, on peut noter Saint-Paulatön, dont on aperçoit la façade flanquée de tours et le côté méridional aux murs ornés de bandes lombardes; Sainte-Cécile et Saint-Pierre vues du nord-est, les Saints-Apôtres, Saint-Séverin, Saint-Maurice, Saint-Guibert, Saint-Jean, Sainte-Ermete, Saint-Georges, dont la façade méridionale est ornée d'un grand calvaire, Saint-Jacques et Saint-Georges, Saint-Martin vue du Rhin avec ses trois grandes tours, Notre-Dame-du-Jardin, église cistercienne composée d'une nef, d'une abside ronde et de bas-côtés longeant la nef, d'autres églises encore consacrées à la Vierge. Cette rapide énumération fera comprendre l'intérêt de ce recueil, dont quelques pages ont été reproduites

H. A.

MELIYAN LOUIS et VAUDOYER J.-L. **Le Musée des arts décoratifs. Le métal. Deuxième partie. Le bronze. Premier album: Du moyen âge au milieu du XVIII^e siècle.** Paris, D.-A. Longuet, 1910. In-fol., 80 planches en phototypie.

Un nouvel album du Musée des arts décoratifs vient de paraître par les soins de MM. Métnan et Vandover. Il se rapporte aux objets de cuivre, de bronze et d'étain qui proviennent en grande partie du legs E. Peyre, de la donation Zelétkine et des ventes Dupont-Auberville et Bourdeley. On y a réuni près de 800 documents. Le moyen âge et la Renaissance allemande ou italienne n'y sont représentés que par quelques pièces qui toutefois permettent de suivre très suffisamment les diverses transformations du décor dans la dinanderie, le cuivre battu, le bronze et l'étain à ces époques. En revanche le XVII^e et le XVIII^e siècle français sont figurés par une abondante série de modèles dont la reproduction sera des plus utiles.

Dans les séries du moyen âge, nous avons noté un baiser de paix avec l'image de la Vierge tenant l'Enfant et une autre Vierge debout dans une gloire, qui surmontait jadis un bénitier (début du XVI^e siècle), deux beaux lustres d'église dont un est surmonté d'une Vierge entourée de rayons (XV^e siècle). Ces objets ont été fabriqués dans les Flandres. A signaler encore un crucifix processional aux bras torsadés, avec un Christ en ronde bosse (commencement du XVI^e siècle), et une Notre-Dame de Lorette (Italie?, XVII^e siècle).

Les planches réunissent en général les objets de même nature : clefs, clefs d'exèdre, mortiers, chaudières, bassins, marteaux de porte, entrées de serrure, lustres, flambeaux, appliques, bassinoirs, commodes, motifs décoratifs pour meubles, masques, pendules, cartels, coqs de montre, etc. Il paraît impossible de mettre des noms d'artistes sur toutes ces pièces qui pour les XVII^e et XVIII^e siècles ont été fabriquées en grande partie sous l'inspiration ou d'après les dessins de maîtres tels que Domenico Gucchi, Philippe Caffieri, André-Charles Boulle, Nicolas Pineau, Charles Cressent, les frères Stoltz et Jacques Caffieri.

Quoi qu'il en soit, l'album dont nous avons tenu à annoncer l'apparition, est d'un caractère pratique indiscutable pour nos artistes modernes, en même temps qu'un précieux instrument de travail pour les historiens de l'art. Il nous montre en outre, une fois de plus, à quel point sont riches les collections de notre grand Musée des Arts décoratifs qui bénéficient chaque jour, comme chacun sait, de l'inlassable activité de son érudit conservateur, M. Métnan.

A. BOISSEL.

BERTHÉLÉ, Jos. *Ephemeris Campanographica* Fasc. II. Montpellier, L. Valat, juin 1910. In-8°, 5 pl.

Le second fascicule de l'intéressant recueil trimestriel publié par M. Berthélé comprend les ar-

tiècles suivants : *La cloche gothique de Chanteloup* (Seine-et-Marne) XIII^e siècle ; *La cloche de Tourvettes-lès-Vence* (Alpes-Maritimes) et *la paléographe campanaire gothique. Une petite écusson campanaire près de la frontière franco-italienne. Cloches diverses du XVI^e siècle bourguignonnes, franco-comtoises, etc.* (Ancydenay, Vireu, Chorey, Varelles, Laon, cathédrale, Saint-Eloy, Semarey, Boran, Chuny, Blonay, Martignat, Pagny) ; *Formes campanaires bourgeoises* — sonneries extraordinaires et sonneries ordinaires en Touraine, aux XVII^e et XVIII^e siècles ; *Le bourdon de la Châtre et les Bellèr, fondeurs à Orléans ; Une sonnette en fer, au douzième siècle, dans une chapelle rurale espagnole. Les noms romans des cloches de roches, d'après un travail récent de M. L. Ganchat ; Petits dossiers campanaires* (reproduction de la cloche de Gallardon (Eure-et-Loire), datée de 1163) ; *Chronique campanographique*.

Les planches reproduites, entre autres, une matrice de signature des anciens Gavillier, appartenant aujourd'hui à M. Xavier Cavillier, de Carrépouls (Somme) et le bourdon de La Châtre. Pour faciliter les recherches, M. Berthélé joint à chaque fascicule un index des principaux noms de lieux. Son œuvre mérite d'être encouragée et nous ne doutons point qu'elle ne rende de réels services.

L. B.

OSTENDORF, ERNST. *Histoire de la charpente des toitures d'après les anciennes constructions*. Leipzig et Berlin, Teubner, 1909. Petit in-fol., 269 p., 361 fig. dans le texte, 28 m.

L'ouvrage de M. Ostendorf constitue, à notre connaissance, le premier essai de publication des différents systèmes de construction de charpentes anciennes. Les auteurs des Traités généraux, comme Rondelet, Emy, Krafft, Thiollier, etc., décrivent abondamment quelques types antiques et de nombreux systèmes modernes, c'est-à-dire propres à leur époque et déjà surannés. Ils ont négligé tous les admirables et gigantesques charpenteries des combles allemands, français et anglais du moyen âge, assez différents des ouvrages modernes ; par la hauteur des versants et l'acute de l'angle au sommet, par le grand nombre de tois ou traits et d'arbalétriers doubles, par l'emploi de grands liens au lieu de notre système simple de triangulation, et par la splendeur des carènes apparentes et ouvragées.

Selon notre auteur, le comble du moyen âge derive historiquement de deux sources, l'une romaine et l'autre germanique. De là deux types bien distincts. L'un compare l'application du principe des charpentes à pente douce couvrant les basiliques romaines ; l'autre présente le développement de la charpente primitive, aigue, de la maison germani-

mique, dont les murs étaient constitués en pans de bois.

Les toitures romaines sont constituées par des fermes distantes de 350 à 450 selon qu'elles sont reliées par des pannes portant chevrons, ou par de simples lattes portant la couverture. Dans les grandes salles, l'entrait atteint d'énormes équarrissages.

Dans les combles du Nord, ces fortes poutres ne se rencontrent pas. L'entrait disparaît pour faire place au simple tirant. Des chevrons portant fermes s'appuient directement à leur parrie intérieure sur la sablière haute du bâtiment et s'arc-boutent à leur extrémité supérieure; l'angle supérieur est rendu indéformable par un entrait, tandis que le déversement des murs est prévenu par des poutres assemblées dans les poteaux du pan en bois vers la naissance de la toiture.

Tandis que les charpentes romaines comportent un plafond au niveau des entrails, exception faite pour les constructions de la Syrie centrale, celles des bâtiments des pays du Nord restent généralement visibles de l'intérieur des salles qu'elles couvrent.

Au cours du moyen âge ces deux systèmes se sont complétiés et ont donné lieu à des combinaisons diverses, que l'auteur examine successivement en des chapitres séparés.

Dans un premier chapitre, il traite des combles tels qu'on les rencontre communément dans les pays du Nord, combles portant fermes, dans lesquels deux longs brins jouant le rôle de chevrons s'arc-boutent à leurs extrémités supérieures, sont réunis intermédiairement par un faux entrait et s'appuient à leur extrémité inférieure sur une sablière; cette étude est rendue intéressante par la reproduction d'anciennes charpentes exécutées au-dessus des églises et des maisons françaises, comme des églises et des maisons allemandes, et spécialement au-dessus des « Hallenkirche », églises dans lesquelles un seul comble couvre plusieurs nefs.

Dans le chapitre suivant, l'auteur s'occupe des combles sur pannes. Pour couvrir les églises commencées du IV^e au XI^e siècle on emprunta aux romains leurs combles à pentes douces et quoique l'enclumaison en fût plus forte que dans les basiliques italiennes, les toitures restaient moins raides cependant que dans les constructions originales du pays; habitations ou églises en bois. A partir du XII^e siècle la toiture à pente douce fut remplacée dans toute l'Allemagne par la toiture à pente raide traditionnelle.

Au moyen âge on voit apparaître dans tous les pays d'Occident les combles dont les charpentes restent visibles et qui couvrent les grandes salles de réunion. Ces combles ont des types bien variés; cependant on peut les ramener à deux classes gé-

nérales, comme d'ailleurs tous les combles du moyen âge. L'une trouve son origine dans les constructions romaines et donne lieu aux combles sur fermes, l'autre est d'essence germanique et à cette classe appartiennent ces nombreux combles portant fermes à bécords lambrissés qui couvrent les « Zelders » flamands. Cette classification est nettement établie par M. Ostendorf dans le chapitre quatrième de son livre, richement documenté et copieusement illustré, comme le sont d'ailleurs toutes les parties de son ouvrage.

Dans un article suivant, M. Ostendorf nous montre comment furent construites au moyen âge les toitures en appentis, celles qui comportent des croupes et les toitures en pavillon. Enfin dans les deux derniers chapitres, l'auteur traite des combles sur tours et spécialement des flèches qu'on vit construire dès le XI^e siècle à la suite de la défense faite par le chapitre général de l'ordre cistercien d'élever dorénavant des clochers maçonnes. Pour loger les cloches on éleva souvent alors sur la croix du transept une charpente en bois en flèche élancée, que nous appelons aiguille et que les Allemands appellent d'une expression charmante: *Dachreiter*, c'est-à-dire cavalier de toiture. L'un des plus intéressants spécimens au point de vue de la construction fut le campanile de la cathédrale d'Amiens, que l'auteur reproduit dans tous ses détails.

L. C. et E. C.

LENOIR Alfred. *Anthologie d'art. Sculpture. Peinture.* Paris, Armand Colin (1910. Gr. in-8°, 221 pl. 7 fr. 50.

La librairie Colin vient de faire paraître un très joli volume où sont reproduites toute une série d'œuvres marquantes destinées à faire comprendre au public, par l'image, l'évolution de la sculpture et de la peinture au cours des siècles depuis l'Orient jusqu'à l'époque contemporaine. Le choix nous a paru très judicieux. Les reproductions sont excellentes; leur format étant d'une dimension assez grande, il a été possible de donner de fort beaux détails et c'est à ce point de vue que l'ouvrage nous paraît le plus utile. La sculpture du moyen âge est représentée par quelques-uns des chefs-d'œuvre des cathédrales de Chartres, d'Amiens, de Reims, de Paris, de Bamberg, de Naumbourg, par les statues, devenues à présent célèbres, de Charles V et de Jeanne de Bourbon, par le puits de Moïse, etc. Ghiberti, Donatello, Fra Angelico, Mantegna, Botticelli, Ghirlandajo, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, et bien d'autres maîtres italiens, sont loin d'être négligés. Nous conseillons beaucoup aux amateurs et même aux travailleurs de ce premier ordre *Anthologie d'art* qui répond absolument à son but et qui permet d'avoir constamment sous la

man des reproductions pour la plupart très nettes des œuvres essentielles à connaître ou auxquelles il faut souvent se référer.

A. B.

GIROU EUGÈNE **Monseigneur Xavier-Marie-Joseph Barbier de Montault. Bio-bibliographie.** Angers, J. Straudeau, 1910. In-8°, 156 p., portrait.

On sait le rôle important qu'a joué Mgr Barbier de Montault au XIX^e siècle, quelle fut sa place dans les domaines du droit canon, de la liturgie et surtout de l'archéologie. M. l'abbé Étienne Carou a eu la pieuse et heureuse pensée de rendre un hommage éclatant à ce prélat éminent auquel la *Berne de l'Art chrétien* doit beaucoup; pendant bien des années, en effet, le nom de ce collaborateur infatigable n'a cessé de paraître pour ainsi dire à chaque page de notre périodique. Ce sont nos lecteurs qui ont eu la meilleure part de son constant travail, de son esprit d'investigation et de ses recherches.

La plus grosse partie du volume que publie M. l'abbé Girou est consacrée à la bibliographie des œuvres de Mgr Barbier de Montault. Elle se divise en quatre parties. 1° Ouvrages et articles de journaux ou de revues. 2° Comptes rendus bibliographiques. 3° Articles envoyés à des revues ou dont on n'a pas constaté la publication. 4° Manuscrits, articles et comptes rendus bibliographiques non publiés. L'ensemble, qui se répartit entre les années 1819 et 1901, comprend 115 numéros! En tête de cette bibliographie, est un index alphabétique des périodiques auxquels collabora l'auteur. On en compte 167. Tous les articles manuscrits ont été offerts au Musée Saint-Jean d'Angers par M. l'abbé Carou, légataire universel de l'auteur.

La biographie que nous venons d'annoncer, montre dans sa franche allure et dans son beau caractère, un des hommes qui, à la fin du XIX^e siècle, ont le plus combattu dans le vaste champ de la science archéologique. Mgr Barbier de Montault ne voulut pas suivre les sentiers battus; il ne craignit pas d'attaquer de front les opinions de certains hommes passés maîtres en la matière; ce qui lui valut d'être comparé à David devant Goliath; le jeune savant sut néanmoins relever plus d'une erreur et en montrer l'évidence plus d'une fois, grâce à sa courageuse initiative, la vérité sortit triomphante de ces luttes pacifiques.

R. N.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

180. ABOUÏRY Yvon. A propos de peinture religieuse. *Extrait de l'Art à l'école et au foyer*, 1910, n° 6, p. 83-85.

181. BARUFFI Alce. Bologna: guida artistica e storica della città e dei dintorni. Anno MCXX. Bologna, tip. P. Neri, 1910. In-16°, 262 p., fig.

182. BERNARD Henri. Saint-Michel. I. Histoire. *Berne lombarde illustrée*, fasc. 2, p. 11-64, 30 fig.

183. DEVAUDY A. Le Passé religieux de l'Isle de France connu par le symbolisme et la toponomastie, les estampes servant à la démonstration. Étapennes, M. Dormann, 1910. In-16°, 71 p., fig.

184. L'Église et le cimetière Saint-Michel de Chaumont (1300-1800). *Annales de la Soc. d'histoire, d'archéologie et des beaux-arts de Chaumont*, 16 livr., p. 296-309, 2 pl.

185. LENOIR C. Origine anglaise du style flamboyant. *Bulletin monumental*, 1910, 1-2, p. 125-147, 2 pl.

186. FAURE Abel. Pages d'art chrétien. Paris, maison de la bonne presse, 1910. In-8°, 122 p., 101 fig., 4 fr.

187. FROVA Arturo. Nuova note d'arte eadorna della valle di Zolda. *Rassegna d'arte*, avril 1910, p. 55-56, 3 fig.

188. GUTHROY Gust. Les Musées d'Europe. Amsterdam, Albert de Lange, 1910. Gr. in-8°, pl., et fig. 10 fr.

189. GIUSTIANI Georges. Pour l'art contre les vandales. Paris, Lavoie, 1910. In-16°, 128 p., 2 fr.

190. HARTMANN Paul und BERNARD Edm. Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren. Düsseldorf, L. Schwann, 1910. In-8°, VII-365 p., 227 fig., 9 p. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 18. Bd., 5 m.

191. HUBERMANN Hans. Regensburg. Leipzig, E. A. Seemann, 1910. In-8°, VIII-267 p., 197 fig., Kunstaten berulande, 1 m.

192. KOHN Dav. Deutsche Meister christlicher Kunst, 1. Serie, 10 Bf. Stuttgart, Verlag f. Volkskunst, 1910. In-8°, 1 m. 20.

493. LEMAITRE (R.). La logique du style gothique. Extrait de la *Revue néoscholastique de philosophie*, 1910, n° 66, p. 234-245.

494. MILLET (Gabriel). Les témooclastes et la croix à propos d'une inscription de Cappadoce. *Bulletin de correspondance hellénique*, janvier-avril 1910, p. 96-109, 1 pl.

495. PAPADOPOULOS KERAMELOS (A.). Eglises et monastères de Scopelos. *Byzantinische Zeitschrift*, t. XIX, fasc. 1-2, p. 90-96.

496. PÉRIEUX (J.). La ville et la paroisse de Perrenin. (*Bulletin de la Soc. des sciences et arts du Benjolois*, 4^e livr., p. 5-15.)

497. RIVA (Louis). L'Art du moyen âge et de la Renaissance à Cracovie. *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1910, p. 397-423, 499-507, 15 fig., 1 pl., 5 fig.

498. SCHWITZER (Herrn). Das städtische Suermond-Museum zu Aachen. *Kunst und Kunsthandwerk*, t. livr., 1910, p. 209-255.

499. FRANCESCU (Ion). Manastirea Dindru'n lemn si Manastirea Govora. *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, janvier-mars 1910, p. 33-41, 2 plans, 3 fig.

500. VOSS (G.). Herzogth. Sachsen-Meiningen. Kreis-Meiningen. Jena, G. Fischer, 1910, In-8°, 135 p., 131-272 p., fig. et pl. (Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens.) 1 m.

Architecture.

501. A l'abbaye de Villers. Extrait du *Bulletin des métiers d'art*, 1910, n° 9, p. 260-271.

502. ANGLÈS (A.). Les Eglises à berceau transversaux dans le Rouergue. *Bulletin monumental*, 1910, t-2, p. 24-35, 3 pl.

503. AUBERT (Marcel). L'Abbaye de Jumièges, à propos d'un livre récent. *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril 1910, p. 95-102, 2 fig.

504. BAUTEL (August). Les Capucins d'Orléans : Fondation de l'église de Saint-Jean-le-Blanc ; Henri IV et Marie de Médicis à Orléans, 22 avril 1602 ; les Jours près Orléans, Orléans, impr. de A. Goull, 1910, In-8°, 21 p. Suivi de : Rapport sur le mémoire de M. Aug. Bautelet intitulé « Les Capucins d'Orléans », par M. A. Cagnieul. — Extrait des *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans*.

505. BERLEPSCH-VALENDAS (H. E. von). Der Mont-Saint-Michel. *Kunst und Kunsthandwerk*, 5^e livr., 1910, p. 279-319, 38 fig., plans.)

506. BERNARD (Emile). Eglises menacées (Arlo-nay et Mélisey, Yonne). (*Notes d'art et d'archéologie*, mai 1910, p. 71-77, 3 fig.)

507. CEGANEXI (S. P.). Ceva cu privire la mestezul Manole. *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, janvier-mars 1910.

508. DELAUNAY (Georges). La Cathédrale de Strasbourg, notice historique et archéologique. Paris, D.-A. Longuet, 1910. In-12, 191 p., pl. et fig. (Notices historiques et archéologiques sur les grands monuments.) 1 fr.

509. L'Eglise de Saint-Jacques à Bruges. Extrait de la *Chronique des arts*, 1910, n° 12, p. 133-134.

510. FAGE (René). L'Eglise de Soignac (Haute-Vienne). *Bulletin monumental*, 1910, t-2, p. 73-106, 1 pl., 3 fig.

511. FÉLIX (P.). Diocèse de Brunn. Abbaye de Xen-Reisch (Nova Rise) (Moravie). Extrait du *Bulletin de l'Ordre de Prémoutré et de ses missions*, 1910, n° 3, p. 154-159.

512. GIROLA (Giuseppe). Il chiesone di S. Pietro in Valle. *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, mai 1910, p. 193-198, 6 fig.)

513. GRICA-BUDISTU (N.). Biserica domneasca din Fărgovisle. *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, janvier-mars 1910, p. 17-28, 2 plans, 7 fig.

514. GIUSTO (P. Egidio). Polemiche artistiche sur Giovanni da Pieve. *Rassegna d'arte*, mars 1910, p. m.

515. GUMBEL (Albert). Baurechnungen von Ghorban von St-Lorenz in Nürnberg, 1462-1467. *Reper-torium für Kunstwissenschaft*, 1910.

516. HAYCZ (Félix). La chapelle de Notre-Dame de Salut à Hornu (Mons), impr. Dequesne-Masquillier et fils, 1910, In-8°, 6 p., planche. Extrait des *Annales du Cercle archéologique de Mons*. (O fr. 50.)

517. HANN (Dr. Fr. G.). Der Gurker Dom, seine Entstehung, Architektur und Kunstwerke. Klagenfurt, J. Heyn, 1910, In-8°, 52 p., fig., 1 m. 20.

518. HAUTCOUR (Mgr Edouard). Histoire de l'abbaye de Flines. Nouvelle édition. Lille, R. Giard,

1909. (dépôt, 1910. In-8°, xv-168 p., planches, porte-el plans.)

519. LAMBLA. Lucien. Un vieux couvent parisien. Les Dominicaines de la Croix de la rue de Charonne 1639-1904. Paris, Impr. municipale, 1908. In-4°, 113 p., et pl. Ville de Paris, 1908. Commission du Vieux Paris. Procès-Verbaux. Annexe.)

520. LÉLIE. Abbé Emile. Pour visiter Ferrières, petit guide du pèlerin et du touriste à Ferrières-en-Gâtinais, Orléans, impr. de P. Pigelet et fils 1910. In-16, 64 p., pl.

521. LIMAGNI. A. Souvigny, son histoire, son abbaye, son église, Montluçon, Roux-Gouchon 1910. In-8°, 48 p., pl. Paru dans le *Mois littéraire et pittoresque*.)

522. LORENZELLI. Giulio. La loggia alla campanile di San Marco, Note storico-artistica. *L'Arte*, mars-avril 1910, p. 108-133, 22 fig.

523. MATHU. Léon. La Cathédrale carolingienne et les anciennes cryptes de Chartres. *Revue de l'Art chrétien*, mai juin 1910, p. 145-156, 6 fig.

524. MAUROTTIS. J.-R. L. Église de Monchan. Aube, impr. de L. Cochard, 1910. In-8°, 16 p., plan et pl. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Gers*.)

525. MOISE. Const. Biseriensele. *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, janvier-mars 1910, p. 29-31.

526. MONNIEU DE VILLARD. U. L'architettura romanica in Dalmazia. I. Gli ultimi monumenti Ravennati in Dalmazia ed i monumenti nazionali Croati. *Rassegna d'arte*, mai 1910, p. 77-82, 13 fig.

527. NOTAY. Louis. The bastion of S. Clemente in Rome. Roma, tip. Cinghioni, 1910. In-16, xvi-238 p., fig.

528. PICCOLI. Pietro. Luoghi romiti: la badia monesese e la cella di Celestino V. *Emporium*, avril 1910, p. 305-311, 10 fig.

529. PICCOLI. Pietro. Notizie degli Abruzzi. la cripta della cattedrale di Sulmona. *L'Arte*, mai juin 1910, 16 fig.

530. PIVAT. Helen Marshall. The Cathedral Churches of England: their architecture, history and antiquities. New-York, Duffield, 1910. In-12, 14-15-263 p., pl., 2 d. 50.

531. RAUFGASS. Hugo. Kölner Architekturbilder in einem Skizzenbuch des XVII. Jahrhunderts. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2^e livr., 1910, col. 37-52, 11 fig.)

532. ROCCHI. Mariano. Notizie dall' Umbria. Caserta e le sue opere d'arte. *L'Arte*, mars-avril 1910, 1 fig.)

533. ROY. Lucien. Note sur l'église Saint-Léonard, Haute-Vienne (chapelle Sainte-Luce). *Annuaire des Inscriptions et Belles-Lettres, comptes-rendus des séances*, janvier-février 1910, p. 29-31, plan et coupe.)

534. SODINI. Agostino. Di un antico finestrone trovato in un muro del duomo di Siena. *Rivista d'arte*, janvier-avril 1910, p. 21-24, 2 pl., 1 plan.)

535. STAMMONGI. Cesare. Chi in Fanchello della « Rotonda » nell' Ospedale Maggiore. *Rassegna d'arte*, avril 1910.)

536. TAKAY. Gyroconi. Petite église près Trépizonte. *Byzantinische Zeitschrift*, t. XIX, fasc. 1-2, p. 119-121, fig.)

537. VAILLET. Chanoine René. Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne, manuscrit du chanoine René Vaillet, publié pour la première fois... par M. l'abbé A. Dubarat... M. l'abbé J.-B. Barnaudz... Tome I^{er}. Bayonne, J. Lasserre, 1910. In-F^o, fig., et pl.

538. VAILLET. Aug. Der Dom zu Augsburg. Augsburg, Lateran, Institut von Dr. M. Hüfner, 1910. In-8°, 56 p., fig.

539. VAYAT. R. E. Prosper. Nazareth et ses deux églises de l'Annonciation et de Saint-Joseph, d'auprès les fouilles récentes. Paris, A. Picard et fils, 1910. In-8°, xii-206 p., 94 fig., 6 tr.

Sculpture.

540. AUBERT. Marcel. Le Portail occidental de la cathédrale de Sens. *Revue de l'Art chrétien*, mai-juin 1910, p. 157-172, 16 fig., 2 pl.

541. BODINX. Gaston. Les gilles de clôture de l'église de Gassacourt. *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril 1910, p. 101-108, 5 fig.

542. BOUILLÉ. Amédée. Les sculptures de la Renaissance à la façade occidentale de la cathédrale

de Bomages. *Revue de l'Art chrétien*, janvier-février 1910, p. 13-21, 1 fig., 2 pl.

543. DE BOIS, AIF. Assimilazione dell'arte classica in Donatello e classificazione cronologica dell'Annunziata in S. Croce a Firenze: studio critico. Piacenza, tip. V. Porta, 1910. In-8°, 21 p.

544. CHARLET (Henri). Un nouveau reliquaire au Musée de Dijon. *Revue de l'Art chrétien*, janvier-février 1910, p. 36-41, 1 fig.

545. DEMO, GEO. und BIZOLF, GUST. vON. Die Denkmäler der Deutschen Bildhauerkunst. 8 Lfg. Berlin, E. Wasmuth, 1910. In-6°, 20 pl., 29 m.

546. DUMMLER, DE. FRIEDR. Die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im XVI. Jahrb. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-8°, XVI-248-XXIX p., 30 pl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 129 Heft.

547. DESBRIE, JOS. La Pâmoison de Notre-Dame. *Bulletin des Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, fasc. 1-4, 1910, p. 5-9, 1 fig.

548. EDEN, GEORGE H. Black Fontain founts in England. The group of seven late Norman founts from Belgium. London, Elliot Stock, 1910. In-4°, 32 p., pl. 6 nr. 50.

549. HALM, PHILIPP MARIA. Der Karg-Altar im Münster zu Ulm. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, mars 1910, p. 97-102.

550. HEINS, A. Une sculpture du XIII^e siècle à Audenarde. Extrait des *Annales du Cercle archéologique et historique d'Audenarde*, 1910 n^o 1, p. 7-12.

551. LALANX, J. A propos d'un petit monument découvert récemment à l'église Sainte-Catherine, à Malines, Anvers, impr. de J. Van Bille-De Backer, 1910. In-8°, 12 p., pl. Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 9 fr. 75.

552. LOCOTIN, JEAN. La Pitié de Neuville-lès-Dieppe. *Revue de l'Art chrétien*, janvier-février 1910, p. 41-42, 1 fig.

553. LUDWIG, G. EUGEN. Entwicklungslinien in der gotischen Plastik des Niederrheins. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, mai 1910, p. 201-205, 12 fig.

554. MAITREBONCK, L. Les Stalles de la cathédrale de Toulouze: la Conquête de Grenade, par Ro-

drigo Aleman. Foléde, XV^e siècle. *Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1910, p. 389-396, fig. et pl.

555. MAITREBONCK, LOUIS. La Sculpture à l'Exposition de la Touron d'Or. Bruxelles, G. Van Oest et C^o, 1910. Gr. in-4°, 12 p., 5 pl.

556. MAITREBONCK, L. Les Miséricordes saliniques belges. *Revue de l'Art chrétien*, mai-juin 1910, p. 173-182, 10 fig.

557. PAPINI, ROBERTO. Un disegno del sepolcro di Pio II a Roma. *L'Arte*, mars-avril 1910.

558. Relief from the atelier of Andrea Verrocchio. *Bulletin of the Metropolitan museum of art, New-York*, mars 1910, suppl., p. 32-33, 1 fig.

559. BOLLIX, DOM E. Les Cloîtres de l'abbaye de Silos (sainte). *Revue de l'Art chrétien*, janvier-février 1910, p. 1-12, 11 fig.

560. SCHEURER, JOS. Die mittelalterlichen Chorstühle in der Schweiz. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-8°, VIII-127 p., 11 pl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 128 Heft., 6 m.

561. SCHWARZOW, ANG. Die Skulpturen in der Stadtkirche zu Lautenstein und der Übergang von der Renaissance zum Barock im Königreich Sachsen. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, février 1910, p. 59-65, 3 fig.

562. SEMIAT, LOUIS. L'âge de quelques statues du grand portail de la cathédrale de Reims. *Bulletin monumental*, 1910, 1-2, p. 107-121, 3 pl., 1 fig.

563. SEPINO, F. B. La scultura in Bologna nel secolo XV. ricerche e studi. Bologna, N. Zanichelli, A. Gecchini, 1910. In-8°, 222 p., pl.

564. VIEUX, PAUL. Le Portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris. *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril 1910, p. 70-76, 3 fig.

Four aussi n^o 528.

Peinture.

565. A Flemish painting of the sixteenth century. *Bulletin of the Metropolitan museum of art, New-York*, mars 1910, p. 77-78, 1 fig.

566. BATAZAR, A. Fresque de la Huzeza-Bolnisi. *Bulletin Comissarii Monumentelor Istoriei*, janvier-mars 1910, p. 11-16, 12 fig.

567. PENOU, François. A propos de tableaux (de Lille à Douai par Cologne). *Revue du Nord*, 1-2 livr., 1910, p. 41-44, 2 pl.
568. BINGMANS, Paul. Marguerite d'York et les pauvres Claires de Gand, notice sur un manuscrit enluminé de la vie de sainte Colette. Extrait du *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1910, n° 6, p. 271-284, pl.
569. BOUWENS, Tancred. La Mostra dei maestri umbra a Londra. *Rassegna d'arte*, mars 1910, p. 41-5, 1 fig., 1 pl.
570. BOSSCHUOT, Jean des Frans Floris. *Strange God*, mars 1910, p. 3-17, 12 fig.
571. CAGNOLA Guido. Un interessante acquisto della fondazione artistica Poldi Pezzoli. *Rassegna d'arte*, avril 1910, p. 65-66, fig.
572. CARRINGTON, Julia. The Painters of Florence, from the 13th to the 16th century. London, Murray, 1910. In-8°, 390 p., 1 s.
573. Chevalerie Vivien, facsimile phototypes of the Sancti Bertini manuscript of the Bibliothèque municipale de Boulogne-sur-mer; with an introd. and notes by Raymond Weeks, Columbia, Univ of Mo., 1910. In-fol., 1 d., 25.
574. CORSAANI, Arduno. Opere d'arte ignote o poco note. *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, mai 1910, p. 181-192, 5 fig., 2 pl.
575. COURTOIS, Léon. La peinture religieuse. Son évolution. Extrait de *L'Art à l'école et au foyer*, 1910, n° 4, p. 51-53.
576. CRIST, L. Notes on the pictures in the royal collection. *The Burlington Magazine*, mai 1910, p. 120-123, pl.
577. DANIELI, Giotto. Un paesaggio realista del Genuo. *Vita d'arte*, avril 1910, p. 149-151, 1 fig.
578. DE VINCENIS, Perry. Fifty pictures of gothic altars, selected and described. London, Longmans, 1910. In-8°, 21 s.
579. DESTIÉ, J. Josse van Wassenhoye, Radbert Campin et Jacques Baret. *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, fasc. 1-2, 1910, p. 96.
580. DURAND-GRAVILLÉ, E. L'Exposition d'art ombrien à Londres. Angers, G. Grassin, 1910. In-12, 12 p. Extrait d'*Angers-Artiste*.
581. DURAND-GRAVILLÉ, E. Musées d'Espagne suite. Burgos, la cathédrale. *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1 juin 1910, p. 184.
582. DURAND-GRAVILLÉ, E. Quelques chefs-d'œuvre méconnus de Petrus Christus. *Les Arts anciens de Flandre*, fasc. 3, 1910, p. 112-124, 3 pl.
583. DURANT, Comte Paul. Les Préfigures de la Passion dans l'ornementation d'un manuscrit du XV^e siècle. *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril 1910, p. 67-69, 2 pl.
584. FÜRBRENGER-RICHARTZ, E. Eine Darstellung aus der Apokalypse mit der thronenden Madonna. Altkölnische Tafelgemälde nach 1450. Musée de Cologne. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, vol. 1-6, 1 pl.
585. FRATI, Lodovico. La capella bolognese nella Basilica di San Petronio a Bologna. *L'Arte*, 1^{er} juin 1910.
586. GAMBY, Carlo. Una favola di Andrea del Castagno. *Rivista d'arte*, janvier-avril 1910, p. 25-28, 2 pl.
587. GILLET, L. Le Sodoma, trois jugements sur sa vie et son œuvre. *Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1910, p. 437-453, fig. et pl.
588. GRABMANN, E. Ein allddeutsches Altarwerk in der Stuttgarter Galerie. *Der Cicero*, 1^{er} mars, p. 157, pl., 6 fig.
589. GRAY, Walter. Kopien nach Mantegnas Christophorusbildern. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, mars 1910, p. 107-109, 1 fig.
590. HAYDEN, D. von. Ein unerkanntes Werk Palma Vecchios. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, mars 1910, p. 110-111, fig.
591. HANSEN, von. Kopien eines verschollenen Originals Giovanni Bellinis. *Zeitschrift für bildende Kunst*, mars 1910, p. 139-141, 3 fig.
592. Les Heures dites de Jean Pucelle, manuscrit de la collection de M. le Baron Maurice de Rothschild. Notice par L. Delisle. Paris, D. Morgand, 1910. In-16, 88 p., 72 pl.
593. KRAMER, Hugo. Martin Schongauer in Spanien. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, avril 1910, p. 157-158, 3 fig.

594. LANDSBERGER FRÄUL. Konrad Witz in Konstantz. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, avril 1910, p. 159, 3 fig.
595. LANGÉ KONRAD. « Marie Erwartung. » Ein Bild Grünewalds. *Beportorium für Kunstwissenschaft*, 2^e livr., 1910, p. 120-135, fig.)
596. LEUBS MAX. Konrad Witz oder Schongauer. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, juin 1910, p. 211-215, 2 fig.
597. LEHMAN E. (de). Jüly II na freskje Mikel-Anđzelo. *Starye Gody*, avril 1910, p. 11-11, 2 fig.)
598. MALIN B.). Eine bible angevine de Naples au séminaire de Malines. *Revue de l'Art chrétien*, janvier-février 1910, p. 29-31, 7 fig.)
599. MALAGUZZI VALERI F.). Un ignolo quadro di Wan-Dyck. *Rassegna d'arte*, avril 1910, p. 58, fig.)
600. MANDACH CONRAD (de). Art franco-italien, admittes entre les ateliers du Piemont, du Dauphiné et de la Provence au XV^e siècle. *Revue de l'Art chrétien*, mai-juin 1910, p. 183-188, 3 fig.)
601. MANGNAN A.). Étude sur le manuscrit de Hortius deherarum. Strausburg, J. H. E. Heitz, 1910, in-8°, 83 p., Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 125 Heft., 3 m., 50.
602. MANGNAN A.). Les Fresques de l'église de San Angelo in Formis. *Le Moyen âge*, janvier-février, p. 1-41, mars-avril, p. 73-110, mai-juin, p. 137-171.)
603. MAYR AUGUST E.). Zur Geschichte der Malerei in Aragon und Navarra. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, mai 1910, p. 190-200, 1 fig.)
604. MEY E. (de). Signatures de primitifs. Ego de Vosor ou Nabuchodonosor? Par E. de Mély.) Paris, F. Leroux, 1910, in-8°, 1 p., fig. (A propos d'un travail de l'auteur sur les Heures d'Anne de Bretagne. Extrait de la *Revue archéologique*, 1910.)
605. NAGARA B.). Per la storia della Cappella Sistina. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, avril 1910, p. 160-162.
606. PAPINI ROBERTO. Riguardo al soggiorno dell'Angelico in Roma. *L'Arte*, mars-avril, 1910.)
607. PILLON M^{lle} LOUISE. Trois faits de la légende de saint Jérôme illustrés dans une prédelle de Signorelli. *Revue de l'Art chrétien*, janvier-février, 1910, p. 35-36 et pl. 37-38.)
608. POGGI GIOVANNI. Di alcuni affreschi di Giovanni da S. Giovanni nelle ville di Pradolino e di Mezzomonte. La cappella Calderini in Santa Croce e gli affreschi di Giovanni da San Giovanni. *Rivista d'arte*, janvier-avril, 1910, p. 36-41.)
609. POISSANT ABBIÉ F.). Notice sur un manuscrit enluminé. La Semaine sainte. Montligeon Orme, imprimerie-librairie de Montligeon, 1910, in-8°, vi-35 p.
610. PROBST HANS. Die Madonna Sixtina, ein Beitrag zur Lsg. v. alten Streitfrage. Bamberg, C. C. Buchner, 1910, in-8°, 43 p., 5 fig., 1 m., 50.
611. ROBERTS W.). The Salting collection. 1. Pictures. *The Connoisseur*, avril 1910, p. 203-216, fig., pl. en coul.)
612. SCHALLER E. Sandro Botticelli. London, Siegel, 1910, in-8°, 70 p., Langham, Art Monographs, n^o 21., 1 s.
613. SCHLEGEL LISA (de). Dell' Annunciazione di Melozzo da Forlì nel Pantheon. *L'Arte*, mars-avril 1910.)
614. SCHMIDT WILHELM. Gemälde aus der Sammlung Böhrer. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, avril 1910, p. 111-114, 12 fig.)
615. SLAMPER HANS. Zur Kreuzabnahme der bamberger Fluzellaltar im Nationalmuseum von München. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, février 1910, p. 71-76, 4 fig.
616. Spanish altarpiece. *Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York*, mars 1910, p. 76-77, fig.)
617. STEINMANN ERNST. Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, février 1910, p. 15-58, 15 fig.)
618. THONE HENRY. Giotto, 2 Aufl. Bielefeld, Velhagen und Klasing, 1910, in-8°, 157 p., fig., 1 m.
619. TRUCCA GENS. Catalogo della pinacoteca comunale di Verona: pittori veronesi. Verona, scuola tip. Negrizia, 1910, in-8°, 101 p., pl.
620. TULONCK CAMILLE. Portraits du Cabinet de M. E. de Clercq-talhoth, à Bruges. *Les Arts anciens de Flandre*, fasc. 3, 1910, p. 130-135, 4 pl., 3 fig.)

621. VALENTINER Wilhelm R., Frühwerke des Anton Van Dyck in Amerika, *Zeitschrift für bildende Kunst*, juin 1910, p. 225-231, 8 fig.

622. WALLER Gohert, Die Ausstellung aller Gemälde aus wiesbadener Privatbesitz, *Der Cicero*, 1^{er} avril, p. 221-225, 3 fig., 1 pl.

623. WARMITZ J., Tribulations de deux tableaux de P.-P. Rubens, *Revue tournaise*, base, 15, 1910, p. 1-4, 17-22, pl.

624. WERN Alois, Eine Alternative in Sichen Fra Angelicos, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1^{er} livr. 1910, col. 7-11, 1 fig.

Arts graphiques.

625. VOSS Hermann, Note sur alcuni disegni del Furini nel Gabinetto delle stampe del Louvre, *Rassegna d'Arte*, mars 1910, p. 39-41, 1 fig.

626. WYZIWA Teodor del, A propos de quelques dessins italiens : une « Descente de croix » de Luca Signorelli, *Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1910, p. 335-343, fig. et pl.

Arts industriels.

627. BRUN Joseph, Der ehemalige Chorbrennaltar im Dom zu Lumburg, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2^e livr. 1910, col. 53-56, fig.

628. Catalogue des objets antiques et du moyen âge : marbres, orfèvrerie, verrerie, céramique, bronzes, ivoires, etc., provenant des collections du D^r B. et de M. C. Vente : 19-21 mai 1910. Paris, A. Saubion, 1910. Gr. in-8^o, 36 p., pl.

629. GIGANANI S. P., Die odonorele biseries-Hale Muzenhu National, *Buletinul Comisunii Monumentelor Istorice*, janvier-mars 1910, p. 1-10, 11 fig.

630. CHANEL Emile, Les anciennes églises de Bourg, Histoire de la « Marguerite » Bourg, impr. du « Courrier de l'Am. », 1910. In-8^o, 88 p. Extrait du *Bulletin de la Société des naturalistes de l'Am.*

631. DUSTOÛ Jos., Petite chaise provenant du trésor de l'église collégiale d'Andenne, *Bulletin des Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, base, 1-4, 1910, p. 16-21, 28-31, 11 fig.

632. DOMINI Umberto, La capella ed il reliquiare della parte guelfa in S. Maria de Fiore, *Revista d'arte*, janvier-avril 1910, p. 31-36, pl.

633. DURANT MÉRIZ, Ueber ein Messgewand der Kirche zu Radmer, *Kunst und Kunsthandwerk*, 5^e livr. 1910, p. 273-278, fig. et pl. col.

634. DURANT Georges, Les Orgues de la cathédrale d'Amiens, Paris, au bureau d'édition de la « Schola », 1903. Gr. in-8^o, 24 p. Tirage à part de la *Tribune de Saint-Gervais*, 1903.

635. GUSSON A., Le Hauteflèssneur Pierre Teré, d'Arras, auteur de la Tapisserie de Tournai (1402), *Revue du Nord*, 3^e livr., p. 201-215, 2 pl.

636. HAMILL Maurice, La collection Coffreux, *Les Arts*, avril 1910, p. 1-31, 107 fig.

637. MARQUET DE VASSELOT J.-J., Deux noms de bourgeois sur deux émaux du XV^e siècle, *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril 1910, p. 102-104, fig.

638. MARQUET DE VASSELOT J.-J., Les Emaux de Moutaerem au Musée du Louvre, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1910, p. 299-316, 1 pl., 7 fig.

639. MITCHELL H. P., Good-bye to Moutaerem, *The Burlington Magazine*, avril 1910, p. 37-39, pl.

640. PIÉROY J. et SOUARD Edmond, Le vitrail carolingien de la chaise de Séry-les-Mézières, *Bulletin monumental*, 1910, 1-2, p. 5-23, 7 fig., 3 pl.

641. SCHNEIDER Johannes, Das Konhofer-Fenster in der Sankt-Lorenz-Kirche zu Nürnberg, *Beperbarium für Kunstwissenschaft*, 2^e livr. 1910, p. 157-159, fig.

642. SCHNEIDER A., Holzgeschmiedes Ostensorium um 1400, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1^{er} livr. 1910, col. 15-16, fig.

643. TILLEY H. E. and WALLIS H. B., The church bells of Warwickshire : their founders, inscriptions, traditions and uses, London, Cornish Bros., 1910. In-F^o, 240 p., pl. 12, 6 d.

644. WITTE Fritz, Silbervergoldete Turmmonstranz in der Pfarrkirche zu Dorsten i. Westf., *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2^e livr., 1910, col. 57-62, fig.

Iconographie.

645. A Seventeenth century Russian emenix and icons of Christ and the saints, *Museum of fine arts Bulletin*, Boston, juin 1910, p. 21, fig.

646. DIEMER Hermine, Oberammergau and its Passion Play, A survey of the history of Oberame-

- mer, or and its Passion Plays from their origin down to the recent day., London, Stead's publ. house, 1910, In-fol., 6 s.
647. ESCOBEDO Melá, Die Madonna mit der Erbsenblüte. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 2^e livr. 1910, p. 160-161.
648. GAZIER A. Les Christs prétendus jansénistes. *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril 1910, p. 77-94, 16 fig.
649. GRÖG, Johann. Zur Ikonographie des heiligen Spyridon. *Byzantinische Zeitschrift*, t. XIX, fasc. 1-2, p. 106-110, 2 fig.
650. HUBRYALM Cl. Sur l'écusson de la porte d'entrée de la chapelle de Balguines, à Binche, Mons, impr. de Dequesne-Masquillier et fils, 1910, In-8°, 3 p., fig. Extrait des *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XXXIV, p. 9, 50 fr.
651. MAEHLERICK L. Le démon dans nos mystères. *La Tribune libérale*, 21 juillet 1910.
652. MORNY Gabriel. Jeanne d'Arc, par M. Boulet de Monvel. *Les Arts*, mai 1910, p. 8-9, 3 fig.
653. MORNY Gabriel. Salomé aux cent visages. *L'Art et les artistes*, avril 1910, p. 3-15, 22 fig.
654. SCHÖBERL Jos., Oberammergau und sein Passionsspiel, nach antl. Quellen bearbeitet, 3. Aufl. München, C. V. Zauer's nachl., 1910, In-8°, 181 p., carte.
655. SKEL W. A. Early English proverbs, chiefly of the thirteenth and fourteenth centuries, with illustrative quotations. New-York, Oxford Univ. Press, 1910, In-12, 117 p., front. 1 d. 6s.
656. STUART Donald Clive, Stage decoration in France in the middle Ages. New-York Macmillan, 1910, In-12, vi+232 p. Columbia Univ. Studies in romance, philology and literature, t. d. 50.

Voir aussi nos 510, 517, 556, 568, 595, 597, 602.



LE VITRAIL DE LA FONTAINE DE VIE ET DE LA NATIVITÉ DE SAINT ÉTIENNE A L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE DE BEAUVAIS

Le choeur de l'église Saint-Etienne de Beauvais, consacré en 1522, commençait, dès ce moment, avec les chapelles qui l'entourent, à recevoir la riche parure de vitraux dont un grand nombre existent encore aujourd'hui.

Il est une de ces verrières située dans la chapelle Saint-Nicolas (autrefois Sainte-Catherine), à droite du choeur, et attribuée avec assez de vraisemblance (comme nous le verrons plus tard) à Engrand le Prince, qui, bien que mutilée, l'emporte sur toutes les autres pour l'intérêt et la rareté du sujet représenté.

Mais, lors de la Révolution, l'église Saint-Etienne ayant été convertie en grenier à foin, les vitraux subirent, de ce fait, d'irréparables dommages. Celui qui nous intéresse dut souffrir beaucoup. Et, lorsque le conseil du district de Beauvais se préoccupa de la conservation de ces monuments qu'un de ses membres avait déclarés intéressants au point de vue de l'art¹, il était déjà trop tard, sans doute. Une restauration², dont la date ne nous est pas exactement connue, se borna, pour notre vitrail, à remplacer par du verre blanc

les parties manquantes, en sorte que celle verticale n'a conservé qu'un seul registre de sujets à sa partie intérieure tandis qu'une zone blanche de superficie égale s'étend entre ces sujets et les lobes flamboyants du sommet qui sont, eux, absolument intacts.

Au centre de la partie intérieure du vitrail se voit le motif bien connu de la *Fontaine de Vie*, mais il y manque l'élément essentiel, c'est-à-dire la croix du Christ qui devait, sans aucun doute, s'élever au-dessus de cette vasque d'architecture Renaissance. Nous reviendrons plus tard sur ce thème et les observations que suggèrent certains détails de son interprétation.

De part et d'autre de ce sujet, figurent deux scènes légendaires que, jusqu'à ce jour, personne ne semble avoir élucidées.

À gauche, on voit, dans le lointain, plusieurs personnages occupés au baptême d'un enfant. Puis, au premier plan, un religieux lève le bras et semble exorciser un démon qui traverse les airs d'un grand vol, portant ce même enfant dans ses bras.

À droite, dans une chambre d'architecture Renaissance, un adolescent vêtu en pèlerin, bourdon à la main et chapeau dans le dos, exorcise à son tour un autre démon debout dans un berceau : un vieillard et deux femmes sont les témoins émerveillés de cette scène étrange.

1. Communication de l'abbé Delmas, vicaire à Saint-Etienne. Saint-Etienne servit de grenier à fourrages de novembre 1793 à janvier 1796.

2. Je ne parle pas de la restauration récente qui s'est bornée à un nettoyage et une remise en plombs exécutés sur des fonds du Ministère des Beaux-Arts (2000 fr.) accordés en 1906 (Renseignements communiqués par M. Guizelin).

M. Fabbe-Barraud¹, dont la notice sur les vitraux de Saint-Etienne remonte à 1855, ne doutait pas que ces traits ne se rapportassent à la légende de saint Etienne dont on voit le martyre représenté dans un des lobes supérieurs du fenestrage, et dont le nom se lit plusieurs fois dans les inscriptions mutilées du bas du vitrail, mais il se déclarait incapable de les identifier.

Je dois à une série de circonstances fortuites dont, seule, la coïncidence est excep-



FIGURE D'UN TABLEAU DE TIEPPO VAN SIEGEO A SIENNE
SAINT-ETIENNE, L'ALLAITÉ PAR UNE BICHE

tionnelle, d'avoir été sur ce point plus heureuse que mes devanciers.

Lors d'un voyage, à Sienna, en 1905, j'avais remarqué, dans la prédelle d'un tableau d'A. Vanni sur le maître-autel de l'église San Stefano, côté à côté avec la représentation du martyre du saint et de quelques traits de sa légende *post mortem*, un épisode plus que

singulier : dans une rue déserte de petite ville italienne, une biche allaitant un nouveau-né (*fig.*).

L'année suivante, visitant à Francfort sur le Mein l'Institut Stuedel, j'y trouvais, dans les fragments d'un tableau d'autel siennois de la fin du XIV^e siècle (N^o 3A à 3 G), avec l'épisode de la biche nourrice, plusieurs traits non moins imprévus et extraordinaires (ceux-là même qui figurent dans le vitrail de Beauvais), le tout associé aux scènes les plus classiques de la légende de saint Etienne. Une note du catalogue indiquait que le R. P. Van den Gheyn, hollandiste, consulté, avait, après bien des recherches, trouvé l'explication de ces épisodes dans un unique texte manuscrit du XI^e siècle conservé au Mont-Cassin et publié par les Bénédictins sous le nom bien mérité de « *Vita fabulosa sancti Stephani protomartyris* ».

Cette légende, écrite dans un latin barbare et composée avec une maladresse et une incohérence extraordinaires, présente, en outre, des lacunes qui semblent déceler la copie d'un original plus ancien. Mais elle raconte, entre autres choses, comment le jour même de sa naissance, saint Etienne fut ravi par Satan qui mit à sa place dans le berceau un petit démon, puis alla déposer son fardeau, enveloppé de langes, à la porte d'un évêque nommé Julien ; comment cet évêque, entendant des vagissements, sortit de chez lui et trouva l'enfant allaité par une biche blanche qui recut miraculeusement le don de la parole pour lui conseiller d'adopter le nouveau-né ; comment il le recueillit et l'éleva ; puis, comment saint Etienne, grandi en force et en sagesse, reçut un jour d'un ange l'avis d'aller rendre la joie à sa maison paternelle en expulsant le démon qui occupait toujours son propre berceau et comment, s'étant fait re-

1. Barraud, *Description des vitraux de Saint-Etienne de Beauvais* dans : *Mémoires de la Société académique de l'Orse*, 1859-55, p. 537. — E. Pihan (Beauvais, sa cathédrale, ses monuments, 1906) simplifie la difficulté en passant les inscriptions sous silence et en décrivant les sujets tels quels et assez inexactement.

1. Weizacker, *Katalog der Gemälde des Städtischen Instituts, I. Aeltere Meister*.

2. *Bibliotheca Casinensis*, t. III, (*Florilegium Casanense*, p. 36.) Cf. R. P. van den Gheyn, *L'art et la terre dans le Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1906.



Fig. 1. SAINT-ETIENNE, CHURCH OF THE
Vierge, four Engeström's Process

connaître de ses parents désolés, il procéda à cette exécution¹.

On comprendra que, munie de ces informations, je n'ai eu aucune peine à identifier les sujets du vitrail de Beauvais lorsqu'ils fu-

rent, par un nouveau hasard, portés à ma connaissance.

Que cette légende fabuleuse dont on ne connaît plus qu'une version cachée dans un manuscrit d'une bibliothèque conventuelle d'Italie ait pu passer dans l'art siennois, on le comprend encore, mais par quel canal mystérieux est-elle parvenue au peintre verrier français du XVI^e siècle et, semble-t-il, au moins jusqu'à présent, à ce seul peintre de Beauvais²?

J'avais pensé à une inspiration empruntée au théâtre (ce qui ne faisait, d'ailleurs, que déplacer le problème) ; mais je ne vois pas qu'on ait signalé un *Mystère de saint Etienne* où apparaisse cette donnée³.

Nous savons qu'Engrand le Prince était un artiste ecclésiastique : Simon⁴, le seul auteur ancien qui ait parlé de lui, prétend qu'il demandait ses modèles tantôt à l'Italie et tantôt à l'Allemagne. Il aurait même envoyé les patrons de ses vitraux « aux plus habiles peintres » de ces pays, « afin qu'ils pussent en ordonner les figures »⁵.

En réalité, et quoique les noms de Jules Romain, de Raphaël, une autre fois celui de Lucas de Leyde⁶, aient été prononcés, il n'y a qu'un artiste étranger dont on sente l'influence partout sensible dans l'œuvre d'Engrand le Prince, c'est Albert Dürer. Mais on me croira sans peine si je dis que j'ai feuilleté l'œuvre sur cuivre et l'œuvre sur bois du maître de Nuremberg, sans y trouver trace de notre légende. C'est également en vain que j'ai dépeillé le *Peintre graveur* de Bartsch et celui de Pas-savant ainsi que le *Manuel* de Schreiber. Cependant, je ne considère nul-

1. Voici, d'après l'édition et-dessus citée, les deux passages qui nous intéressent. Nous apprenons, d'abord, que les parents de saint Etienne, Antheolus et Perpetua, étaient âgés et stériles et que l'annonce de sa naissance remplit de joie toute la maison, puis : *Cum permississet tempus nature pueri Stephanum ab angelis nomen eius est prenuntiatum. Sed repleta familia domus magna beatitudo propter naturam masculini hominis. Nocte quoque tempore venit Sathanas in figura hominis, introiit in eius domum ubi infans Stephanum est. Et venit in presepio, ubi requiescebat, et detulit puerum Stephanum in brachio suo sustento. Et posuit idolum in eius lectulo permatere, in persona patris familiae domus. Et detulit beatum Stephanum per medium mare, intra iam non regnu ante hostium Julani episcopi, posuit eum panis introitum. Et regressus post terram Sathanas descendit (?), infans cepit vocis suas flentiosa facere. Cum autem illa episcopo Galians cetera celebrare ? mysteria et dixit flentis pueri est, hoc quod audiri. Tunc dixit ministris suis, Quia non est nisi iustitiam immittere. Episcopus somnus quavis recepit. Ecce iam paraveram cum deus cernere non auerunt sed candidum qui dedit tunc puero lacte, ante hostium episcopi. Cum audissent fetu cerorum concurrere de lecto suo, et venit ad hostium ubi infans erat. Et aperuit hostium et rictu custodire riseret pueri, et timore magno irruit super eum et dixit. Si est homo loquatur, et si est febusma fugiat. Statim aperta est lingua eius et eos loquatur cecit. Quia hic est homo quem filio Deus transmisit, sanctus vero episcopus de terra in brachio suo recepit, et benedicens Deum. Deus gratias ago tibi qui dedisti michi filium sine peccato. Et dedit illum ad matrem suam ut detrueret et custodiret usque diem vacante sibi repletis.*

2. Et voici maintenant l'épilogue.

3. *Nocte vero in sompniis, dixit antheolus ad eum. Vade in civitate que dicitur Galilee ubi est domus patris tui, et pone in ea quidam propter tristitiam, qui ubi est turara Sathane et posuit in lecto et tibi attulit. Cum audito verbo sollicitus et mirans, venit ad Julanum episcopum ut acciperet benedictionem ut recitatum in domum patris sui. Introiit in varicula et venit in Galilea ad domum patris sui, cepit orationem facere et debolus lacus factus est. Dixit beatus Stephanus. Unde est ista turara que inter vos est. Ille vero ignorabat dicens. Benedicatur Deum propter conuentionem tibi, Det mihi tribulationem post gaudium. Dixit beatus Stephanus, Ad iuro te per Le in rictum in deus michi cuius filius es tu. Respondit deum et dixit, noli me interficere Stephanus et ego revertor ad caueos nuncios tuos. Beatus Stephanus inquisivit in populum ut eius somni adhaerere ante eum, Cepit Sathanas stridere ante eum et mugitus hauri, et omnes vocis bestiarum facere, et dixit beatus Stephanus ad patrem suum, Ego sum vester filius qui in nocte te tult michi Sathanas de presepio et posuit suum genitum.*

1. Je n'ai, nulle part ailleurs, rencontré le sujet, mais je ne puis me flatter d'avoir tout vu!

2. Pont de Jullioville, *Le théâtre en France au moyen âge*.

3. *Supplément à l'histoire du Beauvaisis*, 1704, p. 119. Le *Viel Histoire de la peinture sur verre*, 1774, ne fait sur ce point que copier Simon.

4. Note manuscrite du chanoine Etienne de Nully sur les vitraux d'art de la cathédrale de Beauvais. Historiendus *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, 1875.

lement comme impossible qu'un hasard mette un jour sous nos yeux une gravure du début du XVI^e siècle représentant cette légende et jus-quelors classée aux « Sujets inconnus ». Mais il faut, de toute nécessité, nous le verrons tout à l'heure, qu'il y ait eu entre le texte original et les traductions plastiques un ou plusieurs intermédiaires littéraires.

Il restera, d'ailleurs, toujours étonnant que la vie de saint Etienne, qui avait dans l'histoire les bases les plus solides, ait pu devenir le sujet de ce véritable loup-garon, d'une fable à ce point dénuée, je ne dis pas de vraisemblance, mais même de toute valeur morale ou symbolique. En tout cas, la diffusion si restreinte de cette légende semble bien montrer qu'elle n'a pas eu les faveurs du public religieux.

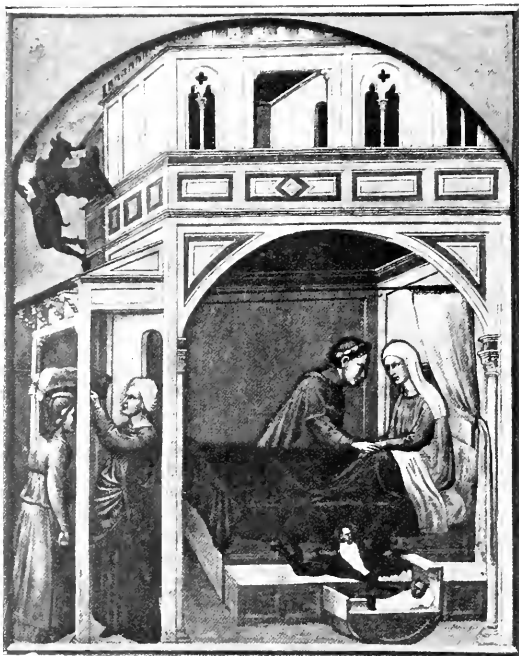
Dans la prédelle de San Stefano à Sienne, je l'ai dit, on ne voit figurer qu'un des épisodes de la légende du Mont-Cassin, celui de la biche nourrice; les autres sujets de la prédelle en allant, de gauche à droite, sont la lapidation du saint, les guérisons opérées devant sa chaise; au centre, un Calvaire, avec la Madeleine et saint Jean, est encadré des figures de saint Bernardin et de saint Jérôme. Enfin la série se clôt à droite par trois scènes

de l'invention du corps de saint Etienne que la Légende dorée suttil à expliquer.

Le fait que, connaissant la *Vita fabulosa*, l'artiste siennois n'y ait choisi pour le représenter que le seul trait de la biche nourrice, paraît assez peu vraisemblable, mais une re-

marque s'impose ici. On a souvent dit que la prédelle de San Stefano est d'une autre main que le tabeau qu'elle accompagne¹. Ce qui me semble, de plus, certain, c'est que, dans la prédelle même, l'intervention de deux peintres différents se fait sentir. L'artiste maniéré qui a exécuté le Calvaire du centre n'est pas l'auteur des faits de la légende de saint Etienne. Qui sait si, pour quelque cause aujourd'hui ignorée, ce motif central n'a pas remplacé deux traits de la *Vita fabulosa*?

Étudions maintenant et comparons entre eux, dans les sujets qui leur sont communs, le vitrail de Beauvais et les panneaux de Francfort. Ces deux interprétations ont comme point de départ, dans les grandes lignes, la légende du Mont-Cassin, mais chacune d'elles s'en écarte sur un point différent que nous indiquerons, et ce fait conduit à supposer l'existence de plusieurs versions du récit. Quant aux deux



PIETÀ PURI SIENNOISE DE XIV^e SIÈCLE À L'INSTITUT STAVDELL À FRANCFORT
SAINT RAULF SAINT ETIENNE AUSSIÉGE APRÈS SA NAISSANCE ET MET UN
DÉMON À SA PLACE DANS LE BÉREAU.

1. Crowe et Cavalcaselle - Burckhard.

scènes que contient l'ensemble de Francfort et qui manquent actuellement à Beauvais : la naissance de saint Etienne et l'épisode de la biche nourrice, je considère comme à peu près certain qu'elles occupaient les deux places aujourd'hui vides au-dessus des motifs conservés.

On ne peut, d'ailleurs, imaginer, d'un même sujet, deux traductions plus différentes entre elles. Les peintures d'origine siennoise à l'Institut Staedel¹, sont d'une candeur infiniment sincère et touchante, d'un véritable accent de légende dorée. Nous sommes, d'abord, introduits dans la chambre de l'accouchée : une amie la reconforte tandis qu'une servante s'occupe à décharger une visileuse du poids de la corbeille qu'elle apporte en présent. Cepen-

dant, tout près du lit, un démon noir et velu tient serré dans ses bras le petit Etienne emmaillotté et, dans le berceau, repose déjà à la place de l'enfant le *weschel-baly*² que deux petites cornes différencient seules d'un poupon ordinaire. A l'angle opposé, dans l'air,

le démon s'envole avec sa proie. Au second acte, il l'a laissée choir devant la porte d'un édifice et la biche blanche allaite son nourrisson imprévu en se donnant beaucoup de peine pour ne pas l'écraser avec ses pattes. Elle tourne la tête vers l'évêque et parle, sans doute, Julien et plusieurs religieux qui l'ac-

compagnent témoignent d'un émerveillement bien compréhensible (fig.).

Enfin, dans le troisième fragment divisé en deux parties, à gauche saint Etienne, adulte et déjà diacre, se retrouve accompagné de ses parents, devant son propre berceau toujours occupé par le *weschel-baly* ; à droite, il orlonne à deux bourreaux de brûler l'intrus dans un grand feu que l'un allume à coups de soufflet, tandis que l'autre maintient la victime dans les

flammes (fig.). Cet *autodafé* n'est pas mentionné dans le texte du Mont-Cassin qui semble présenter ici une lacune. On y voit le démon pousser des cris et des mugissements épouvantables à la vue de saint Etienne, puis le révit tourne court.

Dans le vitrail de Beauvais, le détail de la légende est beaucoup moins attentivement rendu, tout est subordonné aux grands effets pittoresques. Dans la première scène (j'ai déjà



PEINTURE SIENNOISE DU XIV^e SIÈCLE. A L'INSTITUT STAEDEL A FRANCFORT.
L'ÉVÊQUE JULIEN RECOURT LE FÊTE SAINT-ÉTIENNE. CUNEIFORME ALLATRE.

1. Ayant composé un retable d'autel ou les portes d'une armure de sacristie.

2. Mot allemand vraiment intraduisible et qui emploie fort à propos M. Weizacker ; il veut dire littéralement : monstre, enfant change en nourrice.

dit que la représentation de la naissance fait défaut, on n'aperçoit tout d'abord, que deux grandes taches de couleur : l'éruite, au manteau rose, le diable couleur de feu qu'il semble exorciser.

Cet éruiite représente-t-il ici l'évêque Julien ou bien sa présence se réfère-t-elle à un épisode qui se passerait entre le rapt de l'enfant et son abandon à la porte de l'évêque ? C'est là un point que l'on ne peut élucider, étant données les mutilations du vitrail. Mais, en tout cas, le peintre de Beauvais s'éloigne ici du manuscrit du Mont-Cassin comme le peintre de Sienna s'en éloignait pour *l'autodafé*. Chacun d'eux a-t-il connu un texte différent ou a-t-il apporté, dans l'interprétation du même texte, la part propre de son imagination ?

À l'arrière-plan, cinq personnages précèdent au baptême de saint Etienne. Ils sont groupés comme pour une mise au tombeau. La cuve baptismale ressemble à un sarcophage. On ne peut imaginer mise en scène plus vague et plus lambastiste.

De même, dans le second épisode, le grand magnifique vieillard du premier plan (le père de saint Etienne) prend une importance tout à fait hors de proportion avec celle de son rôle dans la scène (dont il paraît, d'ailleurs, assez détaché). Le « *wchsel-baly* » n'a garde d'être un poupon emmaillotté ; il se montre à nous sous la forme d'un diable velu, fourchu, cornu, à ailes de chauve-souris et longue queue en paraphe. Plus simple d'aspect que son mari, la mère de saint Etienne, en costume du XVI^e siècle, joint les mains derrière son enfant.

J'ai déjà dit que des inscriptions règnent encore au bas du vitrail : ces inscriptions, probablement très endommagées lors de la Révolution, ont été pris par la suite une physionomie singulière. Un restaurateur, en somme assez spirituel, a imaginé de combler les lacunes existantes par une suite de simples jambages décoratifs imitant, à quelques pas de distance, les caractères goliethiques, mais n'of-

frant aucun sens. En les effaçant, on revient au texte original, mais mutilé, de l'inscription primitive. C'est là un petit travail qu'avait déjà fait l'abbé Barraud et que j'ai refait après lui, aidée des conseils de mon ami, M. Amédée Boinet. J'ajoute que, pour le déchiffrement des inscriptions, pour l'exécution des photographies, pour plusieurs renseignements locaux que je signalerai en leur lieu, j'ai trouvé à Beauvais même en la personne de M. Hector Quignon, professeur au lycée, un collaborateur infiniment obligeant et précieux.

La lecture que je donne ici sous toutes réserves (étant donné l'état du document), ne s'écarte guère de celle de l'abbé Barraud. J'ai seulement supprimé quelques lettres ou mots dont je ne retrouvais plus la trace, soit qu'ils aient disparu depuis 1855, soit, plutôt, que mon devancier ait cédé à la tentation, bien naturelle, de restituer, çà et là, un sens qui paraissait évident.

Voici ce que l'on peut déchiffrer actuellement sous le motif de gauche (les points désignent les caractères fantaisistes du restaurateur ou les lettres illisibles du texte primitif).

DENS UNG DESERT UNG HERMITTE HABITOTI.
 D. . . . N. ES BRAS SAINT ESTIENNE. ISCHINENT.
 LEDICT SAINCT HOME EN SON PETIT HERMITGE
 AMABLE DOULX ESTOIT ET PAR
 DES APOSTES RECT LE SACREMENT
 DES SIENSES AVOIT ABODAMMET REMPLI

Sous le motif de droite, l'inscription, encore plus mutilée, laisse seulement voir ceci :

SAINCT ESTIENNE. ESTOIT SAINT DETOUR.
 ET LENSE.
 ET QUE MIE EN SANG DEVAIT LUY EN SATAN.
 D. LL. QUI SOUFFEROIT PASSION.
 ABLEMENT AVIS PR
 DIEU PROPTER.

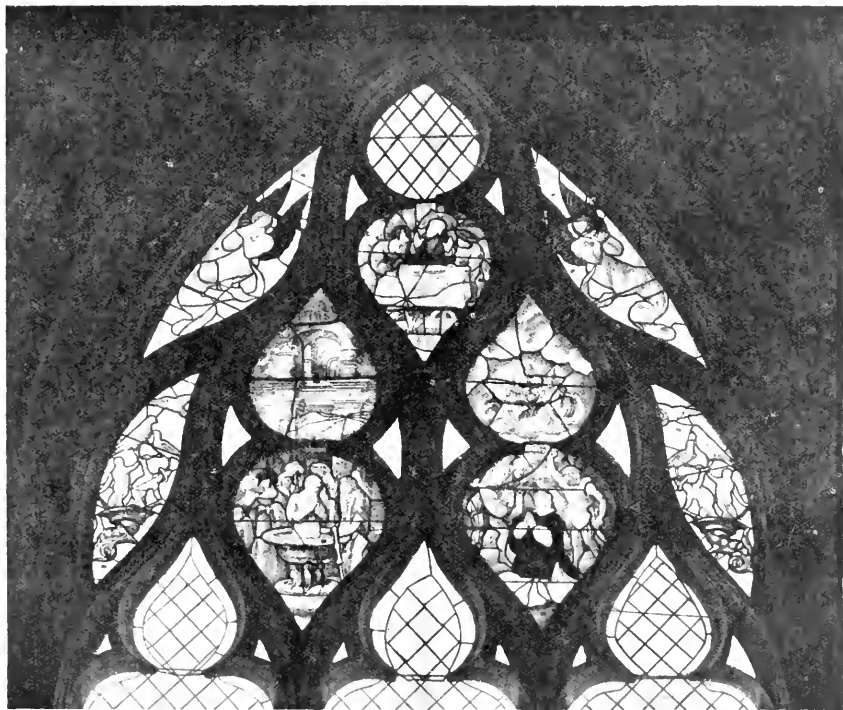
Quelque fragmentaire que soit ce témoignage, on voit qu'il ne peut que confirmer nos interprétations.

Les peintures de Francfort, en dehors des trois fragments décrits plus haut, comprennent encore en quatre panneaux : l'ordination

¹ *Hermitge* avec cette abréviation sur le g semble être, ici, de la main du restaurateur.

de saint Etienne, son argumentation contre les Juifs, sa lapidation, et une quatrième scène pour l'interprétation de laquelle il faut de nouveau recourir au texte du Mont-Cassin¹ : le saint diacre, entrant dans une ville, fait

bulosa, entre l'adoption d'Etienne par l'évêque Julien et son retour à la maison paternelle, au cours d'une mission qui embrasse la Cyrénaïque, Alexandrie, la Cilicie et l'Asie, considérées par l'auteur de la légende comme



SOMMET DE VITRAIL DE LA FONTAINE DE VIE ET DE LA NATAIVITE DE SAINT ETIENNE A L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE DE BEAUVAIS
LES PAROISIS DE SAINT ÉTIENNE A TABLES — SAINT ETIENNE BAPTISANT UN NÉOPHYTE,
LAPIDATION DE SAINT ETIENNE

tomber, par sa prière, six idoles posées sur le linteau de la porte (*fig.*). C'est là un fait dont ne parlent pas les légendes classiques de saint Etienne, mais qui se place dans la *Vita fa-*

¹ *Stephanus autem cito surrexit in Asia. Dum perire nisset ad portam civitatis* (évidemment, pour l'auteur d'Asia est une ville comme tout à l'heure Galilee en état une autre) *septem ydolis sedentem in fronte super portam civitatis. Cum illos vidit timor irruit super eum et*

quatuor civitates !

Dans les lobes flamboyants du sommet de la fenêtre de Beauvais (*fig.*), ont également pris

*divi Deus omnipotens qui dignatus es servis tuis con-
cedere salutem digne hanc civitatem ab omni hosti-
nuptio. Et introivit in eam civitatem, et cepit predicare
Et cum esset quatuor civitates ad autem dies Ad as Cyrene-
tia, Alexandria, Cilicia et Asia, disputante cum Ste-
phano*

place, trois scènes de la vie du saint dont deux, au moins, paraissent tributaires de la légende du Mont-Cassin. Le motif du haut, au centre, nous montre assis devant une table servie deux personnages que nous avons déjà vus dans la scène de l'exorcisme du *u chsel-baly* et qui sont le père et la mère de saint Etienne; un enfant, qui semble être le saint lui-même, est debout près de la table à droite; cependant, le père fait, tourne vers la gauche, un geste d'étonnement qui ne semble pas suffisamment motivé par l'arrivée d'une servante de ce côté. J'avoue n'avoir pas réussi à élucider complètement cette scène. Est-ce le retour de saint Etienne chez ses parents? Mais alors pourquoi le geste de stupéfaction du père n'est-il pas dirigé du côté de l'enfant? Par moments, j'ai cru à l'aide d'une lorgnette, apercevoir, à côté de la servante, la figure d'un démon. Serait-ce donc l'entrée en scène de Satan? Mais alors, comment saint Etienne est-il déjà grand et comment sa mère est-elle assise à table, puisque le rapt eut lieu immédiatement après la naissance?

Au dessous, à gauche, saint Etienne, adolescent, baptise par immersion un homme dans la force de l'âge, — allusion évidente aux missions du saint diacre sans qu'on puisse préciser de quel baptême il s'agit. En tout cas, le fait que saint Etienne est vêtu en pèlerin comme dans la scène de l'exorcisme autorise à penser que l'épisode se rattache à notre légende. Mais, comme le précédent, il a probablement pour base une version plus complète et plus détaillée que celle que nous possédons. L'édifice qui sert de baptistère, porte, inscrite sur la corniche, cette inscription « *Mater Dei, memento mei* ». Enfin, à droite, c'est la lapidation de saint Etienne, et la Trinité lui apparaît dans une gloire.

Les angles externes de la fenêtre sont occupés, en haut, de chaque côté, par des anges volants, en bas par un motif extrêmement ingénieux, formé de deux hommes nus et de trois colombes en blanc sur fond bleu pur, arabesques d'une grâce et d'un raffinement exquis auxquelles je ne pense pas qu'il faille chercher un sens symbolique. Un fait curieux est que les hommes dont les corps nus contribuent à former cette sorte de chiffre décoratif ne paraissent pas d'un volume plus considérable que les colombes et, cependant, ce sont des athlètes et non des *putti* ¹.

Mais il est une question que nous n'avons pas encore abordée, c'est celle de la juxtaposition, dans un même vitrail, des scènes de la légende de saint Etienne avec le motif qui, généralement, se suffit à lui-même, de la Fontaine de Vie. Tout d'abord, Simon nous apprend que le donateur s'appelait de La Fontaine et nous voici déjà renseignés sur le motif qui a dicté le choix du sujet principal². C'est une ingénieuse allusion tout à fait dans le goût du temps. Nous voyons, en effet, à Amiens, dans les tableaux du Puy de Notre-Dame, l'image « mariale » très souvent inspirée par un jeu de mots sur le nom du donateur³. Mais pourquoi avoir associé à ce thème l'histoire d'un saint?

Ici l'inscription va nous être du plus grand secours. Voici, en effet, ce que donnent les lignes placées sous la Fontaine.

1. Je ne trouve pas trace de cette Transfiguration et de cette Dispute de sainte Catherine que signale Pihan et que l'abbé Barrand n'a pas vues plus que moi.

2. Un certain Pierre de la Fontaine fut élu pair en 1526, réélu en 1527 et 1528, et cessa sa pairie en 1530. (Renseignements communiqués par M. Quignon.) Il me paraît évident que c'est ce personnage important de la paroisse qui a donné notre vitrail.

3. Durand, *Les tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dame à Amiens dans Musées et monuments de France*, 1907, p. 86.

JADIS, EN MÔDE ENULYFUX. TEMPS DE MORTALITÉ.
 EN FAMINE PAREILLEMËNT. CAR. ET SEMBLABLEMËNT SACRIFIÉS TOUS
 QU'AN L'AN MIL VINGTIII LE BIE. LA TERRE FÛT GRANDE SËRIBILL.
 EURENT PAR ACCIDENT. CHËRËTE AQUEL AN SANS VARIËTÉ
 GESTE VERRËRE. FÛT DÛNËE. ET DËGË DE LA FONTAÏNE. MARCHANT D'UNE VOULËTË SAÏNE
 OU' EST LA NATIVITÉ MISE. DE POUR SON INTENTION. QUE POUR RËMUNËRATION
 QUE SOS BËNOÏST SAUVEUR JËS. QUE SES AMYS SAMBLABLEMËNT EN LA FIN AMÏNT SALVATËMENT

Voilà un texte qui, tout fragmentaire qu'il soit, nous apprend bien des choses. D'abord, que le vitrail fut posé en 1524 et que cette année fut une année de disette. Puis, si l'on

complète ainsi la dernière phrase : *Où est la nativité mise de saint Etienne tant pour récompensation que son benoïst Sauveur Jésus lui fil*, on comprend que le souvenir de saint Etienne, patron de l'église, a été rappelé ici par une volonté expresse et réfléchie, autant pour l'honorer lui-même que pour célébrer en sa personne une des premières conquêtes de la grâce de Jésus-Christ. Comme nous le verrons, tout à l'heure, le saint a

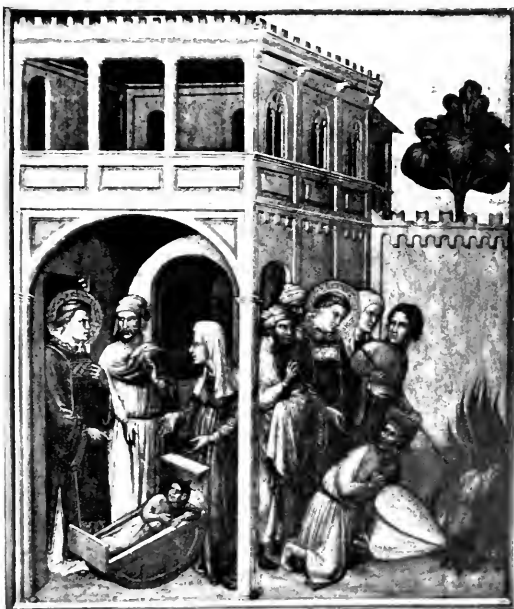
été représenté lui-même, debout à gauche de la vasque sacrée, parmi ceux qui bénéficient des effets salutaires du sang divin.

Un document, retrouvé par M. Quignon dans les Archives municipales de Beauvais, non seulement confirme le fait de la disette de 1524, mais encore y associe le nom de notre donateur. Le mardi 19 avril 1524, à l'assem-

blée des principaux habitants, motivée par « la disette et grande cherté de blé », Pierre de La Fontaine est élu comme bourgeois communier présent. « *en laquelle assemblee a esté dict, exposé et remonstré que le blé estoit fort cher en ceste ville et se plaignoit le peuple disant que les boullengers ne cuisoient pain suffisant pour le sustenter et nourrir et en contreur se plaignoient les dits boullengers*... »

Le motif de la *Fontaine de Vie* est, on le sait¹, un de ceux que l'ardent mysticisme de la fin du moyen âge, et, particulièrement, le culte partout répandu du Saint-Sang a créés. La Fontaine de Vie recueille

la source inépuisable de grâce qui decoule des plaies du Christ avec son sang et offre aux fidèles et aux pécheurs ce bain salutaire afin qu'ils vien-



PEINTURE SIENNOISE DU XIV^e SIÈCLE, A L'INSTITUT SEVEUR A FRANCISCOI
 SAINT-ÉTIENNE L'EXORCISE LE LAÏE BREUER LE DÉMON, MIS A SA PLACE
 DANS SON BERCEAU

¹ *Vie*, munie de Beauvais Reg. De' b. 1313 fol. 165 r. La disette durait depuis 1522, aggravée de la peste et des contributions de guerre. La mine de blé valut, le 9 mars 1524, 22 sols au lieu de 13 c. 15.

² Voir, sur tout ceci, F. Male, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 103 et 134.

neul s'y purifier et y retremper leurs forces.

Quoiqu'il en soit, le motif est mutilé, une inscription ne nous laisse aucun doute sur sa forme originale : on lit, en effet, sur quatre banderoles autour de la vasque supérieure :

NOUS DESCENDONS EN LA FONTAINE
DE LA VIEIL SOUVERAINE
LA SOURCE VIENT POUR VEEDE
DE SES DEUX MAINS, PIEZ ET COSTE.

Il est donc certain qu'une croix portant le Christ s'élevait autrefois au centre de la fontaine comme dans

les exemples de Chinon, de Vendôme, d'Oporto, etc... Le sang, dont est remplie la première vasque, s'écoule dans la seconde par l'intermédiaire assez inattendu de figures de sirènes dont les seins laissent écouler la précieuse liqueur. Il y a là un trait de paganisme inconscient et de naïve inconvenance tout à fait significatif de l'époque.

Toute la représentation, du reste, se caractérise par un réalisme mystique moins ar-

gu que ne le comporte ordinairement l'interprétation de ce thème. Il n'y a pas ici de fidèles se dévêtant pour entrer dans la vasque ainsi que dans un bain, ou demi-nus plongés dans la cive, comme à Lille dans le tableau de Bellegambe : d'autre part, il ne semble pas que les figures d'Adam et Eve aient jamais occupé à Beauvais la place qu'elles occupent dans le vitrail de Vendôme, par exemple,

Près du bord de la vasque inférieure se tiennent deux femmes qui sont peut-être les pécheresses Marie-Madeleine et Marie l'Égyptienne souvent représentées à côté de la Fontaine de Vie¹ : mais elles n'ont ici aucun caractère particulier qui permette de les nommer avec certitude. A gauche, un jeune seigneur au vaste chapeau rouge, levant la main d'un grand geste comme pour montrer aux peuples l'inscription ou le Calvaire absent, est, très

probablement, David, autre type du pécheur repentant, mais il faut encore le deviner. Le fait le plus curieux est, certainement, la présence du jeune saint Etienne lui-même, mains jointes, nu-tête et déjà tonsuré, à gauche au premier plan. Nous avons vu, par le texte de l'inscription, ce que signifie ici la représentation du protomartyr. Enfin, trois charmantes jeunes femmes, en costume du XVI^e siècle, l'une lisant, l'autre pres-



LE JEUNE SEIGNEUR DU XVI^e SIÈCLE A L'INSTITUT SAINT-LOUIS A TRANSCORO
SAINT ETIENNE DISCUTANT AVEC LES INFIDELLES D'ASIE

sant une couronne et la troisième joignant les mains personnifient, sans doute, la Foi, l'Espérance et la Charité².

Au point de vue purement artistique, l'œuvre tout entière est d'une merveilleuse beauté de couleur, d'un sens pittoresque très vif et

¹ Aignon-Chinon, Dissais, Lille, Reims.

² L'abbé Barraud croyait voir la famille du donateur dans les figures que je considère comme celles de saint Etienne et des vertus.

le plus délicat sentiment de la beauté s'y révèle.

Il est difficile d'oublier, quand on les a regardées avec quelque attention, la grande silhouette bleu pâle et rose de l'ermite, ou la tréculente figure du père de saint Étienne, dans la scène de l'exorcisme, avec son poulpoint d'or damassé, son manteau pourpre, ses chausses vertes et ses bottes bleues à revers roses !

À côté de ces magnificences, la grâce raffinée et discrète des jeunes femmes vêtues de robes sombres aux grandes manches à revers de soie pâle rayée, la candeur et la jeunesse de saint Étienne, apportent une note de charme attendri. Et tout le côté décoratif : fonds de paysage aux vert-contrastes, fontaine dorée, guirlandes sur lesquelles se balance un *pulio*, grand dressoir garni de vases d'orfèvrerie, est traité avec une verve et une abondance merveilleuses.

L'attribution à Engrand le Prince du vitrail de la Fontaine à pour elle la tradition et bien des vraisemblances. Je n'insiste pas sur les deux lettres E. N. tracées sur le fond du dressoir à droite, car les signatures¹ que l'on nous

donne comme celles de cet artiste montrent une variété quelque peu déconcertante. Mais, quoiqu'on ne puisse prendre à la lettre le témoignage de Simon, il est certain que le centre de l'œuvre d'Engrand le Prince est à Saint-Étienne de Beauvais, sa paroisse, dont il décora les fenêtres à partir de 1522 et où sa dépouille mortelle reposa en 1530.

Lorsqu'on a fait part de ce qui lui est manifestement postérieur ou de ce qui a disparu, on peut encore lui constituer, dans la vitrerie de Saint-Étienne, un groupe d'œuvres assez homogène dont feraient partie : notre vitrail de 1524, celui du *Jugement dernier* (sauf les restaurations, bien entendu), visible-ment inspiré de la *Petite Passion* sur bois de Durer, les fenêtres de la Vie de la Vierge de la chapelle absidale, pleines aussi de reminiscences de remini-scences du maître de Nuremberg. *L'Arbre de Jesse*, et peut-être, les deux belles figures de saint Jean et de saint André dans la chapelle voisine. Dans la plupart de ces verrières, les donatrices, représentées en costume du XVI^e siècle, sont les sœurs des figu-



PEINTURE NEMOISEL DU XIV^e SIÈCLE, À L'INSTITUT STAEDEL À FRANCFORT, SAINT-ÉTIENNE FAISANT TOMBER LES IDÔLES PLACÉES SUR LA PORTE D'UNE VILLE.

—

¹ Engrand le Prince a fait les plus belles peintures sur verre qu'il y ait en aucun lieu. Monsieur le cardinal de Janson les trouva plus belles que celles d'Arnet. Vissé se donna la peine d'examiner ces plus habiles peintres d'Italie et d'Allemagne, les comparant avec des autres afin qu'ils pussent imiter et exceller sur eux.

¹ Angr, sur l'Arbre de Jesse, f. 1, p. à Montcornet ca ; En sur le vitrail de la Fontaine, l'ayant probablement sur le vitrail de la chapelle Sainte-Barbe à la cathédrale de Beauvais.

res des femmes assises de la *Fontaine de Vie*.

A Beauvais encore, à la cathédrale, les magnifiques vitraux de la chapelle du Sacre-Cœur (Sainte-Barbe autretfois) qui sont attribués à Engrand par une très ancienne tradition¹, feraient encore partie de ce groupe central.

Il est assez curieux que l'une de ces fenêtres, celle où figurent, autour d'une *Picta*, les donateurs avec saint Louis et saint François d'Assise ait été, elle aussi, donnée à l'occasion de la fameuse, mais dès son début, en 1522².

— — — — —
et les ornements dont il reste plusieurs dessins dans la dernière perfection. On peut voir en l'église Saint-Etienne les vitres qu'il a peintes en la chapelle de N.-D. de Lozette et dans celle de Saint Jean d'après les dessins de B. pluel et encore l'Arbre de Jesse, les vitres de saint Sebastien d'après Jules le Romain, la Vierge dans la chapelle Sainte Marguerite, Histoire de saint Claude, soit Jean et saint André au dessus de l'autel de Saint-Claude, le Jugement dernier, Histoire de saint Etienne pour les de la Fontaine. Op. cit.

1. Cf. Palustré, *op. cit.*, Note du chanoine Et. de Nully, 1685.

2. Un texte des registres capitulaires de la cathédrale nous renseigne sur le prix de ce vitrail (et, par voie d'analogie, sur le prix probable du vitrail de La Fontaine exécuté deux ans après) : M. d'Hugueville (de Roncherolles) y fait remise au chapitre de droits seigneuriaux à lui dus, « à condition qu'à sa volonté, et sur le dessin qu'il en donnerait, serait faite une verrerie de même valeur, c'est-à-dire de 100 livres tournois. » (Extraits des *Reg. cap. Collect. ou Baquet*, t. 28, p. 253. Bibliothèque comm. de Beauvais.) Renseignement communiqué par M. Quignon.

Une inscription qui court sur le nimbe de saint François a été publiée ainsi par Desjardins¹ : *L'an mil VCXXII durait la junte Cogr. E... aut mort ceste verrerie.*

Enfin, parmi les nombreuses œuvres qu'on attribue à Engrand le Prince, un des vitraux de Montmorency se rattache assez étroitement au groupe de Beauvais, car il a été donné par l'évêque Charles de Villiers, neveu et successeur du grand bâtisseur Louis de Villiers. On y trouve les lettres E. L. P. et plus d'une trace d'influence allemande.

Mais je m'arrête là, car je n'ai pas l'intention ni ne suis en mesure d'écrire un chapitre de l'histoire de la peinture sur verre au XVI^e siècle.

Considère en lui-même et au seul point de vue iconographique, le vitrail qui vient de faire l'objet de mon étude pose déjà plus de problèmes et soulève plus de questions que je n'en ai pu résoudre. Nous comptons sur la publicité de la *Revue de l'Art chrétien* pour enrichir ces quelques notes d'observations nouvelles et voir grossir peut-être le nombre des œuvres ou se retrouvera, en tout ou en partie, la « *Vita fabulosa sancti Stefani protomartyris.* »

Louise PULLON.

1. *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, 1875. Desjardins ne fait, d'ailleurs, que citer Fabbe Barraud.



LE PLAN D'UNE MONOGRAPHIE D'ÉGLISE ET LE VOCABULAIRE ARCHÉOLOGIQUE

Les aimables rédacteurs de la *Revue de l'Art Chrétien* m'ont demandé de retoucher l'article que j'avais fait paraître sur le même sujet en 1906¹, en y ajoutant de nouvelles remarques et en resumant les opinions de nos savants confrères MM. Georges Durand et Louis Demaison qui ont pris part à la discussion². Je suis très heureux de répondre à leur désir.

Si les jeunes archéologues éprouvent tant de difficultés à passer de la théorie à la pratique, c'est qu'il ne suffit pas de suivre des cours, de lire des *Manuels* ou de dépouiller le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc pour savoir décrire ou dater un édifice du moyen âge. J'en trouve la preuve dans les copies des élèves de l'École des Chartes que j'invoque souvent à décrire telle ou telle partie d'une église d'après une grande photographie de la collection des Monuments historiques. Les uns s'appliquent à bien rédiger, en faisant ressortir les grandes lignes de l'architecture; les autres se noient dans les détails; enfin ceux qui se classent au dernier rang emploient à tort et à travers les termes du vocabulaire archéologique.

Les mêmes défauts de méthode et de langage se retrouvent dans la plupart des anciennes monographies et les nouvelles ne sont pas toujours en progrès, parce que les auteurs ne savent ou trouvent des instructions sur la manière de rédiger une œuvre de ce

genre dont les qualités essentielles doivent être la précision et la clarté. Un chapitre du *Précis d'archéologie* de M. Brutails retrace cependant quelques notions sur la méthode descriptive et sur l'emploi des termes techniques.

Les progrès incessants de l'archéologie du moyen âge, depuis trente ans, font comprendre pourquoi nos devanciers n'ont pas réussi à écrire la monographie définitive d'une église du moyen âge. Les uns se sont laissés entraîner par le romantisme ou la poésie des vieilles pierres, les autres n'ont attaché d'importance qu'aux chapiteaux, aux verrières et à l'iconographie. Rien n'est plus propre à mettre en relief la différence de l'ancienne et de la nouvelle méthode archéologique que la comparaison entre la monographie de la cathédrale de Chartres, par M. l'abbé Bulleau, et celle de la cathédrale d'Amiens, par M. Georges Durand. La première, rééditée en 1887, est précédée d'une notice historique tout à fait insuffisante et remplie d'erreurs. Si l'iconographie des portails et des vitraux est traitée avec soin, par contre, la structure de l'édifice est mal étudiée³. La seconde, imprimée en 1901, forme un ensemble harmonieux, où l'histoire est puisée aux meilleures sources, sans que l'architecture soit sacrifiée à la description des portails, des tombeaux et du mobilier.

1. *Bulletin Monumental*, t. LXX, 1906, p. 453.

2. *Ibid.*, t. LXXI, 1907, p. 456-457 et 555.

3. On peut faire le même reproche à *Histoire et description de la cathédrale de Reims*, par M. l'abbé Gerf.

Un excellent archéologue, comme M. de Guilhaemy, a décrit Notre-Dame de Paris et l'église abbatiale de Saint-Denis d'une façon bien sommaire, en glissant sur l'histoire de leur construction et en oubliant de signaler des dispositions essentielles de leur style, mais certaines de ses monographies manuscrites sont mieux rédigées¹. Jules Quicherat n'eut jamais l'occasion d'écrire la monographie d'une église du moyen âge. M. de Caumont, absorbé par sa croisade archéologique, par la rédaction de son *Abécédair*e, n'eut pas le temps de dissequer les curieuses églises de la Normandie, et les notes de sa *Statistique monumentale du Calvados* portent l'empreinte d'une rédaction trop hâtive.

Le premier auteur de monographies vraiment scientifiques fut le D^r Woillez. Dans son ouvrage², qui parut de 1833 à 1834, il réussit à décrire, dans un style très clair, tous les détails de construction, les profils des moulures et les motifs d'ornementation des églises romanes du Beauvaisis. Sans doute, il ne reconnut pas tous les remaniements dont ces édifices furent l'objet, mais il faut le considérer comme un véritable précurseur de la méthode moderne. Il eut encore un autre mérite, ce fut de savoir décrire une église rurale en quelques pages, dans ses moindres détails, au lieu de noyer ses caractères essentiels dans un déluge de digressions sur un style, comme M. Vitet, dans sa *Monographie de Notre-Dame de Nogon*, ou sur le symbolisme, comme M. l'abbé Anber, dans son *Histoire de la cathédrale de Poitiers*.

Toute monographie doit être précédée d'une étude historique sérieuse, permettant de préciser les campagnes de construction et les remaniements d'une église. L'événel à éviter, c'est l'usage des documents de seconde

main. Que de fausses dates, que de légendes répétées de notices en notices, parce que les auteurs n'ont pas voulu se donner la peine de recourir aux sources ! Ce n'est pas ici le lieu d'exposer les règles de la critique historique, mais, comme les dates certaines sont la base la plus solide de l'archéologie, on ne saurait trop les étayer de preuves puisées dans les chartes ou dans les chroniques. Le recueil de textes sur les monuments du moyen âge, préparé par M. Morlet, qui va bientôt paraître, rendra les plus grands services aux archéologues. Pour les églises rurales, il est intéressant d'indiquer l'abbaye, le chapitre ou le seigneur qui exerçait le droit de présentation, et de rechercher, dans les cartulaires, la plus ancienne mention d'une église dans telle ou telle paroisse, quand la cure appartenait à un monastère.

M. Bravais a parfaitement raison de conseiller la prudence à ceux qui seraient tentés de serrer de trop près les dates d'une église³, car les dédicaces sont souvent trompeuses. Il faut que les textes se concilient avec les caractères archéologiques. C'est pour avoir méconnu ce précepte que certains auteurs avaient voulu faire remonter au XI^e siècle toute la cathédrale de Coutances et l'église de Saint-Germer.

L'auteur de la monographie d'une grande cathédrale devrait toujours extraire des chapitres consacrés à l'histoire de l'édifice les dates principales, afin que le lecteur puisse s'y référer constamment en tête de la description. Voici comment on pourrait dresser ces annales pour la cathédrale de Chartres entre l'incendie de 1194 et l'expertise de 1316².

1194-9 juin. Grand incendie de la cathédrale.

1214 ou 1215. Mort du chambrier Robert de Blevia qui légua 25 livres pour bâtir un pilier.

¹ Philippe des Forts, *La collection Guilhaemy à la Bibliothèque Nationale*, dans le *Bulletin Monumental*, t. LVII, p. 114.

² *Archéologie des monuments de l'ancien Beauvaisis pendant la métamorphose romane*, in-fol.

³ *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes*, p. 175.

² E. Lefevre-Pontalis, *Les architectes et la construction des cathédrales de Chartres* dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. LVII, p. 29. Cet article contient l'indication des sources.

1218-1221. Guillaume Le Breton fait mention de l'achèvement des voûtes.

1217. Mention des cinq autels du rond-point.

1216-1252. Don de vitraux par le chancelier Robert de Beron (+ 1216), par Thibaud le Jeune, comte de Chartres (+ v. 1218), par Geoffroy Giraudon, archidiacre de Dunois (+ 1237), par Philippe Hurepel, comte de Boulogne (+ 1231), par Amaury de Montfort, connétable de France (+ 1241), par Pierre Mauclerc, duc de Bretagne (+ 1250), par Pierre de Comtenay (+ 1250) et par Ferdinand III, roi de Castille (+ 1252).

Vers 1250. Mort des chanoines Eudes Quadrinaire et Thibaud qui lèguent des fonds pour l'achèvement de la tour du nord.

1260. 24 octobre. Dédicace de la cathédrale.

1271. Mention de la statue de sainte Madeleine sous le porche du croisillon nord.

1276. Mention de l'autel de Sainte-Anne, sous le jubé.

1276. Première mention de Simon Dagon, maître de l'œuvre, qui construisit la sacristie.

1300. 24 décembre. Jean des Carrères est nommé maître de l'œuvre.

1316. 9 septembre. Les trois experts Pierre de Chelles et Nicolas de Chauvnes, maîtres-maçons, Jacques de Bourgogneau, charpentier, visitent la cathédrale et signalent dans leur rapport la nécessité de réparer la voûte de la croisée, les linteaux des porches et les arcs-boutants.



L'éducation de l'œil est indispensable à l'archéologue pour savoir distinguer les caractères généraux, les dispositions anormales et les remaniements d'un édifice. Cette faculté s'acquiert plus ou moins vite si on travaille isolément ou si on a la bonne fortune d'être guidé par un archéologue expérimenté qui vous apprend sur place la manière de reconnaître un collage ou une reprise en sous-œuvre, de dater un profil en usage dans telle ou telle province, malgré l'extrême variété de la mouluration.

Les deux principes fondamentaux qu'il faut appliquer en écrivant la monographie d'une église sont l'analyse et la comparaison. L'analyse permet de disséquer l'édifice en attirant l'attention sur ses remaniements, en insistant aussi bien sur les voûtes que sur l'ornementation, mais l'écueil à éviter, c'est

de décomposer les moindres groupes de moulures ou d'identifier les feuillages de tous les chapiteaux sous peine de tomber dans une monotonie qui décourage le lecteur même le plus sérieux. La description doit cependant être assez complète et assez précise pour qu'on puisse reconstituer le monument s'il venait à disparaître, mais il faut glisser sur les détails secondaires, éviter les répétitions et donner par exemple une idée générale d'une grande façade avant d'étudier chacun des trois portails.

La comparaison est bien facilitée aujourd'hui par les collections de photographies et les publications de la Commission des monuments historiques, ou par les travaux d'ensemble de tels ou tels archéologues sur les églises romanes d'un diocèse, mais le défaut d'études générales sur les écoles gothiques se fait bien sentir. Cette ressemblance est souvent instructive entre des églises dérivées d'un type commun¹ ou situées dans des paroisses voisines, ou entre celles d'une même ville, comme entre les nefs de la cathédrale et de Saint-Père de Chartres. En outre, elle permet de dater certains édifices, en les rapprochant de ceux dont l'époque de construction est connue.

Ce qui est plus délicat, c'est de rattacher une église à telle ou telle école, quand ses caractères ne sont pas bien tranchés, surtout dans certaines régions où les influences sont venues se pénétrer, à l'époque romane, il est prudent de ne pas signaler une influence auvergnate en présence d'une voûte en quart de cercle, comme à Aignes-Vives (Loir-et-Cher), à Saint-Eutrope de Saintes, à Saint-Trophime d'Arles, ou de modillons à copeaux, comme à Saint-Hilaire de Poitiers, et une influence poitevine, à Saint-Loup-de-Nand, près Provins, parce que les dernières travées de la nef ne sont pas éclairées direc-

¹ Voir l'église de Chivy est le prototype de celle de Paray-le-Monial, la Sainte-Chapelle de Paris, de celle de Saint-Germer.

lement, suivant l'opinion de M. Choisy¹. Au contraire, M. Noël Thiollier a parfaitement raison de qualifier d'église poitevine celle de Dunieres, en Velay, dont les piliers sont en forme de quatre-feuilles². De même, on voit des bâtons brisés sur des églises qui n'ont aucun caractère normand et des bandes lombardes sur des édifices franchement bourguignons.

Bien que la question des écoles romanes ait fait l'objet de nombreuses discussions, elle est encore loin d'être épuisée. M. Choisy, qui a étudié de près les principaux types des églises du XI^e et du XII^e siècle, dans son savant ouvrage, croit aux influences persanes et byzantines³, comme Félix de Verneilh et Courajod, mais les arguments topiques de MM. Brutals et Spiers⁴ ont porté le dernier coup à cette théorie⁵. En outre, il ressuscite l'école clunisienne de Viollet-le-Duc, malgré l'excellente réfutation de MM. Anthyme Saint-Paul⁶, et Jean Virey⁷, et il distingue, à tort, l'école de la Saintonge de celle du Périgord et du Poitou. Néanmoins, il a raison d'avoir réduit le nombre des écoles romanes, en supprimant celles de l'Ile-de-France et de l'Aquitaine⁸.

Il est impossible de faire reposer tout le système de classification sur tel ou tel genre de voûtes, car les nefs recouvertes de charpente en seraient exclues. En outre, le berceau brisé est aussi répandu en Bourgogne qu'en Provence. La voûte en quart de cercle n'est pas spéciale à l'Auvergne, les voûtes

d'arêtes sur les bas-côtes sont adoptées en Normandie comme en Bourgogne. Il faut tenir compte, dans une large mesure, du plan des piles, du type des tribunes et des clochers, de l'ornementation, mais c'est une erreur de vouloir rattacher à tout prix une église romane à une école, car beaucoup n'ont réellement subi aucune influence spéciale. J'ai eu l'occasion de démontrer qu'il fallait reculer les anciennes frontières de l'école romane normande qui englobe l'Ile de France au XI^e et au commencement du XII^e siècle¹, et les vieilles limites de l'école poitevine dont la force d'expansion se fit sentir en Anjou, en Bretagne², en Berri³, et en Limousin.

Après avoir parcouru toute la France, je crois à l'existence indiscutable de huit écoles romanes, à savoir : l'école normande, l'école rhénane, l'école lombarde⁴, l'école poitevine, l'école auvergnate⁵, l'école bourguignonne, l'école provençale et l'école du Périgord. Le nombre des écoles gothiques est plus restreint, mais il faut distinguer celles de l'Ile-de-France, de la Champagne⁶, de la Bourgogne⁷, de la Normandie, de l'Anjou⁸ et du Midi de la France⁹. On a en tort de confondre les écoles romanes et les écoles gothiques naissantes au XII^e siècle, malgré la différence de leurs systèmes de voûtes. Les mots de *style de transition* prêtent à l'équivoque.

1 *Bulletin Monumental*, t. LXX, 1906, p. 3.

2 *Ibid.* t. LXXIII, 1909, p. 337.

3 F. Deslouchères, Les églises romanes du Berri dans le *Bulletin Monumental*, t. LXXIII, 1909, p. 469.

4 L'influence de cette école dans les Vosges dans le Languedoc et dans le Roussillon est vraiment frappante.

5 M. du Ranquet a parfaitement indiqué ses limites dans le *Congrès archéologique de Clermont*, 1895, p. 203.

6 F. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture gothique dans la Champagne méridionale au XIII^e et au XVI^e siècle*, dans le *Congrès archéologique de Troyes*, 1902, p. 273.

7 F. Lefèvre-Pontalis, *Les caractères distinctifs des écoles gothiques de la Champagne et de la Bourgogne* dans le *Congrès archéologique d'Arles*, 1907, p. 536.

8 Berthelot, *L'architecture Plantagenêt* dans le *Congrès archéologique de Poitiers*, 1903, p. 234.

9 E. Gontard, *L'école gothique religieuse du midi de la France* dans les *Positions des thèses soutenues par les élèves de l'école des Chartes en 1900*.

1 *Histoire de l'Architecture*, t. II, p. 208.

2 *Congrès archéologique de Poitiers*, 1903, p. 235.

3 *Histoire de l'Architecture*, t. II, p. 196 à 201 et 249.

4 *Bulletin Monumental*, t. LXX, 1895, p. 97 et t. LXXII, 1897, p. 175.

5 Le seul fait troublant, c'est que les églises à colonnes de l'Ile de Chypre, comme celle de Saint-Barnabé, décrite par notre confrère M. Lubat, ressemblent en plan et en élévation aux églises du Périgord mais leur date est incertaine.

6 Viollet-le-Duc et son système archéologique, p. 173, et *Bulletin Monumental*, t. XIII, 1877, p. 143.

7 *L'architecture romane dans l'ancienne diocèse de Mâcon*.

8 *Histoire de l'Architecture*, t. II, p. 240, à 247.

Il ne faut jamais fixer une date à telle ou telle partie d'une église sans la justifier. Toute assertion de ce genre doit être la conséquence de l'étude des profils, qui est généralement négligée et qui est la base la plus solide de l'archéologie du moyen âge. En effet, l'ornementation des chapiteaux induit souvent en erreur. Les uns paraissent très archaïques, parce qu'ils sont simplement épannelés ou parce qu'ils sont l'œuvre de sculpteurs affardés, les autres sont d'un style plus avancé que l'architecture d'une église. C'est alors que le profil d'un tailloir et d'une base peut corriger ou confirmer la date qui se présente à l'esprit. Il faut s'exercer à reconnaître les divers types de moulures en usage à telle ou telle époque, aussi bien sur les doubleaux, les ogives, les grandes arcades que sur les bandeaux et sur les archivoltes. En outre, il est indispensable de les désigner par leur véritable nom, car une *gorgone* n'est pas un *creux*, un *biscain* ne s'appelle pas un *pan coupe*, une *base évasée* n'est pas synonyme d'un *torc aplati*, un *onglet* n'est pas une *ramure*, une *arête* n'est pas un *jilet*.

Il n'y a guère d'églises homogènes, et celles qui semblent bâties d'un seul jet portent, en réalité, l'empreinte de plusieurs campagnes de construction, souvent accusées par une légère déviation d'axe, suivant la remarque si judicieuse de M. de Lasteyrie, qui a réfuté, par des arguments péremptoires, l'idée symbolique attachée à l'enchaînement du chœur. Les reprises en sous-œuvre, les remaniements des voûtes et des parties hautes, les chapelles ajoutées après coup, les agrandissements des fenêtres, peuvent se constater non seulement par la diversité des styles, mais aussi par le décrochement des assises, à l'angle de deux murs ou au milieu d'un parement. En outre, le grain des pierres peut correspondre à des carrières différentes, ce qui est toujours l'indice d'un arrêt dans les

travaux ou d'une reprise postérieure au gros œuvre de l'église. La géologie doit être l'auxiliaire de l'archéologie, car elle peut fournir d'utiles indications sur les transports de pierres de carrières loignées. Ainsi, les statues des portails du transept, à la cathédrale de Chartres, sont en bas de Senlis.



Neuf monographies sur dix commencent par la description extérieure d'une église, parce que la façade attire généralement les premiers regards du visiteur. Or, comme la disposition extérieure d'un édifice religieux dépend du genre de voûtes dont la nef est recouverte, il est évident qu'il faut étudier l'intérieur pour comprendre comment les contreforts ou les arcs-boutants résistent à la poussée.

On peut se demander s'il faut débiter par l'étude de la nef ou du chœur. Comme beaucoup d'églises furent commencées par le chœur, ce dernier parti permettrait quelquefois de concilier la chronologie avec l'ordre méthodique, notamment à la cathédrale de Noyon et à la cathédrale de Beauvais, mais si le sanctuaire est plus jeune que la nef, comme à Saint-Étienne de Caen, l'ordre inverse offre des avantages. Il me semble donc impossible de formuler une règle qui puisse s'appliquer à tous les cas.

L'ordre chronologique, dans une description, s'impose d'autant moins que l'étude historique et les annales dont j'ai donné un modèle suffisent amplement à faire comprendre les différentes campagnes de construction. Son défaut capital est de séparer l'étude d'ensemble de telle ou telle partie d'un monument. Appliquons cette méthode à l'église abbatale de Saint-Denis. Il faudrait étudier d'abord le narthex et le deambulatoire, puis la nef, le transept et les parties hautes du chœur. Quel circuit compliqué !

M. Marcel Aubert a en parfaitement raison de ne pas suivre l'ordre chronologique dans

la partie descriptive de sa belle monographie de la cathédrale de Sens. Sinon il aurait été obligé d'étudier successivement la crypte de l'octogone, le chœur, le deambulatoire, quatre chapelles rayonnantes, la nef, les bas-côtés, la façade, la flèche du clocher sud, les tombeaux du transept du XIII^e siècle, la salle capitulaire du XIV^e siècle, la chapelle au sud du chevet, les fenêtres et les voûtes hautes, du XVI^e siècle, les croisillons à l'intérieur et à l'extérieur, les chapelles latérales du sud, les dernières travées du double bas-côté nord, une chapelle ajoutée au nord de l'abside au XVII^e siècle, enfin la chapelle d'axe qui est moderne. Ses lecteurs auraient eu besoin du fil d'Ariane pour ne pas s'égarer dans un pareil labyrinthe.

Je prends comme autre exemple le clocher nord de la cathédrale de Chartres. Sa partie basse fut élevée après l'incendie de 1134, son deuxième étage vers 1160, son troisième étage au XIII^e siècle et sa flèche de 1507 à 1513. Il faudrait donc interrompre trois fois la description de cette tour sans se soucier de la peine qu'éprouverait le lecteur à relier les étages les uns aux autres par un effort de mémoire. Pourrait-on donner une idée exacte de la façade de la cathédrale de Bourges en la morcelant par tranches séculaires dans plusieurs chapitres pour suivre l'ordre chronologique?

Dans sa remarquable monographie de la cathédrale d'Amiens, M. Georges Durand a cru devoir adopter l'ordre chronologique, mais il en résulte qu'on éprouve quelque difficulté à se faire une idée d'ensemble de l'édifice, à l'intérieur et à l'extérieur. Ainsi, la description de la façade est séparée de celle des portails par deux chapitres consacrés au chœur et au transept puis il faut sauter ce qui concerne le dallage, les chapelles latérales et les pignons des croisillons pour arriver aux étages supérieurs des tours occidentales. De même, le transept est étudié dans quatre chapitres éloignés les uns des autres,

Malgré tout le talent de l'auteur, son système me semble présenter beaucoup plus d'inconvénients que d'avantages.

M. Georges Durand a répondu à mes critiques en faisant observer qu'une grande monographie doit s'élever au-dessus du terre à terre d'un guide et qu'elle ne doit pas se borner à une sèche description¹. « Il me semble, » dit-il, que promener le lecteur dans un monument à l'intérieur d'abord, à l'extérieur » ensuite, en examiner les différentes parties au fur et à mesure qu'elles se présentent, entraînera dans certains cas une extrême confusion, obligera à des redites, fera perdre de vue les idées générales. On sera très embarrassé tout particulièrement de savoir où placer d'une façon claire et non équivoque les observations générales sur chacune des parties du monument élevées aux diverses époques, sur les particularités qui les différencient les unes des autres. » Pour un édifice comme la cathédrale d'Amiens, ces inconvénients sont capitaux. » Parmi les étapes successives de l'œuvre, » il faut distinguer deux grandes périodes : » la première de 1220 à 1269 où la construction a été poussée le plus près possible de son achèvement, dans les données générales prévues par son premier auteur et la seconde de 1269 à 1460 où des modifications ont été apportées au plan primitif et où les quelques parties restées inachevées ont été terminées à la hâte et à une époque où l'on avait un peu perdu de vue les intentions des premiers constructeurs. Cette progression, ce *crescendo* ou ce *diminuendo* il importait de bien les marquer². »

Je suis d'accord sur un point avec mon savant confrère, c'est que le plan d'un guide et celui d'une monographie doivent présenter quelques différences. Ainsi, dans un guide, on doit signaler au passage les tombeaux,

1. *Bulletin Monumental*, t. LXXI, 1907, p. 156.

2. *Ibid.*, p. 131 et 132.

les verrières et le mobilier d'une chapelle. Dans une monographie, on étudiera d'abord le style et les détails de son architecture, puis on groupera les œuvres d'art qu'elle renferme dans le chapitre spécial consacré au mobilier de l'église. L'auteur d'un guide qui s'adresse généralement à des touristes évitera les termes techniques. Le rédacteur d'une monographie ne craindra pas d'analyser la construction de l'édifice et de parler la bonne langue archéologique.

Est-il vrai que l'ordre chronologique soit le seul vraiment scientifique, c'est une théorie très contestable? A mon avis, la description méthodique d'une église ou d'une cathédrale répond à un véritable besoin de clarté et de précision. Elle est encore plus nécessaire pour le lecteur qui ne connaît souvent pas l'édifice que pour le visiteur qui l'a sous les yeux. Peu importe qu'une grande monographie ne soit pas portable, la question est de savoir quel est le meilleur système de description. La nécessité de signaler les remaniements ou les reprises en sous-œuvre dès qu'on les rencontre est évidente. Je me permets donc de retourner l'argument de M. G. Durand, en soutenant que c'est l'ordre chronologique qui aboutit à « une extrême confusion », comme je l'ai démontré plus haut par quelques exemples.

Pourquoi l'ordre méthodique obligerait-il à des redites et ferait-il perdre de vue les idées générales? L'auteur peut toujours faire précéder sa description d'un chapitre consacré à l'étude du plan, aux caractères généraux du style, à la discussion des dates et des problèmes de construction, comme l'a proposé M. Demaison¹. Quant aux redites, il est facile de les éviter en ne décrivant pas à l'extérieur des remplages de fenêtres déjà signalés à l'intérieur.

On ne saurait, dit ailleurs M. G. Durand, vouloir imposer une façon générale et in-

variable de décrire toutes les églises du moyen âge : autant de monuments, autant de manières de les présenter. « Voilà une théorie qui n'a pas heureusement rencontré d'adeptes parmi les auteurs de la collection des *Petites monographies des grands édifices de la France* dont j'ai pris la direction. Je n'ai imposé aucun plan à mes savants collaborateurs, mais la plupart ont adopté l'ordre méthodique, en espérant que le lecteur ou le visiteur leur saurait gré de ne pas les faire voltiger de place en place.

Je prétends qu'il faut choisir entre la méthode topographique et la méthode chronologique, car une troisième solution du problème ne supporte pas la discussion. Ainsi serait-il bon d'étudier la partie basse d'un monument à l'intérieur comme à l'extérieur, puis l'étage des tribunes ou du triforium, enfin les fenêtres hautes et les voûtes avec les arcs-boutants et la corniche. Au premier abord, ce système paraît séduisant, mais la description des voûtes qui forment l'ossature de l'édifice se trouve rejetée trop loin. En outre, il aboutirait à la confusion, comme l'ordre chronologique, parce que l'étude de la nef, du transept ou du chœur serait coupée à chaque instant par des observations sur les détails extérieurs. Le fil conducteur ferait donc défaut, mais je vais le reprendre pour rentrer dans l'ordre à la fois méthodique et logique qui me semble préférable à tous les autres systèmes.



Le plan d'une église peut toujours donner lieu à des remarques intéressantes sur l'orientation, sur les causes multiples de la déviation de l'axe ou de certaines irrégularités, sur la différence de largeur entre les travées, la saillie du transept, et sur des rapprochements avec d'autres plans du même genre. Il est bon de donner en note les principales dimensions et les hauteurs sous voûte. La description de la nef, précédée de celle du

naïf et de sa tribune, doit débiter par l'étude des voûtes, en distinguant soigneusement le berceau en plein cintre du berceau brisé, s'il s'agit d'une église romane, et en décrivant le profil des ogives, des doubleaux et des formerets dans une église gothique, sans oublier les clefs de voûte, dont l'ornementation fournit souvent une base à la chronologie. Il semble logique de décrire les ressautants aussitôt après les voûtes, mais il suffit de mentionner leur existence ou leur absence à propos de la retombée des ogives. Comme ces arcs servent aussi à l'écoulement des eaux, comme la décoration de leurs culées et de leurs pinacles indique très souvent des remaniements extérieurs, il me semble préférable de les étudier en même temps que l'élévation latérale ou le chevet de l'église.

La première travée d'une nef est celle qui se trouve au revers de la façade et non pas celle qui s'élève en avant du transept. Il est inutile de décrire chaque travée séparément si la nef est du même style, mais ce système s'impose en cas de reprise en sous-œuvre ou de remaniement.

Pour décrire les piles cantonnées de colonnes ou de colonnettes, il faut mentionner le nombre total des fûts engagés. Cette recommandation paraît superflue, mais beaucoup d'archéologues expliquent comment les grandes arcades des travées et les doubleaux sont soutenus, sans faire comprendre le plan des supports. D'autres ne distinguent pas les piles rectangulaires des piles cruciformes, les piliers flanqués de quatre colonnes et ceux qui présentent des angles rentrants avec la même disposition. J'avoue qu'il est souvent très difficile de décrire les piliers d'une église du XV^e ou du XVI^e siècle, mais on peut au moins ne pas confondre les piles ondulées, qui sont toujours nues, avec celles qui sont entourées de moulures prismatiques correspondant à celles des nervures et des arcs. On oublie souvent d'indiquer le profil et même la forme des grandes arcades.

L'étage des tribunes ou du triforium mérite ensuite une étude attentive. C'est ici que les comparaisons s'imposent, car ces galeries, souvent remaniées, se réduisent à un certain nombre de types. Les différents systèmes employés pour les couvrir et même les dalles qui surmontent le triforium des églises gothiques doivent être signalés, tout aussi bien que la forme des arcs d'encadrement. En arrivant aux fenêtres, je signale la difficulté de bien décrire les remplages dans une baie ou dans une rose. Rien ne vaud un exemple, et voici comment on peut décrire le fenestrage en regard, qui éclaire la Sainte-Chapelle de Paris :

Chaque grande fenêtre en tiers-point est encadrée par un cordon de feuillages et de crochets, qui s'arrête au milieu des deux cornes, sur une tête d'animal. Son gâble, ajouré par un trèfle, conserve les crochets de ses rampants et de son fleuron. Trois meneaux, garnis de fines colonnettes et reliés par des arcs trèflés, divisent le vitrail en quatre panneaux. Le meneau central, plus épais, sert de pont d'appui à deux arcs brisés, qui encadrent deux quatre-feuilles, et à une grande rosace dont les six lobes sont décorés de feuillages à leur point de rencontre.

Les baies du XV^e et du XVI^e siècle, avec leurs soufflets et leurs mouchettes, et celles de la Renaissance, avec leurs rosaces en ellipse ou en forme de cœur, doivent être décrites en appliquant la même méthode. Pour éviter des répétitions fastidieuses, il suffira souvent de faire observer que le remplage de telle ou telle fenêtre est du style gothique rayonnant¹ ou flamboyant. Quant aux roses, il faut indiquer tout d'abord comment elles sont encadrées, puis le nombre des rayons et, enfin, la forme des subdivisions intermédiaires qui se répètent.

Est-il bon de consacrer un chapitre spécial à l'ornementation et à la description des chapiteaux? Dans une grande église romane, comme la cathédrale d'Autun ou l'abbatiale

1. Le sens d'avis de conserver ce terme parce qu'il sert à caractériser un style qui ébauché sur le XIII^e et le XIV^e siècle et abandonné celui de gothique *lanéole* imagine par M. de Caumont.

de Vézelay, cette méthode peut offrir certains avantages iconographiques, mais il vaut mieux, dans la plupart des cas, rattacher les chapiteaux au paragraphe réservé à telle ou telle partie de l'édifice, parce que leur décoration peut fournir la preuve d'un remaniement. Le profil des faïsses, des bases et des socles est généralement passé sous silence : c'est une lacune regrettable, car on peut en déduire un élément de date plus certain que du caractère des feuillages et des figures.

Les bas-côtés sont plus faciles à décrire que la nef. Il faut toujours commencer par celui du nord si l'édifice est homogène, sinon par le plus ancien. Les chapelles latérales, souvent rajoutées après coup, doivent être étudiées à la suite de chaque bas-côté, en commençant par celle qui est voisine de la façade. Le système de numérotage de toutes les chapelles d'une grande église ou d'une cathédrale n'est pas à recommander, parce qu'il oblige le lecteur à se reporter constamment au plan pour éviter des confusions.

Le carré du transept ou croisée, sa voûte et ses piles d'angle doivent être étudiés avant les croisillons et leurs absidioles. La description du chœur et de ses parties hautes passera de même avant celle du deambulatoire, dont les voûtes méritent toujours une attention spéciale, en raison des difficultés que l'architecte avait à résoudre pour recouvrir une série de trapèzes. Il faut débiter par la première chapelle rayonnante, au nord, et terminer par la dernière, au sud, sans oublier de noter la forme de l'arc qui les encadre. Quand le chœur

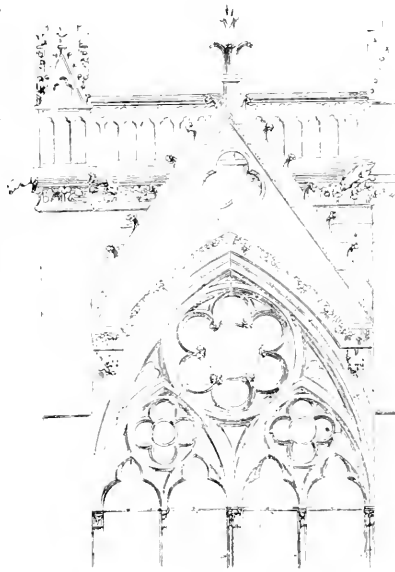
d'une église rurale est bâti sur une crypte, je suis d'avis de la décrire en même temps¹.

Passons à l'extérieur. Un porche se décrit en même temps que la façade dont il abrite la porte principale : on doit y rattacher la tribune² ou le clocher qui le surmonte. Il ne faut pas employer les mots de *porche* et de *narthex* comme synonymes. Le premier désigne un vestibule ouvert au dehors par des arcades et des baies, comme à Saint-Benoît-sur-Loire, à Saint-Léon-d'Esserent ou à Saint-Perre-sur-Vézelay ; le second, une salle basse et fermée sur trois côtés, qui communique avec la nef et les collatéraux, comme à Fourmis et à l'abbatiale de Vézelay.

Le portail central d'une façade doit être étudié avant les portes latérales. Quand il s'agit d'une cathédrale, on peut adopter le même ordre que M. Georges Durand, dans sa monographie de Notre-Dame d'Amiens, ou il décrit successivement le trumeau, le soulassement, les statues, le tympan et les voussures de chaque portail. Cette méthode me semble préférable à celle de M. de Guilhermy, qui commence sa description du portail de la Vierge, à Notre-Dame de Paris, par le tympan, et qu'il termine par le soulassement. On doit ensuite procéder par étages, jusqu'au point où les clochers se détachent du pignon.

¹ Cependant, M. R. Merlet a eu raison de décrire la crypte de Notre-Dame de Chartres en tête de la petite monographie de la cathédrale, parce que son plan se rapporte à celui des cathédrales primitives.

² Comme les tribunes de ce genre se trouvent sur la nef, on peut aussi les étudier en même temps que le vaisseau central.



LE CHŒUR DE L'ABBAYE DE VÉZELAY. — CHAPELLES RAYONNANTES.

Si les tours sont dissemblables, la plus ancienne doit passer la première. Pour décrire la porte d'une église rurale, il suffit d'indiquer le nombre des colonnettes engagées dans les pieds-droits, l'appareil du tympan et les moulures de l'archivolte. Je prends comme exemple le curieux portail de Catenoy (Oise) :

Cette porte en plein cintre, prise dans l'épaisseur du mur, est flanquée de douze colonnettes. Leurs chapiteaux sont garnis de feuilles d'acanthe, de palmettes et de volutes; le profil des tailloirs se compose d'un filel supérieur et de deux baguettes reliées par un cavet. Deux tores encadrent la scotie des bases. Le tympan, en forme de croissant, est soutenu par un arc surbaissé, avec boudin sur l'arcature. L'archivolte présente trois rangs de bâtons brisés, d'un type ditrent, séparés par un tore et une gorge; un boudin précède son cordon saillant, orné de feuilles d'acanthe.

La porte flamboyante du croisillon sud de la cathédrale de Sens, dont

je donne une photographie partielle en regard de cette page, est plus difficile à décrire :

Séparée par un transept qui recoit deux arcs en anse de panier garnis de moulures et de feuillages, cette porte s'ouvre sous une profonde archivolte en tiers-point. Un dais flamboyant qui couronne une statue fait saillie sur le meneau central du tympan apuré. Les fenestrages latéraux se composent de deux arcs triflés en anse de panier surmontés de deux arcs en accolade, de trois mouchettes et d'un arc trilobé très aplati.

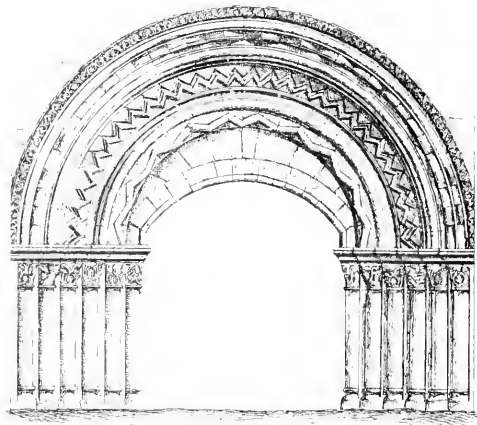
La première voûsure, précédée d'un rinceau, est formée de redents trilobés dont le point de rencontre correspond à un crochet épanoui. La seconde voûsure se compose d'une série de dais à motifs flamboyants placés au-dessus de niches qui abritent des scènes de la vie de la Vierge. La troisième voûsure qui se détache sur un

groupe de moulures prismatiques reliées par des gorges présente une série d'ares en chaînette irréguliers ornés de crochets à l'extrados. Des clefs pendantes intermédiaires, amorties par des culs-de-lampe à feuillages, renferment des niches à dais flamboyants. Enfin une tige ondulée garnie de feuilles court dans une large gorge.

L'élévation latérale doit être étudiée sur chaque face; on y joindra la description des arcs-boutants et des culées dans les églises gothiques; celle des fenêtres, à l'exception des remplages déjà décrits à l'intérieur. La

corniche et ses modillons viennent à la suite. Pour les croisillons, évitez certaines répétitions, si leur style est identique. L'abside se décrit de bas en haut, c'est-à-dire en commençant par les chapelles rayonnantes, dans les églises qui possèdent un déambulatoire, et en terminant par les fenêtres hautes et la corniche du chœur.

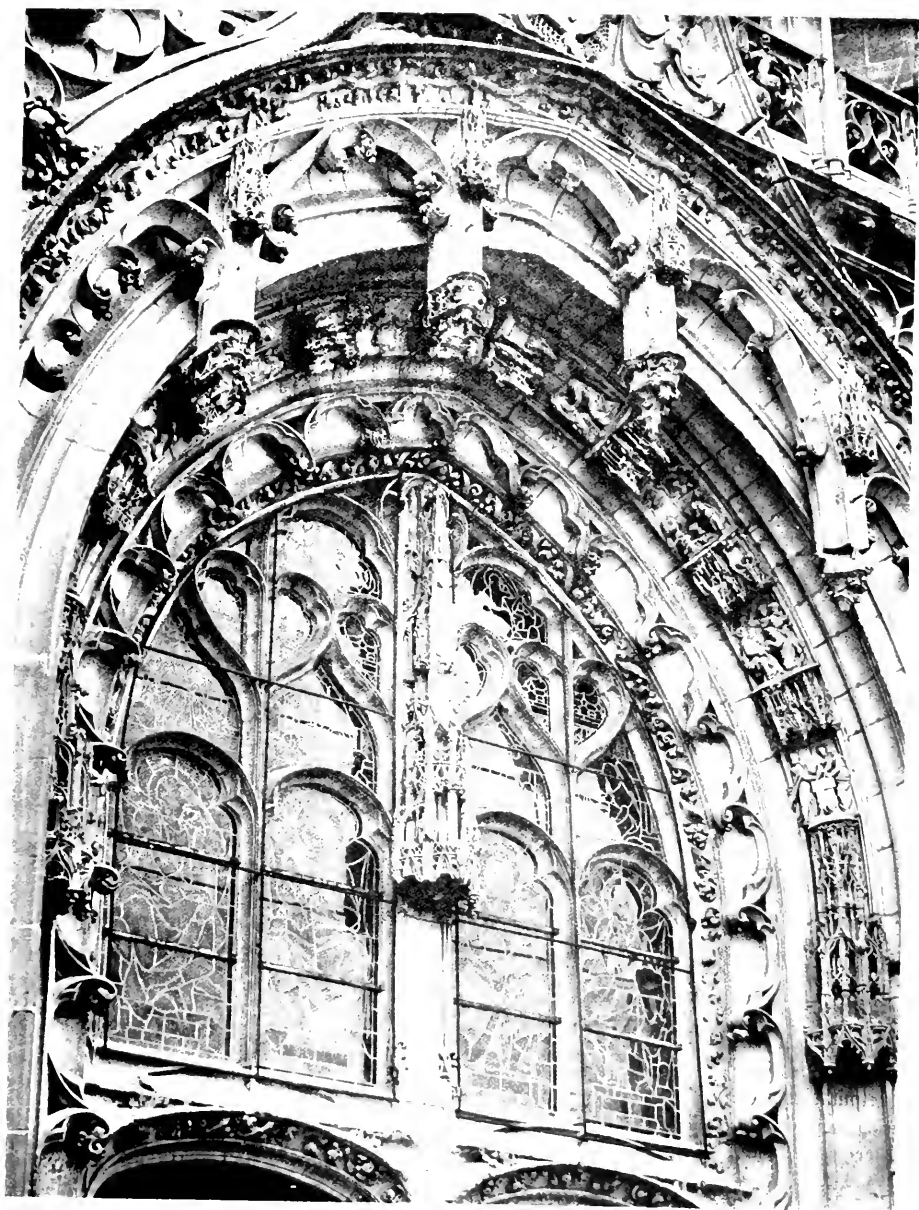
Il ne faut pas que l'étude extérieure



PORTAL DE CATENOY

d'un édifice religieux débute par le nord, se continue autour de l'abside et s'achève du côté sud, car la description des murs de la nef et du transept se trouverait coupée par celle du chevet.

La description du clocher central ou des tours latérales de l'abside sera faite par étages et non pas sur chaque face. Certains archéologues se dispensent de monter dans les tours; cependant, elles peuvent renfermer des salles voûtées très curieuses. En outre, si elles sont surmontées d'une flèche, il est intéressant de noter par quel procédé on a pu passer du plan carré au plan octogone. Je prends comme



CATHEDRAL OF LINCOLN

exemple le clocher roman de Saint-Germain d'Auxerre.

Cette tour, bâtie vers le milieu du XI^e siècle se trouve complètement isolée en avant de la façade de l'église comme le clocher de la Trinité de Vendôme. Espalés par des contreforts d'angle peu saillants, ses deux étages carrés surmontés d'un étage donnent un soubassement très élevé dont les murs sont pleins. Le premier étage est orné sur chaque face soit de deux, soit de trois arcatures en plein-centre; le bondin de leur archivolte retombe sur des pilastres cannelés et sur des chapiteaux décorés de feuillages. Plus haut, deux baies en plein-centre, encadrées par un bondin continu et par un rang de grosses perles, s'ouvrent de chaque côté de la tour; un cordon garni de feuilles plates suit l'extrados des claveaux.

Au niveau du troisième étage, accusé par un rang de billettes, le plan de la cage devient octogone pour correspondre à celui de la flèche, comme dans le clocher sud de la cathédrale de Chartres. Une baie en plein-centre, ornée de deux bondins continus, est percée dans chacun des quatre pans orientés. Des clochetons pleins de plan carré, s'élevaient sur les angles pour masquer le changement de plan. Sur les deux faces visibles, l'architecte a disposé deux arcatures en plein-centre qui s'appuient sur des colonnettes et qui sont surmontées d'une petite pyramide carrée amortie par un fleuron. Entre les bondins des arêtes on voit des caillies arrondies.

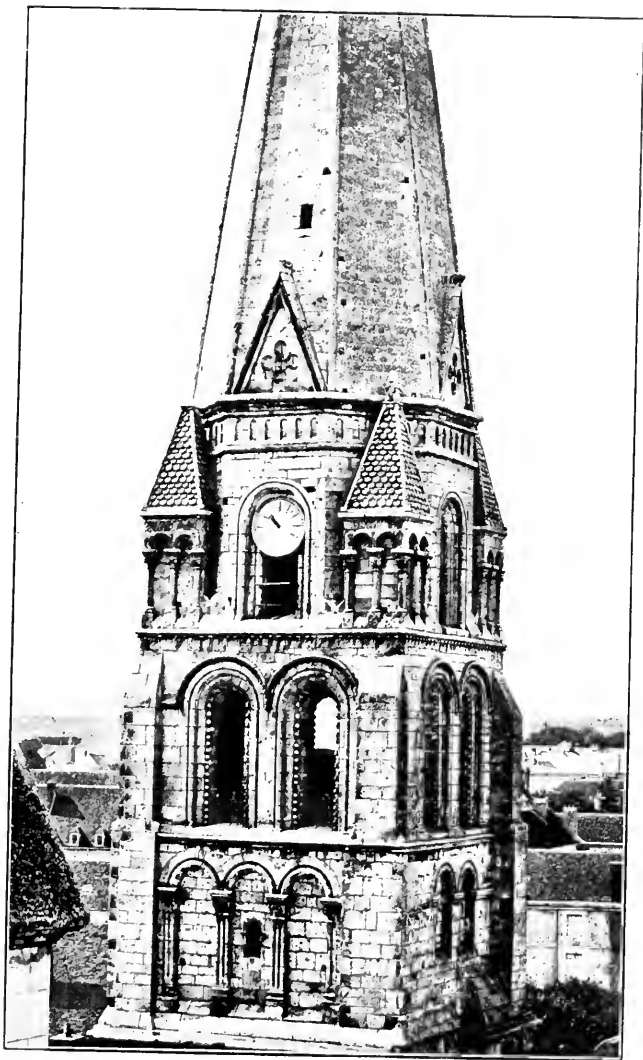
La grande flèche octogone dont les assises sont dépourvues d'ornementation, mais dont les arêtes sont accusées par un gros tore, s'élève au-dessus d'un rang de faux dentelles reliés par des courbes et d'une tablette moulurée. Les pans qui correspondent aux baies en plein-centre de l'étage octogone sont garnis à leur base d'un gâble simulé dont les deux rampants moulurés encadrent un quatre-feuilles à fond plein. Ce clocher doit être considéré comme le prototype de celui de Vermeuil (Yonne).

Pour ne pas couper l'étude architecturale de l'église, la description des vitraux et du mobilier, les inscriptions gravées sur les pierres tombales et sur les cloches prendront place dans des chapitres spéciaux. La même observation s'applique aux dépendances d'une cathédrale comme une salle capitulaire, un cloître, une sacristie, un trésor.

Avant de rectifier quelques-uns des termes les plus défectueux du vocabulaire employé par un grand nombre d'archéologues, je tiens à faire quelques remarques sur le style qui convient à une monographie. La phraseologie admirative, qui excluant tout détail technique, est heureusement en baisse, mais elle n'a pas entièrement disparu. Elle dégénère souvent en détails inutiles, qui font perdre au lecteur toute idée d'ensemble sur les caractères originaux d'un monument. La grande difficulté, c'est d'éviter la monotonie et la sécheresse. Les uns s'imaginent être plus clairs, en mettant toutes les phrases à la ligne ou en abusant des parenthèses; d'autres tombent dans l'excès contraire, en oubliant les aliéneés. Or, un paragraphe bien rédigé sera toujours plus goûté du lecteur et plus conforme aux règles de la composition littéraire. On peut faire un bon guide en recopiant des notes de voyage, mais cette méthode offre de nombreux inconvénients quand on l'applique à une monographie. En effet, la description sera dépourvue d'intérêt, la discussion des dates mal conduite et le style fatalement négligé.

On peut diviser les mauvaises expressions en deux groupes, suivant qu'elles servent à désigner telle ou telle partie du plan d'une église ou un élément de construction. Dans la première catégorie, je m'attaque à celle locution très répandue, *une église à trois nefs*. Il faut dire: *une nef flanquée de deux bas-côtés*, car, en réalité, une église ne peut avoir qu'une nef, ou deux, comme celle des Jacobins de Toulouse, mais jamais trois. La désignation des bas-côtés par les mots de *droit* ou *gauche* prête à la confusion, car les chroniqueurs du moyen âge entendaient souvent par ces directions ce qui était à la droite ou à la gauche du prêtre, quand il se retournait vers les fidèles. En distinguant le bas-côté nord du bas-côté sud, on évitera donc une source d'erreurs.

La même observation s'applique aux bras



© D. DE LAUNAY, phot.

CLOCHER DE SAINT-GERMAIN D'AUXERRE.

du transept. Le mot de *transept* doit servir à désigner la *croisée* de l'église dans son ensemble : c'est donc une erreur de l'employer au pluriel, sans dans certains édifices qui ont la forme d'une croix à double traverse, comme l'église de Saint-Benoît-sur-Loire. On ne doit pas dire *transept* nord, mais *croisillon* nord, *transept* sud, mais *croisillon* sud. Quant au mot d'*intertransept*, qui jouit d'une certaine faveur, il n'a aucun sens et doit être remplacé par ceux de *curve du transept* ou de *croisée*.

M. Brutails, qui a dressé une liste des mots archéologiques dont le sens est contesté¹, est d'avis que le mot *chœur* n'est pas synonyme de celui d'*abside*². Le premier devrait désigner la partie droite du sanctuaire et le second un chevet en hémicycle. Il ne faudrait donc pas dire *une abside carree*, mais dans la pratique, comme l'abside de la plupart des églises rurales romanes est précédée d'une travée très étroite, la distinction n'est pas facile à saisir et je ne vois aucun inconvénient à dire qu'un chœur en hémicycle est recouvert d'un cul de tour précédé d'une voûte en berceau.

M. Berthele a proposé de ne pas appliquer le mot de *deambulatoire* à d'étroits couloirs, comme celui du chevet de Morienvy³, mais, comme il ne prête à aucune confusion, je crois bon de le maintenir et de ne pas le réserver aux ronds-points entourés de chapelles rayonnantes, tout en faisant observer que les auteurs du moyen âge employaient le mot *deambulatoria* comme synonyme de tribunes, et celui de *carole* pour désigner un bas-côté tournant.

Malgré les articles de Quicherat⁴, de M. de Lasleyrie⁵, de M. Anthyme Saint-Paul⁶, mal-

gré tous ceux qui ont prêché d'exemple, la grande majorité des archéologues continue à désigner l'arc brisé ou en *liers-pont* par le mot d'*ogive*, au lieu de réserver ce terme pour les nervures diagonales d'une voûte gothique. Il ne faut donc pas se lasser de répéter que les expressions : un *portail en ogive*, une *fenêtréte ogivale*, propagées par l'*Abcédair*e de M. de Caumont et par tant d'autres livres ou manuels, sont absolument fautives et doivent être remplacées par celles-ci : *portail en fêtréte en liers-pont*. En effet, dans tous les comtes du XIII^e, du XIV^e et même du XVIII^e siècle, les mots *croix d'ogives* désignent toujours les arcs qui se croisent à la clef d'une voûte de ce genre.

En appliquant le mot d'ogives aux arcs brisés, on se prive d'un terme indispensable pour qualifier les voûtes des églises goliannes. Cette erreur a eu pour résultat d'en faire naître une autre, sur la génération spontanée de l'architecture gothique, en détournant l'attention de l'ossature des voûtes pour la reporter sur le changement de courbe des arcs. Or, l'arc en plein cintre voisine, pendant tout le XII^e siècle, avec l'arc en liers-pont, qui joua un rôle secondaire dans le style gothique, tandis que la voûte d'ogives en fut vraiment le principe générateur.

Dans quel sens faut-il employer le mot *triforium* qui revient sans cesse sous la plume d'un archéologue et qui implique l'idée d'ajourage d'après le sens du mot *trijorc* dérivé de *transjorare*? Quicherat définit le triforium : « l'ordre de percements par lesquels sont nées en communication avec la nef, soit une tribune établie au-dessus des bas-côtés, soit un passage étroit menagé dans l'épaisseur des murs de clôture au-dessus des grandes arcades... ». En d'autres termes, il appelle *triforium* la série des baies qui ajoutent une tribune du côté de la nef. Il a même écrit cette phrase :

« Le porche étendu sur toute la façade à la

1. *Mémoires archéologiques et d'histoire*, t. II, p. 458.

1. *Précis archéologique du moyen âge*, p. 253.

2. Sur l'étymologie du mot *abside* ou *apsis*, voir la lettre de M. P. Monceaux dans le *Littéraire Monumental*, t. LXXXI, 1897, p. 549.

3. *Revue de l'Art chrétien*, t. MARCH 1895, p. 401.

4. *Revue archéologique*, t. XL, 1850, p. 65.

5. *Bulletin Monumental*, t. LXIII 1863, p. 311.

6. *Ibid.*, p. 525.

forme d'une galerie percée d'une porte au milieu et sur le reste d'une suite d'arceaux qui en font un *triforium* dans la rigueur du terme¹. D'autre part, M. Bravais emploie cette expression bizarre : *la tribune du triforium* à propos de la cathédrale de Noyon², tandis que Quicherat aurait dû plutôt : *le triforium de la tribune*. N'est-il pas beaucoup plus clair d'écrire : *les baies de la tribune*?

Au lieu de cela on emploie les mots *tribune* et *triforium* comme synonymes³, mais je suis d'avis de réserver le dernier aux étroites galeries de circulation des églises gothiques, comme celles des cathédrales d'Amiens, de Chartres et de Reims. Or il importe beaucoup de ne pas confondre les deux termes. Ainsi les chœurs de Notre-Dame en Vaux, à Châlons-sur-Marne et de Saint-Rémi de Reims, le croisillon sud de la cathédrale de Soissons, les cathédrales de Noyon et de Laon, l'abbatiale de Mouzon possèdent à la fois des tribunes et un triforium qui les surmonte. Les mots *triforium inferieur* et *triforium superieur* qui pourraient servir à les désigner auraient le grave défaut de faire croire à l'existence de galeries identiques superposées, tandis que l'une très large est voûtée d'ogives, l'autre très basse et étroite est couverte de dalles.

Un terme dont l'usage doit être absolument condamné, c'est celui de *clefrestoy*, que M. de Caumont avait en tort d'emprunter aux archéologues anglais, car ceux-ci ne s'entendent pas sur son véritable sens. M. Bond constate que ce mot fut appliqué autrefois à toutes les baies pourvues d'un remplage, mais que son emploi est restreint aujourd'hui aux fenêtres hautes ou à tout l'étage ajouré d'une nef gothique, ce qui ne l'empêche pas d'appeler *clefrestoy passage*, la galerie de circulation supérieure des grandes églises romanes normandes⁴. Il est donc tout à fait inutile de

substituer ce mot imprecis au terme si juste de *claire-voie*, qui sert à désigner un triforium ajouré du XIII^e ou du XIV^e siècle. Cependant, la nef de Saint-Léon-d'Esserent possède un véritable triforium, bien qu'un oculus s'ouvre entre deux petites baies dans chacune de ses travées. En effet, le fenestrage de fond d'une claire-voie doit être aussi ajouré que le remplage antérieur, comme à Saint-Denis et à la cathédrale de Troyes.

M. Daumet et M. Besnard ont critiqué l'emploi du mot *remplage*, dans le *Manuel* de notre confrère, M. Enlart, pour désigner les subdivisions d'une grande fenêtre ou d'une rose gothique. Ils ont fait observer que le mot *remplage* est synonyme de *blochage* et s'applique à une maçonnerie grossière établie entre deux jambages de pierre, en proposant de le remplacer par *fenestrage*, mais comment dire qu'une fenêtre est divisée par un fenestrage flamboyant, si l'on a souci d'éviter une répétition de mots? Pour se tirer d'embarras, on peut parler d'une baie reconnée par un fenestrage ou par des meneaux qui soutiennent des treilles et des quatre-feuilles. En tout cas, il est curieux de constater que les archéologues ne savent de quel mot se servir pour désigner les réseaux des fenêtres gothiques.

L'on souvent rencontré dans mes lectures, le mot de *pendentif* appliqué à une *clef pendante*⁵ du XVI^e siècle. Or, il a un sens bien défini et son emploi doit se limiter à la description d'une coupole. Je note également au passage : voûte en *demi-coupole*, pour voûte en *cul-de-four*; un *fronton*, employé dans le sens de *pygnon*; un gâble surmonté d'un *pinacle*, au lieu d'un *fleuron*; trois *baies géminées*, pour un *triple*; un *sourcil*, servant à désigner le *corbeau* saillant qui contourne une

1 *Ibid.*, p. 377.

2 *Procès d'archéologie du monument aux arts*, p. 182.

3 *Dictionnaire d'architecture*, t. IX, p. 272.

4 *Guide d'architecture en England*, p. 533.

5 Cette expression sert à désigner également la retombee commune de deux archivoltes quand elle est de pouce de supports, comme dans les portails de Saucy-terre-de-Bearn (XIII^e s.) et de Trézel (XVI^e s.).



L. THOMAS, Dessinateur.

CATHÉDRALE DE NOYON

L. THOMAS, Dessinateur.

archivolte, une moulure en *coul emoussé*¹, pour un *piéct aux arêtes abattues* ; des *arêtes* de contreforts, au lieu de *lamiers* ; des *bagues* de chapiteaux, pour des *astragales* ; une *testa piscis*, pour une *gloire ou auréole* en amande ; une feuille en *crentail*, pour une *palmette*.

Il serait facile de multiplier ces exemples, qui dénaturent les mots techniques de la langue archéologique. D'ailleurs, presque tous les éléments de l'architecture du moyen âge ont un nom spécial, qu'il faut connaître. Ceux qui voudraient créer des mots peuvent se donner libre carrière pour baptiser certains ornements très répandus au XII^e siècle, qui n'ont pas encore trouvé leurs parrains. M. Emile Bonnet a eu la bonne idée d'appeler *dents d'engrenage*, pour les distinguer des dents de scie, les arêtes verticales accolées sur les corniches du Midi de la France et de la Catalogne, qui dérivent de l'imitation des corniches en briques². M. Georges Mussel désigne sous le nom de *tribules*, des feuilles de ce chardon, et sous le nom d'*astérides*, les étoiles à huit branches qui decorent les églises de la Saintonge³, mais on pourrait signaler, dans cette région et dans le Poitou, bien d'autres motifs qui ne figurent dans aucun lexique.

Il ne faut pas confondre les damiers, les billettes et ces pointes de diamant en creux, qui decorent les bandeaux ou les corniches des églises du Soissonnais et le clocher sud de la cathédrale de Chartres. On a coutume d'appeler *violettes*, les pointes de diamant évidées, qui forment en réalité une figure géométrique, mais ne vaut-il pas mieux les désigner sous le nom d'étoiles à quatre ou à huit branches⁴.

1. Cette expression se trouve dans l'ouvrage de D. Voulez sur les *Églises romanes du Beauvaisis*.

2. *Antiquités et monuments du département de l'Ille-et-Vilaine*, p. 371.

3. *Bulletin Monumental*, t. LXX, 1906, p. 281.

4. Il faut distinguer les étoiles en creux des églises normandes et les étoiles en relief des églises de l'Île de France, de l'Anjou et de la Saintonge.

en réservant le mot de *violettes* pour ces petites fleurs à quatre pétales qui decorent les premières églises gothiques ? Les boutons de fleurs, appliqués sur le cordon des archivoltes du XIII^e siècle, sont connus en Angleterre sous le nom de *ball flowers*, mais ils ne sont pas catalogués en France.

Toutes ces observations m'ont été suggérées par la nécessité d'initier de jeunes travailleurs à la science archéologique et par la mise au point d'un grand nombre d'articles destinés au *Bulletin Monumental* ou aux *Congrès archéologiques*. Il faut avoir rédigé beaucoup de monographies pour donner des conseils pratiques aux novices, car la théorie basée sur l'étude d'un seul monument ne suffit pas à résoudre les difficultés du plan et de la rédaction d'autres monographies. Sans doute, l'art de s'exprimer clairement et de savoir condenser une description de façon à faire bien ressortir les caractères généraux d'une église ne s'acquiert pas du jour au lendemain, mais il faut s'exercer d'abord à bien employer les termes techniques, en évitant de les remplacer par des mots tout à fait étrangers au vocabulaire des architectes.

**

Comment faut-il illustrer la monographie d'une église ? Tout d'abord, avec un bon plan, qu'il faut relever soi-même, en indiquant les différentes époques de construction par du poché, par du quadrillé, par des hachures verticales, horizontales ou diagonales¹. On peut laisser en blanc les parties modernes. Les plans en couleur que j'ai fait adopter dans la *Collection des petites monographies* offrent un tel avantage que je n'hésite pas à les conseiller pour toute œuvre importante : leur prix de revient est bien diminué aujourd'hui. Le lavis se prête très mal à la reproduction.

1. Les hachures diagonales ne doivent pas être tracées, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, pour indiquer deux époques différentes, sous peine de confusion.

Le tracé des voûtes d'arêtes doit être indiqué en pointillé et celui des voûtes d'ogives par des lignes pleines, car les doubles traits se confondent en réduisant l'échelle du plan pour le clichage.

Les plans tout en noir qui sont malheureusement si nombreux dans les archives de la Commission des monuments historiques et où les fenêtres ne sont même pas indiquées n'offrent aucun intérêt archéologique à moins que l'édifice ne soit une œuvre d'un seul jet, ce qui est bien rare. La restitution du plan primitif d'une église est très utile à joindre au plan actuel. Il ne faut pas abuser des lettres, sauf pour désigner tel ou tel point d'une fouille, car ce système agaçant oblige le lecteur à se reporter constamment à une figure, souvent très éloignée de la page où il se trouve. Toute planche doit être accompagnée d'une légende, et non pas d'une lettre ou d'un chiffre dont il faut aller chercher l'explication dans le texte.

La photographie est impuissante à donner une idée juste de la coupe d'une nef ou de l'élévation d'une travée. Il est donc utile d'avoir recours au dessin pour les planches de ce genre, en évitant les ombres théoriques et le grignotis sur les assises, qui nuit à la pureté des lignes. Il faut toujours tracer l'appareil, mais avec une certaine légèreté de main. Le métrage à la perche métrique démontable est le seul pratique, car les échelles ne sont jamais ni assez hautes ni assez solides.

Toutes les autres illustrations peuvent être obtenues directement par la phototypie ou la simili-gravure, à condition que les épreuves soient nettes et brillantes. Il est indispensable de se munir de deux types d'objektifs, un très grand angulaire et un aplanétique capables de couvrir une surface beaucoup plus forte que celle de la plaque. Cette condition, jointe à l'usage du niveau d'eau, est essentielle pour réaliser le maximum du décentrage, qui diminue l'importance du sol et pour éviter le défaut d'image aux angles supérieurs du

cliché. En outre, le décentrage rend généralement inutile un pied-échelle, qu'on peut d'ailleurs fabriquer sur place, avec trois perches liées aux branches du pied, en mettant au point avec une échelle double.

La position de l'appareil est très importante. La plupart des opérateurs se placent dans l'axe d'une nef, afin de faire valoir le chevet, mais cette méthode fait voir les travées sous un angle si aigu qu'on ne distingue aucun de leurs éléments. La chambre noire doit toujours être montée entre deux piles, afin de reproduire les arcades opposées, sinon de face, ce qui est souvent impossible, mais au moins en évitant les perspectives trop fuyantes. La photographie d'une voûte est difficile à prendre, parce qu'il faut renverser l'appareil, ou le coucher avec le pied sur une table pour pouvoir mettre au point, mais les clichés ainsi obtenus sont du plus haut intérêt.

Les détails de sculpture, les bas-reliefs et les chapiteaux, peuvent être grossis directement, à l'aide d'une chambre à long tirage et d'une forte lentille. Malgré l'inclinaison forcée, les déformations sont bien peu visibles, si le motif n'est pas à plus de cinq à six mètres de hauteur. Avec ce procédé, on peut également détacher le tympan d'un portail ou couper un clocher central au-dessus d'un toit, pour en obtenir une image à plus grande échelle.

M. Martin-Sahon a donné la solution de beaucoup d'autres problèmes de photographie monumentale, dans une excellente brochure¹ et M. Brutaïls a indiqué la technique des divers procédés d'illustration², mais dans la plupart des cas les auteurs ou les éditeurs font trop réduire les épreuves par raison d'économie. A quoi sert de faire tomber une grande photographie de la collection des monuments historiques aux dimensions d'un timbre-poste? Tous les détails deviennent invisibles.

¹ *La photographie des monuments*, dans *Le Annuaire général de la photographie*, 1903.

² *Processus archéologiques du monument*, p. 271.

bles. Mieux vaut donner moins de planches et ne pas réduire les sujets au-dessous du format de l'ouvrage, à moins qu'on ne reproduise des chapiteaux ou des statues pour les grouper deux par deux.

Les vues d'ensemble, vulgarisées par les cartes postales, sont beaucoup moins intéressantes que les détails d'architecture et de sculpture inédits. Ces épreuves, plus difficiles à obtenir, manquent parfois d'effet, mais un habile dessinateur peut toujours en tirer parti. L'archéologue-photographe doit s'armer de

patience, prendre ses notes lentement sur place après plusieurs visites de l'édifice, recommencer les clichés intérieurs qui manquent trop souvent de pose et attendre l'éclairage favorable. Il ne doit pas hésiter à remanier plusieurs fois le texte d'une monographie pour raconter ou mieux présenter tel ou tel chapitre. Enfin il se persuadera que la beauté de l'illustration ne suffit pas à masquer les lacunes de la rédaction.

E. LUTYER-POIXAIS.





L'EXPOSITION DE L'ART BELGE AU XVII^E SIÈCLE

BRUXELLES, JUIN-NOVEMBRE 1910

Les expositions brugeoises, celle des Primitifs flamands aussi bien que celle de la Toison d'or, ont évoqué, avec un succès reconnu par tous les visiteurs, le passé glorieux de l'art flamand.

Retirés pour quelques mois des musées ou des collections privées, rapprochés sur leur sol natal, replacés dans l'ambiance première et dans la lumière qui les vit éclore, tableaux, sculptures, tapasseries, brocards, orfèvreries, soulevèrent l'admiration générale. On vint de tous les coins de l'Europe et d'Amérique : les artistes comme les historiens d'art purent à l'aise comparer formes et techniques, discerner les influences, restituer ou modifier les attributions. Bref, le sentiment artistique comme la science de l'histoire firent ample moisson de jouissances ou de documentation.

La réputation des grands artistes flamands, des Van Eyck, des Van der Goes, des Van der Weyden, des Memling et d'autres, prit un nouvel essor à la suite de cette double exposition : leur incontestable mérite et leur gloire, pour grands fussent-ils auparavant, puisèrent dans cette double exposition, un regain de grandeur et un surcroît de rayonnement.

Les fêtes et le fastueux cortège de la Toison d'or, en attirant au pied de la tour des Halles brugeoises les toutes belges et étrangères, consacrèrent le succès de ces assises artisti-

ques. Secouée par l'évocation suggestive du faste de l'époque bourguignonne et par les phases du célèbre *Tournoi de l'Arbre d'or*, la foule comprit tout l'intérêt historique et patriotique d'une exposition rétrospective. Celle-ci trouvait son commentaire dans la reconstitution des fêtes d'autan : ces diverses manifestations se complétaient l'une l'autre et fournissaient à tous, au peuple belge comme à nos hôtes étrangers, une leçon de choses inoubliable.

Mais la leçon n'était pas complète : elle n'avait montré que quelques pages glorieuses, non uniques, de l'histoire de l'art flamand.

L'exposition de la Toison d'or était groupée autour des noms de Philippe le Bon, de Charles le Téméraire et de Charles-Quint, ce grand empereur qui, au dire de Brantôme, n'a pas son pareil depuis Charlemagne.

Avec Albert et Isabelle se terminait le cadre de l'exposition brugeoise : ces princes aimaient les arts comme Philippe le Bon, ils les protégeaient et l'éminent ministre d'État belge dont le nom est associé à toutes les manifestations patriotiques et artistiques de son pays, a pu constater que — si Van Eyck fut le peintre et le varlet de chambre de Philippe de Bourgogne, Rubens fut le peintre et le gentilhomme des archiducs Albert et Isabelle. Et dans des temps où il semblait que la parole ne fût qu'à

la force, tous deux ont, à diverses reprises, rempli des missions diplomatiques. Le pouvoir de droit divin ne croyait pas déroger en se faisant représenter par la royauté de talent. C'est là un fait exceptionnel dans les annales de l'art et il fait honneur à notre pays comme aux souverains qui donnerent ce grand exemple¹ ».

Les expositions brugeoises devaient avoir une suite; il convenait de poursuivre l'exposé des phases successives du génie flamand et de ses manifestations artistiques. Après Van Eyck et ses successeurs immédiats, le siècle de Rubens et la glorieuse pléiade d'artistes du XVII^e siècle s'imposaient à l'attention ; et quelle occasion plus favorable eût-on pu souhaiter pour offrir ce spectacle aux fervents de l'art, que celle de l'Exposition Universelle de Bruxelles, dont le triomphe exceptionnel attirait tant la foule des visiteurs dans la capitale belge.

Pareille exposition constituait une entreprise hardie : le projet était vaste, mais il répondait si bien au vœu général, il flattait si hautement le sentiment patriotique en rappelant le règne de souverains populaires, que l'élan fut vite donné. À peine conçue, l'idée prit corps et le chef désigné par ses succès antérieurs à Bruges, M. le baron Kervyn de Lettenhove, n'eut pas de peine à s'entourer de collaborateurs d'élite, belges et étrangers.

On songea tout d'abord, et non sans raison, à grouper la manifestation d'art autour des noms des archiducs Albert et Isabelle. Cette dénomination, ou pour mieux dire ce patronage, tout justifié fut-il, souleva une vive opposition dans les milieux étrangers à l'art : des critiques pueriles et soltes, inspirées par la passion politique, firent écarter du titre de l'entreprise les noms des archiducs. Et pourtant la gloire de cette exposition ne revenait-

elle pas, pour une large part, à ces princes qui, au dire de Wauters¹, recherchaient la popularité après avoir établi l'ordre et donné la paix? Protecteurs des artistes et des savants, ils les attirèrent à leur cour: « grâce à eux, les chambres de rhétorique et les universités renaissent... la tranquillité est revenue et, relativement aux années écoulées, le présent est calme et l'avenir souriant. L'art va exprimer ce retour à la vie, à la joie, au bien-être. Après la génération qui a souffert sous Philippe, paraît la génération politique qui va réaliser son idéal sous Isabelle... En quelques années, la floraison est générale. Un nom, l'un des plus illustres de l'histoire de l'art, la personnifie: Rubens... Sous l'impulsion de son tempérament puissant, la nation rejuvenie donne le spectacle d'une merveilleuse floraison artistique... Il y a dans le pays entier comme une poussée de grands peintres... Dans l'histoire de la peinture, aucune éclosion artistique ne dépasse celle-ci en splendeur, si ce n'est celle de la Renaissance italienne. »

Taine² confirme l'appréciation de Wauters : « Les archiducs ont de la sagesse et pensent au bien public : ils sont ou se font populaires, ils aiment, accueillent et s'attachent les artistes célèbres... La sécurité est reconnue et va rançonner l'abondance. » Au témoignage d'un savant éminent, M. Godfroid Kurth³, Albert et Isabelle méritaient d'être aimés, et ils le furent. Bons, pieux, profondément dévoués à leurs vœux, sachant se rendre populaires, les deux époux ne vivaient que pour le bien public : leur cour offrait le spectacle d'une dignité exemplaire sans excès d'austérité... Ils firent sans bruit de grandes choses, et s'ils ne réussirent pas à faire tout ce qu'ils voulaient, c'est la courte durée de leur règne

1. Discours de M. Beernaert, ministre d'Etat, au Congrès de Bruges, en 1902. — Voir *La Toison d'or*, par le baron H. Kervyn de Lettenhove (Bruxelles, Van Oest et C^{ie}, 1907, p. 98.)

1. Wauters, *La peinture flamande*, Paris, Quantin, 1883.

2. *La philosophie de l'art dans les Pays-Bas*.

3. *L'histoire de Belgique racontée aux enfants des écoles*, Namur, chez Lambert de Roisin.



Fig. 10. — TRAY. — EN GRÈVE. — Offert par Larché. — Albert de la part du Musée. — (C. 1815). — NOT. — T. VIII. — P. 108. — V. 10.

« et l'absence d'héritiers qui en furent la cause... La paix avait ramené l'ordre et la sécurité; la justice fut reorganisée et l'enseignement prit un rapide essor; enfin l'érudition belge prit de nouveau un vif éclat... Quant aux arts, ils arrivèrent à leur apogée avec l'école de peinture d'Anvers et son chef, Rubens. »

Certes, ni l'archiduc Albert ni sa populaire épouse, l'archiduchesse Isabelle, ne créèrent Rubens; mais avec un brillant verbatim belge¹ dont la plume est aussi mordante qu'indépendante, on peut leur attribuer la gloire d'avoir accueilli et retenu le maître en Belgique : « il y a justice à inscrire cette inspiration à leur actif. Sans leur prescience, le prince écarlate de la peinture eût opté vraisemblablement pour Florence ou Paris... » Au lieu de cette désertion, Rubens s'installa à Anvers et « devint le fleuron le plus magnifique de notre nationalité. Voilà, écrit encore le même auteur, l'aurore dont on peut nommer cet Albert et cette Isabelle, par ailleurs cagots notoires et fanatiques. »

Il y eut donc injustice à ne pas maintenir le titre primitif de l'exposition et à omettre les noms des princes qui furent en Belgique les protecteurs des Arts et des Lettres au XVII^e siècle.

Mais si leur nom fut omis, leur souvenir s'imposa à l'attention des visiteurs, dans la plupart des salles de l'exposition bruxelloise.

Sous le nom inexact de *l'Art belge au XVII^e siècle*, les organisateurs ont voulu esquisser un tableau du siècle de Rubens, cette triomphante époque de l'art flamand; ils ont voulu résumer, ainsi que le disait M. le ministre d'État Beernaert en son discours inaugural, cette culture des Arts, des Lettres, des Sciences qui, sous le règne de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, aboutit à un épanouissement prodigieux.

Et pour atteindre ce but, il convenait de

reconstituer d'une part le milieu dans lequel l'art s'était affirmé, et de l'autre de réunir des spécimens de toutes les expressions artistiques, peinture, sculpture, architecture, décoration, tapisserie, orfèvrerie, médaille, gravure, armurerie, imprimerie; à aux œuvres des artisans d'art, à quelque domaine qu'ils appartenissent, il fallait joindre un aperçu des sciences et des lettres. Ne convenait-il pas également de tenter une reconstitution du milieu social en évoquant le souvenir des fêtes, des corporations, des sociétés d'archers ou d'arquebusiers, des chambres de rhétorique?

L'exécution de ce vaste programme n'a pu être réalisée d'une manière également satisfaisante dans toutes les sections de l'importante exposition. Nous ne songeons pas à en faire un grief aux organisateurs. La réussite de semblable entreprise est à la merci des collectionneurs; en refusant leur concours et le prêt de leurs trésors, ils annihilent les plus chauds dévouements et rendent inefficaces les plus patients labeurs.

Malgré des lacunes inévitables, l'exposition formait un ensemble imposant. Elle était divisée en deux parties, l'une, réservée aux Beaux-Arts, groupant les tableaux, dessins, sculptures, monnaies, médailles, orfèvreries et armures; l'autre comprenant tout ce qui a trait au milieu social, aux Sciences, aux Arts appliqués, aux Lettres et à la Documentation.

Cette partie, secondaire à certains égards, ne le était pas en intérêt, à la première. Elle occupait tout le rez-de-chaussée du musée; sa vue predisposait l'esprit, en lui faisant admirer le milieu dans lequel se formèrent les grands peintres flamands du XVII^e siècle.

MILIEU SOCIAL, ART APPLIQUÉ, SCIENCES ET LETTRES

Des l'entrée, le visiteur était transporté dans le milieu architectural du XVII^e siècle, à peine avait-on tranché le seuil, qu'on pénétrait dans une vaste salle à colonnades et portiques, ornée de drapeaux qui jetaient une note gaie

¹ M. Edouard Picard, ancien membre du Sénat belge.

dans ce décor solennel : des halberdiers y montaient la garde. A côté, s'ouvrait la salle d'honneur, ornée d'armures et de tapisseries représentant l'histoire de Constantin et prêtées par le Mobilier National de Paris : bien qu'on en attribue les cartons à Rubens, il n'en fit que les esquisses et abandonna à ses élèves le soin de les mettre à dimension, pour le travail des haute-lisseurs.

Une cuisine avec son office, une salle à manger, un salon, une chambre de musique, et une chambre à coucher avaient été judicieusement reconstitués. Ces appartements étaient ceux de patriciens; ils caractérisaient par l'abondance et le luxe de la décoration, la prospérité de l'époque.

Tout respirait la vie large et tranquille, la joie du bien-être. Aux temps troublés succéda une période de sécurité et de calme; la paix fit éclore les arts, dont l'épanouissement et les caractères furent conformes aux idées, aux mœurs, au milieu social.

Dévastées, saccagées par les gueux ou les iconoclastes, les églises se revêtirent d'une parure nouvelle; les confréries ou métiers, débarrassés des soucis de la guerre, demandèrent aux artistes des tableaux ou des autels; les riches marchands et les seigneurs ornèrent leurs demeures et fournirent aux artistes du travail abondant.

A parcourir les salles de la première demeure reconstituée au Musée du Cinquante-naire, on était émerveillé de la richesse des lambris sculptés, du chatolement des damas, du luxe des sièges et des meubles; le salon était superbe, avec son plafond à caissons, ses serliains en ébène incrustés d'ivoire et d'écaillé, son clavecin orné de sujets mythologiques, ses tapisseries signées L. van der Gooten, ses chaises et fauteuils garnis de velours (musée de Gand) et ses tableaux par Van Oost, le Vieux, Nicolas Vierendael, Franck et d'autres.

Peut-être la chambre à coucher renfermait-elle les meilleurs spécimens de la sculpture

du XVII^e siècle, notamment les lits; l'un de ceux-ci, superbe lit alcôve décoré de trois panneaux, de canatides et de sculptures charmanes, appartient aux Hospices civils de Bruges; tableaux par Seghers, crucifix, coffrets à bijoux, habits, tables, lustre en laiton, tapisseries; bref tout le mobilier donnait une impression indéniable de confort.

Les autres salles du rez-de-chaussée étaient consacrées aux aspects divers de la vie militaire, religieuse, civile ou sociale.

Le Cabinet des estampes de l'État belge s'était chargé de montrer l'évolution de la gravure au burin en Belgique sous l'influence de Rubens.

Peu intéressante au premier aspect, et comme écrasée par ses voisines plus colorées et plus brillantes, cette section a fait le plus grand honneur à son organisateur, le savant et distingué conservateur du Cabinet des estampes, M. van Bastelaer. Sa méthode d'exposition était excellente. Le catalogue qu'il a rédigé a fourni des explications hautement instructives pour le visiteur et lui a fait découvrir des qualités qui ne s'avéraient pas au premier aspect; les notes de M. van Bastelaer sont intercalées parmi les descriptions du catalogue; elles commentent les gravures, en font valoir l'importance dans l'histoire de l'art du burin, les influences reçues ou données, les changements opérés dans le métier. Il y a plaisir et profit à suivre pareil érudit dans son exposé de l'influence de Rubens sur l'art de la gravure au burin: « l'intérêt de son évolution ne faiblit pas avant que la formule en ait été transmise à l'école étrangère qui allait prendre ensuite l'hégémonie des arts de l'estampe. L'intérêt de l'évolution se concentre sur l'emploi successif des écoles d'Anvers, de Haarlem et d'Utrecht et de leurs qualités respectives par Rubens, jusqu'à sa mort; ensuite sur la vitalité de son impulsion et de la transformation oc-

casionnée en France par le contact des graveurs flamands immigrés. » M. van Bastelaer a raison d'écrire que « le but de l'histoire de l'art est d'aboutir à un exposé clair et complet de son évolution et des causes qui l'ont produite ». Les expositions retrospectives doivent se soucier de cette tendance, elle constitue leur raison d'être et peut justifier les sacrifices de temps et d'argent qu'entraînent ces manifestations. La méthode suivie par cet érudit doit retenir l'attention des organisateurs des expositions futures.

La salle de l'art militaire renfermait deux maquettes d'Ostende avant et après le siège ; M. le général comte de 1. Serclaes et le capitaine Tollen ont rappelé aussi le souvenir du siège de trois ans, l'un des plus mémorables qu'enregistre l'histoire et qui fut aux prises, sous le règne des archiducs, les deux célèbres hommes de guerre, Maurice de Nassau et Ambroise de Spinola. Armes, documents variés, tapisseries, tableaux, argenterie, voire les chevaux enpauilles d'Albert et d'Isabelle, complétaient de façons diverses et intéressantes, les souvenirs de la phase guerrière du début du XVII^e siècle.

La salle de la vie seigneuriale faisait suite à celle de l'art militaire ; ici étaient présentes de superbes documents heraldiques, tels que *Les Armes-deux quartiers des archiducs Albert et Isabelle*, par Martin de Bourgeois (collection du comte de Emburg-Stirum), le *Livre de l'Ordre de la Toison d'Or* (Archives du ministère des Affaires étrangères de Belgique), la *Généalogie et les quartiers de la maison de Mérode* (fin XVII^e siècle), etc. Il y avait encore des documents d'archives et des sceaux prêtés par les Archives du royaume, des portraits gravés des archiducs, des tableaux, parmi ceux-ci, le château de Mariemont, par Van Alshoet (1570-1620), des portraits par Van Oost le Vieux, Van Dyck et d'autres.

Les salles suivantes étaient consacrées à la vie des paysans, aux villes, aux paysages et marines, aux formes architecturales ; la bourgeoisie était présentée dans ses manifestations corporatives ; ici, les apports ont été nombreux ; peut-être les organisateurs ont-ils craint de mécontenter les collectionneurs en écartant des objets antérieurs ou postérieurs au XVII^e siècle ? Nous ne pouvons excuser d'autre façon la présence à l'Exposition de Bruxelles du beau *collier des orfèvres* de Gand (seconde moitié du XV^e siècle), ni de la coupe (XVIII^e siècle) de la Confrérie de Saint-Sebastien des archers de Gand, ni du Collier de la Gilde de Moerbeke XVI^e siècle, ni de celui des Arquebusiers de Nivelles XVI^e siècle, ni enfin de nombreux objets, tels que blasons, drapeaux ou documents antérieurs ou postérieurs au siècle de Rubens.

Quelques pièces méritent une mention spéciale : le grand bassin en argent dont le fond est décoré d'une médaille reproduisant les traits de Christine de Suède (poing n. de 1693) ; une gourde en argent gravé, provenant de la Gilde des Matelots d'Anvers, de forme ronde, mais aplatie, pourvue d'un col cylindrique et d'un pied en demi-sphère et portant deux inscriptions flamandes qui ne laissent aucun doute sur l'affectation de ce bel objet ; signalons enfin la coupe d'honneur des poissonniers de Bruges, peut-être unique en son genre.

La salle consacrée à l'art religieux, était suivant le mot d'un critique averti, à la fois un éblouissement pour l'œil et un regal pour l'esprit. En présence de ce ruissellement de richesses, on ne pouvait méconnaître la place importante occupée par l'art religieux dans l'histoire de l'art ; bien que les locaux de l'Exposition de Bruxelles fussent très vastes, ils n'auraient guère suffi à contenir les œuvres d'art d'inspiration religieuse, qui se réclament de l'école flamande du XVII^e siècle. Confinés

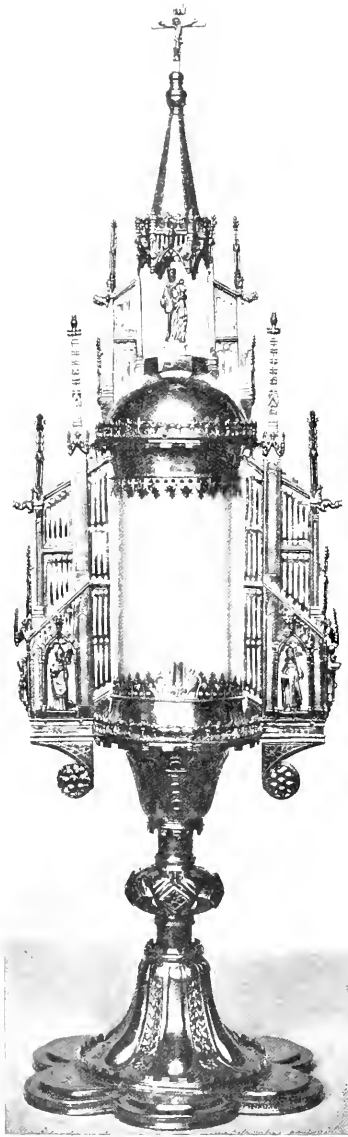


FIG. 2. — MONSTRANCE EN ARGENT (1658)
ÉGLISE DE MONTAIGNY.

dans une salle, les organisateurs de la section d'art religieux ont dû restreindre leur programme et faire un choix d'œuvres caractéristiques.

La sculpture était représentée par une statue agenouillée d'un chevalier de Berghe, par des médaillons prêtés par le Musée du Saint-Sang à Bruges et surtout par ceux confessionnaux, d'aspect monumental, provenant de l'église abbatiale de Grimberghe : des médaillons ornent la partie supérieure, contre les montants, de grandes figures décoratives, bien campées et très expressives, symbolisent des Vertus ou représentent des saints, David, Jean-Baptiste, la Madeleine. L'inspiration est italienne; l'auteur, Henri Verbruggen (1655-1724), travailla à Anvers et y subit moins l'influence des tendances rubennaises que celle des italiens-sants. La *Virge* en bois de l'église Notre-Dame de Huy appartient à l'école de Jean Delecourt, sculpteur liégeois du XVII^e siècle, fort épris de l'art du Bernin, dont il fréquenta l'atelier à Rome.

Parmi les ivoires, une mention spéciale est due à la statuette de *Virge-Mère* drapée dans un large manteau à plis tourmentés et debout sur le croissant de la lune. Entrée depuis plusieurs générations dans la famille Goethals de Courtrai, cette œuvre fut attribuée à Michel-Ange. Sans oser contester formellement cette attribution italienne, nous sommes portés à y reconnaître une influence française, de caractère plus fin, plus recherché, moins grave, moins solennel, moins puissant, que les conceptions du maître italien.

Les vêtements liturgiques, chapes, dalmatiques ou chasubles, sont faits en général de tissus brodés ou décorés de fleurs dont nous présentons plus la facture et la somptuosité que les mérites artistiques : quelques-uns présentaient à l'Exposition un grand intérêt historique, notamment un velum brodé en soie et fil d'or sur drap d'argent, œuvre de l'archiduchesse Isabelle et offert par cette princesse à l'église Notre-Dame de Montaigny.

Plusieurs tableaux se seraient imposés à l'attention si un emplacement moins defectueux avait permis d'en apprecier la haute valeur artistique: tel était notamment le cas pour l'*Adoration des bergers* (n° 567) par J. Cosiers, une perle du musée de Louvain, dans laquelle une habile composition s'allie à un coloris harmo-

croys-nous, son pinceau n'a mieux rendu l'impression de la mort et de la rigidité cadavérique que dans ce petit corps d'enfant couché au pied du trône de Salomon.

L'*Annunciation*, attribuée à Jordaens, n'a guère paru significative du talent de ce maître: le *Christ en croix* de la collection de Spoel-



Fig. 10. — RELIEF AÏRE DE SAINT JEAN-BAPTISTE (1629). — CATHÉDRALE SAINT-EVAAU DE GAND.

meux, peut-être trop sombre, les deux œuvres de Crayer, *saint Etienne* et *David* n'augmentent guère la gloire du maître, il en fut tout autrement d'un autre tableau, *Le Jugement de Salomon*, du musée de Gand. N'est-ce pas le chef-d'œuvre de Crayer? Composition, coloris, dessin, harmonie générale, toutes ces qualités s'y retrouvent à un plus haut degré de perfection que dans toutes ses autres œuvres. Jamais,

berch ne nous a pas semble étranger à l'abondance de Rubens. Si l'on sort de son atelier, nous hésitons à y retrouver la touche du maître.

L'orfèvrerie constituait le clou de la section d'art religieux, disons même de toutes les sections disséminées dans les salles du rez-de-chaussée. Le mérite en revint tout entier à M. Fabrice Croonj. Le classement méthodique

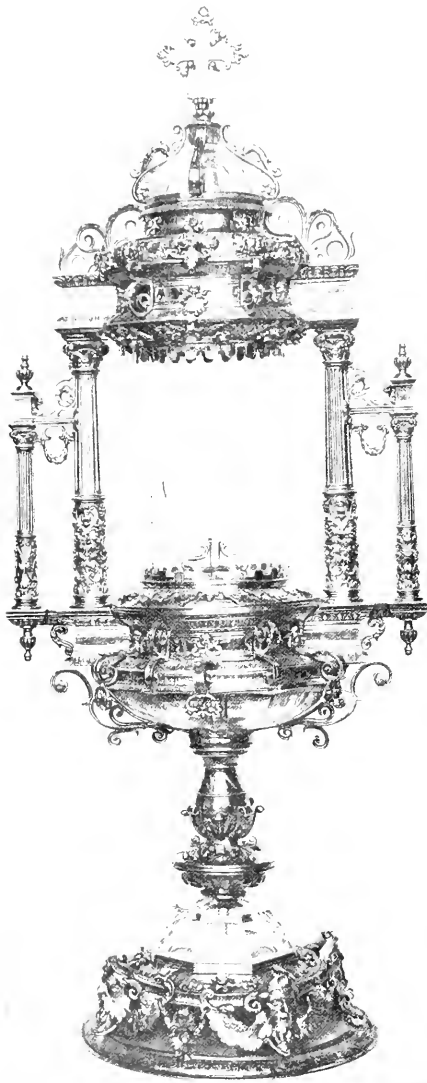


FIG. 4. — OSTENSOIRE EN VERMIL ET AVEC PARTIES EN CRISTAL
LE CHATELAIN (DU XVII^e SIÈCLE)
COUVENT DES CAPUCINS, A ENGHEN.

attestant une vaste erudition et de patientes recherches, les indications relatives aux poinçons des orfèvres et aux influences d'écoles ont fait de cette partie du catalogue, une mine précieuse de renseignements archéologiques.

Le XVII^e siècle fut une époque de grande productivité pour l'orfèvrerie religieuse : la paix dont jouit le pays flamand sous le règne des Archiducs favorisa singulièrement l'essor de l'art religieux : peut-être a-t-on injustement méconnu les qualités artistiques de l'orfèvrerie de la Renaissance : M. Croonj reconnaît qu'on y voit parfois « des exagérations, des défauts d'harmonie qu'il serait puéril d'exuser ». Mais si ces reproches sont fondés pour les pièces datant de la fin du XVII^e siècle ou des siècles suivants, on ne peut les appliquer à toutes celles de l'époque des Archiducs.

Au point de vue du style, les orfèvres du début du XVII^e siècle, tout en adoptant les formes de la Renaissance, ne s'affranchissent pas brusquement des traditions gothiques. A cet égard, l'ostensoir en vermeil de l'église d'Hargimont (n^o 491 du catalogue) (fig. 2) est typique : bien que daté de 1608, il a conservé les formes générales des deux siècles précédents, sauf les godrons du pied et quelques autres détails moins importants : la petite statuette de Vierge, placée dans la partie supérieure, a les allures, la cambrure et le système de plis des figurines du XV^e siècle : si la date n'était gravée sur l'objet, on ne pourrait guère songer au XVII^e siècle à la vue d'une œuvre aussi fortement imprégnée de tendances médiévales.

A certains égards, on pourrait en dire tout autant du reliquaire de saint Jean-Baptiste (n^o 437) de la cathédrale Saint-Bavon à Gand (fig. 3) : quatre anges supportent un plateau sur lequel est déposée la tête décapitée du saint Précurseur ; dans le haut du crâne, une boîte a été ménagée pour y enfermer la relique. L'œuvre porte des poinçons de Bruxelles, « une tête entourée de perles », et l'ini-

dale T. M. Crooij en fixe la date vers 1626, sans pouvoir identifier la marque.

L'école anversoise était largement représentée par les ostensours de Diest, de Turnhout, d'Ordegeem, de Amoye, de Slekenx, de Merchtem, de Lebbeke, d'Alsenberg (fig. 6), etc... et par les calices d'Hofstade, de Hal, de Montaigu, d'Aerschot, de Bumpst et de Laeken. L'ostensour en vermeil avec cristal et émaux (n° 368) du convent des capucins d'Enghien (fig. 1) porte les poinçons d'Anvers, une lettre P et la marque d'un orfèvre inconnu, une coquille. Faut-il y voir la figuration du nom flamand *Schelp*? Cette œuvre, aussi élégante que délicatement ciselée, fut donnée par Charles d'Ardenberg au convent d'Enghien, à l'occasion de la fondation de ce monastère par ce religieux, en 1616.

Les deux plateaux en vermeil (n° 404) de l'église d'Aerschot (fig. 8 et 9) portent également le poinçon d'Anvers et datent probablement de 1617, d'après M. Crooij. Ils sont incomplets assurément; leur manque-t-il seulement une bordure ou bien ces scènes occupaient-elles le centre de plats plus grands? Quoi qu'il en soit, ces deux compositions, *L'Adoration des bergers* et *L'Adoration des mages*, sont bien groupées; quelques détails d'une naïveté charmante montrent que l'artiste ne s'est pas affranchi complètement des traditions du passé; sa main est exercée et manie adroitement le marteau; quelques repousses témoignent d'une belle hardiesse et d'une possession supérieure du métier.

Parmi les orfèvreries de l'école d'Audenarde, il convient de mettre hors pair le très beau calice (n° 411) de l'église Saint-Hermes de Renaix (fig. 7), portant les poinçons audenardais et des « tenailles ». Le pied circulaire se termine par une première bague d'où sort un nouet ovoïde, au-dessus duquel une seconde bague supporte la coupe. Celle-ci est richement ornée dans sa partie inférieure; pied, bagues, nouet, tout est gravé et ciselé avec un soin et un art supérieur; tout l'ensemble

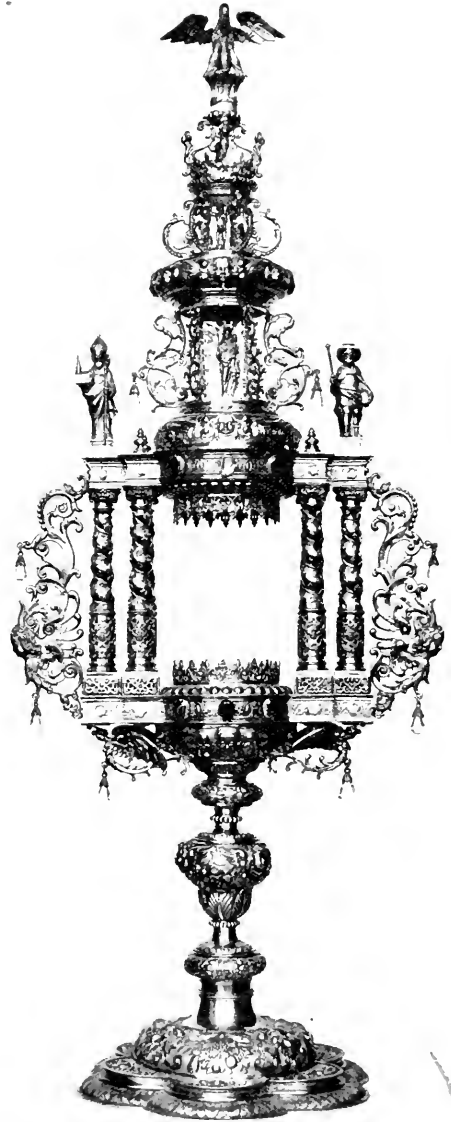
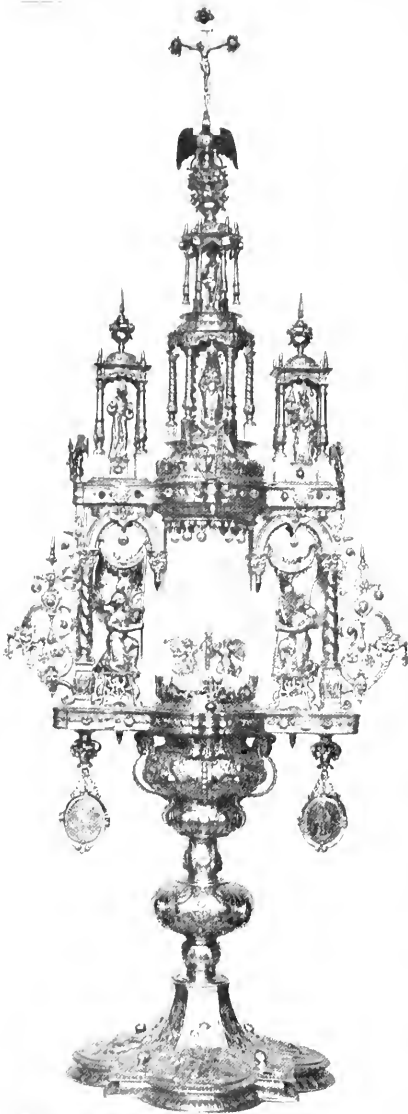


FIG. 1. — OSTENSOUR EN VERMEIL AVEC CRISTAL ET ÉMAUX, DU CONVENT DES CAPUCINS D'ENGHEN.



OSTENSORIUM EN VERMEIL (1644).
GISEL D'ALSIBERG.

est d'une rare élégance et d'une grande richesse décorative. A nos yeux, ce calice était un des plus beaux de la section d'art religieux.

Pour l'école brugeoise, signalons un calice en argent de 1634 par François Gluens, sans gravures ni cisèlures, et de forme médiévale, et aussi la chaise de saint Eloi par Jean Crabbe, l'auteur de la chaise du Saint-Sang à Bruges.

L'école bruxelloise était représentée par plusieurs pièces de belle allure ; d'abord l'ostensoir en vermeil de saint-Sulpice de Diest (n° 429), de style Renaissance avec souvenirs de l'art du moyen âge, la juxtaposition de ces deux types de décoration produit un effet peu satisfaisant et même décousu, la couverture de missel (n° 443) de l'église Saint-Martin de Hal, quoique trop chargée, est formée de beaux motifs ajourés et adroitement ciselés, nous avons signalé le reliquaire du chef de saint Jean-Baptiste, l'une des meilleures pièces de la collection réunie au palais du cinquantenaire.

L'ostensoir de Zele (n° 450) par Pierre Van Sychen (fig. 5) honore plus l'école gantoise du XVIII^e siècle que l'ostensoir en vermeil de Saint-Jacques-sur-Candenberg à Bruxelles qui se réclame de la même origine. Si le premier n'est pas à l'abri de la critique, on ne saurait méconnaître son élégance, l'harmonie de ses proportions et la finesse comme la perfection des cisèlures : à ce point de vue, le pied et les colonnettes accostant le cylindre sont des spécimens intéressants de l'art, parfois lourd, de l'époque.

Parmi les orfèvreries de l'école liégeoise, la chaise de sainte Begge (n° 451), à Andenne, présentait de l'intérêt au point de vue des formes générales et des figurines isolées ou groupées. Les statuettes des apôtres qui ornent les faces latérales, paraissent dater d'époques différentes : si les poinçons n'écartaient pas cette hypothèse, peut-être conviendrait-il d'attribuer les différences d'allure et de facture des sta-

tuelles au fait qu'elles peuvent émaner d'artistes différents. L'un attire par les tendances nouvelles de l'art, l'autre tortement imbu de la tradition médiévale.

La chasse de saint Macaire (n° 462) de la cathédrale de Gand est signée : *Hugo de la Vigue, Montensis invenit et fecit, 1616*. Elle repose sur quatre lions ; les scènes de la vie de saint Macaire décorent les parois. M. Croij y a relevé les poinçons de Mons : cheval passant, et la lettre R.

La croix processionnelle en argent (n° 464) de Sainte-Waudru à Mons et l'ostensoir en vermeil (n° 463) de la même église sortent de l'atelier du même orfèvre cité à l'instant, Hugo de la Vigue. Pas plus que la chasse de saint Macaire, elles ne denotent un sens artistique d'ordre supérieur : c'est classique et froid.

Une étoile et un D, tels sont les poinçons de Louvain, relevés par M. Croij sur l'ostensoir en vermeil (n° 459) de l'église d'Alsenberg ; les proportions en sont fort heureuses et les détails en ont été ciselés avec un soin extrême : il nous semble que les deux oreilles ajourées fixées aux colonnes voisines du cylindre de verre nuisent assez à l'aspect général de l'œuvre. La croix du sommet n'est-elle pas aussi une addition tâcheuse ? Dans la conception primitive de l'artiste, le pélican symbolique ne formait-il pas un couronnement satisfaisant pour l'œil ? Considère longtemps comme un don des archiducs Albert et Isabelle, l'ostensoir d'Alsenberg n'a pas cette haute origine : il lui donne par une abbesse de la Cambre et quelques autres personnes.

Citons rapidement les calices en vermeil de l'école namuroise, ceux de l'école du Tournais, le chrismatouire en argent, en forme de chaise, de l'église Saint-Brice à Tournai, l'ostensoir de Grimberghe aux armes du prélat Christophe Outers, celui de l'église de Meysse d'allure échelonnée, la belle chaîne émaillée avec croix ciselée de l'abbaye de Grimberghe et pour finir (il faut hélas ! mettre un frein à son admiration) le plateau en vermeil appartenant

au trésor de l'église de Montaigny (n° 509) (fig. 7). Le catalogue signale que ce plateau a servi à l'archiduc Albert pour offrir à la Vierge miraculeuse les bijoux reçus de Mahomet II, après la levée du siège d'Ostende. Le plateau porte les poinçons de Bois-le-Duc et date du



FIG. 7. — CALICE EN ARGENT DE L'ÉGLISE SAINT-HERMENS DE LOUVAIN.

début du XVIII^e siècle, suivant M. Croij, nous serions tentés d'y voir plutôt les formes du milieu du siècle. Au centre, la *sainte Famille*, dans la bordure *Jesus et la Samaritaine*, *Jesus lavant les pieds des Apôtres*, *sainte Thérèse et saint Jean de la Croix*, ces deux dernières figurines font croire que ce beau plateau provient d'un monastère de Carmes.

L'effort accompli par M. l'abbé Crooij méritait d'être signalé : jamais, croyons-nous, on n'avait tenté pareille classification de l'orfèvrerie flamande du XVII^e siècle : avec une pa-

et savant conservateur en chef des Musées royaux des arts industriels et décoratifs : il a secondé les efforts et facilité les travaux de M. Crooij¹.



Fig. 1. — L'ADORATION DES BERGERS. — MÉTIER D'UN PLATEAU EN ARGENTEUSE (VERS 1617).
ÉGLISE NOÛRE-DAME D'AMERSCHOT.

tience inlassable, cet erudit, aide de son frère, a relevé les poinçons de tous les objets, travail assurément énorme et dont le résultat, s'il n'est pas complet peut-être, dépasse les espérances. Il nous plaît d'associer à ces éloges le distingué

Le temps et la place leur ont fait probablement défaut pour produire tous les résultats

¹ Nous devons à leur obligeance les excellentes photographies qui illustrent cette étude : nous les remercions pour cet acte de courtoisie.

de leurs patientes recherches dans le domaine de l'orfèvrerie flamande. Nous souhaitons qu'une occasion favorable se présente pour montrer dans toute son ampleur et sous ses

Bruges et de Gand. Ce programme pourrait être réalisé à l'occasion de la prochaine exposition universelle de Gand, en 1913.

Mais, sans attendre la réalisation de ce vœu,



12. — L'ADORATION DES ROIS. — M. DE W. 1611. — ARGENTEUSE DE DAMME. — D'AUERSCHOU.

divers aspects, le tableau de l'art flamand aux divers stades de son histoire. Ce sera la tâche de demain et le complément aussi intéressant qu'instructif des belles expositions de

il est possible de tirer quelques intéressantes conclusions de l'étude des orfèvreries réunies au Cinquantiennaire par les soins de M. Crooy.

La critique a voulu longtemps établir une

ligne de séparation trop tranchée entre la période médiévale et celle de la Renaissance : à lire certains auteurs, il semblerait que soudain, et comme au coup de baguette d'un magicien, les formes gothiques aient disparu pour être remplacées par des conceptions artistiques très différentes et sans lien quelconque avec le passé. Cette opinion ne mérite aucun crédit : les faits et les documents la contredisent dans toutes les branches de l'art. Et pour nous en tenir à l'orfèvrerie flamande du XVII^e siècle, les types exposés à Bruxelles démontrent à l'évidence les caractères de parenté qui unissent ces objets aux produits similaires des siècles précédents. Plusieurs des calices ou ostensoirs exposés paraissent à première vue des œuvres du XVI^e siècle; la forme des coupes, la disposition des pieds avec bagues, l'ornementation avec fenestrages, l'utilisation des cylindres en verre et la forme des lunettes, sont des éléments décoratifs que l'on retrouve dans la période précédente. La tradition maintient son empire dans la disposition générale des ostensoirs, notamment dans l'adaptation du décor architectural; aux fenestragés ont succédé les colonnes, les clochetons aigus ou les crêtes feuillagées ont fait place aux coupes à multiples étages et aux moulures chargées de ciselures. Le souci de la pondération, une recherche d'élégance et d'harmonie se manifestent dans un grand nombre de calices et d'ostensoirs du début du XVII^e

siècle; quelques-uns, il est vrai, sont le produit d'une imagination trop vive secondée par une habileté de métier oubliieuse de la destination de l'objet.

Il y a donc transition et transformation du type, sous la poussée des idées de l'époque. L'art reflète la pensée commune; il en est l'expression. Mais cette évolution marche rapidement; aussi des 1640, peut-être un peu plus tôt dans l'école Anversoise, apparaissent les ostensoirs en forme de soleil et les calices aux coupes noyées dans un anage qui les relie au pied. Pour bien apprécier l'orfèvrerie religieuse de la période d'Albert et d'Isabelle, il faut la comparer aux œuvres antérieures et postérieures. Pareille étude fait ressortir ses qualités d'élégance et de métier; elle démontre la perdurance de la tradition ancienne malgré la poussée des influences italiennes.

Au surplus, l'élément décoratif subit une transformation, alors que la ligne générale est encore influencée par la tradition; tel ostensoir paraît inspiré de la forme gothique, qui dans ses détails de ciselure ou de gravure présente tous les caractères de la Renaissance. Sa forme générale est comme le dernier effort opposé par les idées du moyen âge à l'envahissement des conceptions nouvelles; quand elle aura disparu à son tour, la transformation sera complète.

A suivre.

Jos. CASIER.



LES FRESQUES D'ALPHONSE PÉRIN A NOTRE-DAME DE LORETTE

On peut s'étonner dans ce siècle de publicité ou nous vivons qu'il y ait encore des talents méconnus. Et cependant combien d'artistes sont dans ce cas ! Un jour la postérité leur rendra justice.

Alphonse Perin fut un de ces méconnus, nous voudrions présenter quelques fragments de son œuvre si distinguée, en étudiant sa chapelle de l'Eucharistie à Notre-Dame de Lorette.

Ses compositions religieuses, peintures murales, destinées à être vues par les seuls fideles, n'ayant pas été exposées aux salons, ne sont pas connues du grand public. Leur spiritualisme si affiné par la pureté du dessin. Fonction religieuse si suave, d'un mysticisme si élevé, fait cependant honneur à l'art français. On pourra en juger en examinant ses cartons, dont quelques-uns seront exposés au Salon d'art religieux.

Alphonse Perin était né en 1798. Il travailla d'abord sous la direction de son père, Louis Perin, célèbre miniaturiste de Reims (1751-1817), puis sous celle de Pierre Guerin.

Au retour d'un voyage en Italie où il avait étudié les Primitifs, Fra Angelico, puis Leo-

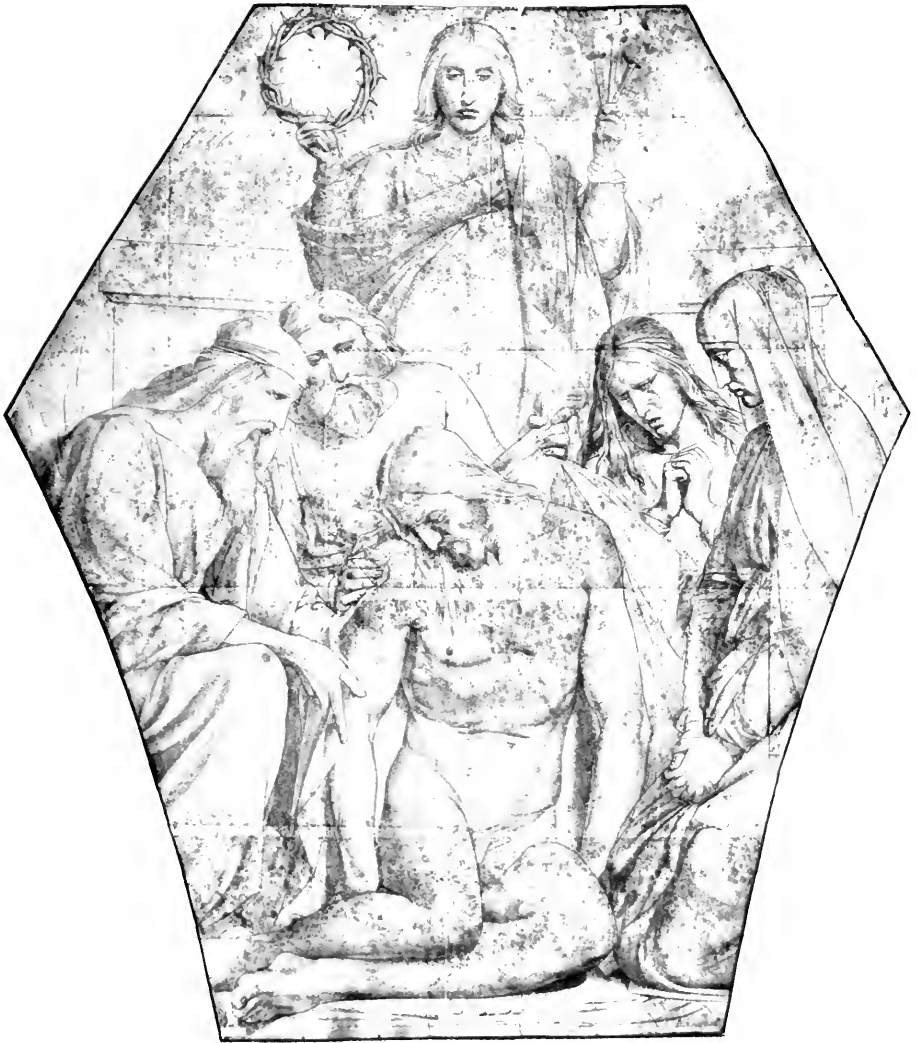
nard de Vinci, il exposa au Salon de 1829 une *Sainte-Famille*, achetée par l'Etat et donnée à la cathédrale de Frejus, et un paysage historique, *le Christ et la Samaritaine* (2^e Médaille). Plus tard, il donna des *vues de Rome*, et en 1833, *Tobie rendant la vue à son père*, tableau qui le fit remarquer et qui lui fit confier par la Ville de Paris la décoration de la chapelle de l'Eucharistie à Notre-Dame de Lorette. On avait demandé à son inséparable ami, Orsel, de décorer la chapelle de la Vierge, qui fut pendant à celle de l'Eucharistie.

Malgré la position défavorable de la chapelle mal éclairée, il se voua tout entier à son œuvre, heureux de pouvoir appliquer le fruit de ses études. Aux Primitifs, il empruntait ce sentiment religieux et ces impressions simples et fortes, indispensables à la peinture murale, à Leonard, la science épurée, la fente, l'art des groupements, la concision de l'expression.

Considérant cette commande, comme une mission religieuse, il s'y prépara, par l'étude des Pères de l'Eglise, sur le mystère de l'Eucharistie.



A. PLRIN. — IUSTI HOMO. —
(Cartons de l'coll. A. Gosset.)



A. PÉRIN. — DESCENTE AU SOUTIEN DU

CRUCIFIÉ. — A. P.

Voici en quelques lignes quelle est la disposition de cet ensemble pictural; au milieu

du Christ, au milieu de ses disciples, dans une attitude noble, consacre les Espèces. Autour du



A. PERIN. — JOSEPH D'ARIMATEE. — Étude pour la Mise au Tombeau.

Institution de l'Eucharistie, autour, la représentation des vertus qu'elle fait naître.

Dans l'hémicycle: la *Cène*. Le Christ des-

Maitre, les Apôtres attentifs, anxieux, chacun avec son caractère individuel, l'écoutent.

Des rinceaux divisent la coupole en quatre

parties, on voit figurées des scènes symboli-
ques. Au-dessus de l'autel, le Christ est la vic-

Martin, en face, saint Paul montrant la pre-
mière Épître aux Corinthiens, entre saint



A. PÉRIN. — (110) — (11)

pour les Bons, en face, l'Eucharistie est la
mort pour les méchants. Puis, saint Pierre,
debout, porte les clés entre saint Jean et saint

Marc, et saint Luc, qui lient leurs Evan-
giles.

Les pendentifs sont divisés par des pain-

neaux hexagonaux, encadres d'ornements symboliques, dans lesquels sont figurées les trois vertus théologiques et la force morale. La Foi est symbolisée par le Christ enseignant, la Charité, par la Mise au tombeau; l'Espérance, par la Nativité; la force morale, par le Couronnement d'épines. Ces sujets sont encadrés d'ornements et surmontés d'un emblème.

Pour compléter sa pensée, Périn a peint, sur les piédroits, une série de scènes chrétiennes inspirées par les vertus précédentes.

Au-dessus de la Foi: la Pureté, la Paix, la Piété. Au-dessus de l'Espérance, la consolation de la veuve et de l'orphelin, l'Espérance des captifs, l'aumône. Au-dessus de la Charité, l'ensevelissement des morts, le pardon des offenses, l'hospitalisation des pèlerins, la visite des pauvres. Au-dessus de la force morale, la confession des péchés, le dédain des richesses, le mépris des douleurs.

Une grande unité d'idée, de composition et

d'exécution règne sur tout cet ensemble dont chaque partie tend vers un même but: l'Eucharistie.

Aussi un critique célèbre de l'époque, a-t-il pu dire: « Grâce à cette harmonie entre toutes les parties de cet ensemble, le visiteur en sort subjugué par un charme analogue à celui que produirait une musique céleste. »

Hélas, la fatalité des circonstances s'est acharnée après l'œuvre de Périn. La lumière qui lui était très parcimonieusement départie, a été encore obscurcie: la peinture à la cire, alors recherchée des artistes, a subi l'influence délétère de la chaleur des calorifères et de la fumée des cierges. Elle s'embrunit et s'estompe, et depuis quelques années, l'humidité du sol remonte.

Si nous ne pouvons sauver cette belle œuvre, du moins il nous reste encore les cartons, documents précieux pour l'histoire de la peinture religieuse au XIX^e siècle.

Alph. Gosset.



CHRONIQUE

FRANCE

Millénaire de Cluny, 10-13 septembre. Le congrès archéologique et historique s'est ouvert le 10 septembre au matin, sous la présidence de M. Jean Virey, président de l'Académie de Mâcon, entouré de MM. René Bazin, délégué de l'Académie française, Babelon, délégué de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et Imbart de Latour, délégué de l'Académie des Sciences morales et politiques. Les discours prononcés par MM. Jean Virey, René Bazin, Babelon et Imbart de Latour ont été vivement applaudis.

L'après-midi a été consacré à des excursions à Saint-Pont, à Solutré, à Berzé-le-Châtel et à Berzé-la-Ville. A Berzé-la-Ville, M. Lex a exploré les peintures du XII^e siècle qui ornent la nef, le chœur et l'abside en cul-de-four de la chapelle du Château des Moines de Cluny et où on peut reconnaître quelques traces d'influence byzantine. Ces peintures furent découvertes en 1887. Celles de l'abside sont d'une conservation parfaite. On remarque surtout un beau *Christ de gloire*¹.

Avant le dîner, s'est tenue la seconde séance du Congrès. M. Babelon, de l'Institut, président, a donné la parole à M. l'abbé Terret, ancien professeur au séminaire d'Autun, qui a étudié les sculptures de l'église abbatiale de Cluny et son influence sur la plastique bourguignonne du XII^e siècle.

L'auteur a longuement décrit la basilique clunisienne, le plus grand édifice du monde avant la construction de Saint-Pierre de Rome. L'ornementation intérieure du sanctuaire était d'une grande richesse, ainsi que l'ornementation extérieure. Des fresques représentaient probablement les huit protecteurs de Cluny.

M. le chanoine Potier expliqua ensuite les relations étroites qui se sont produites entre Moissac et Cluny. Moissac était devenu une « laverie de brigands, par suite de l'intrusion de laics ». Moissac demanda donc à Cluny de mettre de l'ordre dans la maison. Cluny lui envoya Odilon. L'unon de Cluny et de Moissac fut consacrée par Urbain II.

M. Rob. de Lasteyrie ajouta à cette courte com-

munication que Moissac possédait une école de sculpture d'un art extrême, mais différente de celle de Cluny.

Cette première journée s'est terminée par un banquet qui a été servi dans la grande galerie de la façade du pape Gélas.

La deuxième journée (11 septembre) a débuté par une séance du Congrès, présidée par M. Héron de Villefosse. M. Lefèvre-Pontalis a parlé de l'architecture clunisienne. Il a constaté que les artistes ont construit selon le caractère du pays. L'expression de *style clunisien*, chère à Viollet-le-Duc, doit être rejetée. Toutefois les Bénédictins ont élevé leurs abbayes sur un plan identique et leurs églises, précédées d'un narthex de dimensions très vastes et surmonté d'une tribune, offrent fréquemment des absides de profondeur inégale et communiquant avec le chœur. Dès la fin du XI^e siècle, les Bénédictins furent assez hardis pour percer des fenêtres hautes dans une nef voûtée, comme à Saint-Étienne de Nevers, et propagèrent la voûte en berceau brisé, à Cluny, à Paray-le-Monial et à travers toute la Bourgogne.

M. Héron de Villefosse a lu un mémoire de M. Camille Julian sur les camps de César établis dans la région. — M. Houdayer a traité ensuite de l'administration rurale des moines de Cluny.

On avait organisé pour l'après-midi un cortège historique qui représentait l'entrée du roi saint Louis et de Blanche de Castille à Cluny et sa réception par le pape Innocent IV et l'abbé Guillaume III, en 1245. Parmi les personnages les plus marquants, on reconnaissait les comtes de Béthune, d'Artois, de Poitou, d'Anjou, l'impératrice et l'impératrice de Constantinople, etc. Les moines entonnèrent le *curius Christus vincit*, chant liturgique du VIII^e siècle.

Après des vêpres pontificales célébrées ce même jour à l'église Notre-Dame de Cluny, Mgr Baudrillart, recteur de l'Institut catholique de Paris, a fait une conférence sur « Cluny et la papauté ».

Les congressistes ont pris le plus grand intérêt

¹ Cf. Lex et Martin, dans *Bulletin archéologique de Combe*, 1893, p. 416, 5^e pl.

a visiter les restes de la grande église abbatiale, détruite en majeure partie en 1801 et en 1811¹.

L'église fut dédiée en 1096 par l'ancien grand papeur de Cluny, Odon de Lagery, qui devint plus tard pape sous le nom de Urbain II. Voyez la miniature du manuscrit lat. 17746 de la Bibl. nat. : pl.) A cette date, le chœur seul était élevé. L'église, dont la voûte s'effondra en 1125, fut reconstruite ou plutôt terminée par Pierre le Vénéral, le pape Innocent II en fit la seconde dédicace en 1131. C'est à un paradisiaque Gauzon ou Gunzo, ancien abbé de Baume, retiré à Cluny, que les anciennes chro-



A. G. COSTE (pl.)

CHAPELLE PROVENANT DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.
(Musée de Cluny.)

miques attribuent les plans de l'abbatiale. On raconte que saint Pierre, saint Paul et saint Etienne lui auraient donné l'ordre une nuit de dresser ces plans. Nous savons en tout cas que sous Pierre le Vénéral le maître de l'œuvre était Hézelon.

Au sud du croisillon du petit transept fut édifiée la chapelle de Jean de Bourbon, qui subsiste encore, mais fort délabrée. Dans son état primitif, ce devait être un charmant spécimen de l'architecture du XV^e siècle. On y voyait quinze sta-

1. Au point de vue archéologique on consulera sur tout : Jean Virey, *L'architecture romane dans l'ancien diocèse de Macon* (Paris 1892, in 8, pl.) et François-Louis Brunel, *Cluny. Album historique et archéologique*, précède d'une notice des planches (Macon, Protat, 1910, 21, in 8, 33 pl., en phototypie). Ce dernier volume, d'un certain luxe, publié à l'occasion du Millénaire, renferme beaucoup de vues anciennes. M. Protat, éditeur, a bien voulu nous autoriser à reproduire trois planches pour le présent compte rendu. Nous tenons à le remercier en bon confraternelment.

tues d'apôtres reposant sur des culs-de-lampe formés par des bustes de prophètes. Ces dernières figures sont seules parvenues jusqu'à nous. Ce sont de très beaux spécimens de la sculpture bourguignonne. Chacune des parades des prophètes qu'on pouvait encore lire au temps de Guilhaumy sur les banderoles, correspondait à un article du *Credo* inscrit sur le phylactère que tenait l'apôtre placé au-dessus. On a d'autres exemples de cette concordance au moyen âge. (Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 266-267.)

Sur le croisillon méridional du grand transept, que les démolisseurs ont épargné (33 m. de hauteur sous voûtes) et qui est surmonté du clocher de Jean-Bénite, s'ouvrent du nord au sud la chapelle de Saint-Martial, édifiée au XIV^e siècle par Pierre de Chastellux qui y fut enterré ainsi que l'abbé Jacques d'Amboise, et celle de Saint-Étienne semblable aux chapelles absidales. Ce croisillon méridional, avec ses piliers cantonnés de colonnes, son triforium à pilastres cannelés et sa voûte en berceau brisé, rappelle de très près les travées de la cathédrale d'Autun et de l'église de Paray-le-Monial.

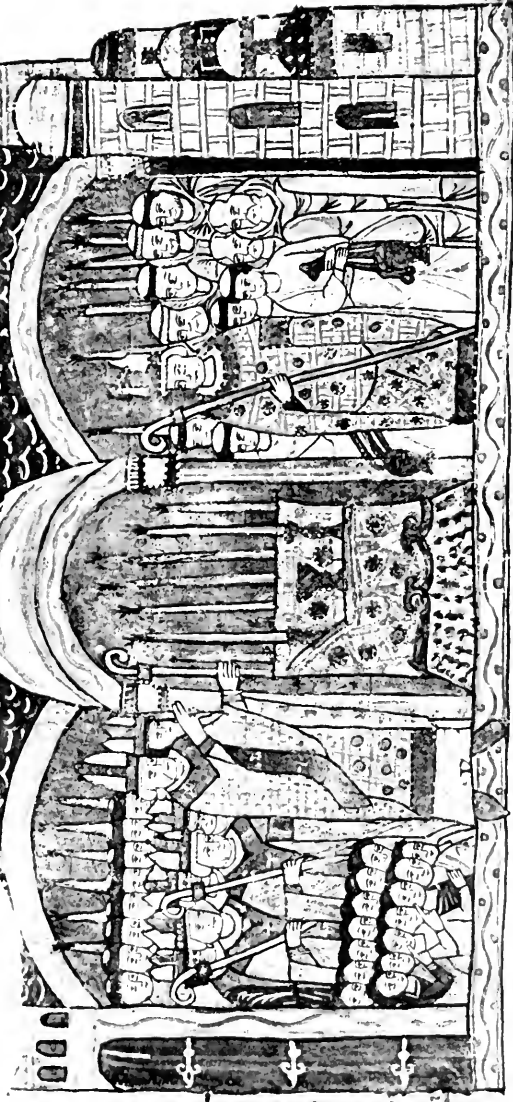
Le musée de la ville, ancien palais abbatial de Jean de Bourbon (1156-1186), renferme des collections assez importantes, des débris de l'église abbatiale, la tombe de l'abbé Aimard (X^e siècle), celle de saint Hugues, richement ornée (XII^e siècle), onze grands chapiteaux romans à feuillages et à personnages, des fragments du mausolée du duc de Bourbonnais, une belle cheminée, etc.

Les chapiteaux représentent les *Fleurs du paradis*, les *Vertus* et les *Saisons*, les *Tons de la musique* (voy. *Annales archéologiques*, t. XXVI et XXVII), des scènes de l'Ancien Testament (*Histoire d'Adam et Ève*, *Sacrifice d'Abraham*, etc.). Ce sont surtout les tons de la musique qui méritent de nous retenir *fig.* Au nombre de huit les tons de l'octave, ils sont figurés par des hommes ou des femmes jouant d'un instrument; on remarquera, par exemple, une danseuse tenant deux cymbales ou deux clochettes, d'une facture délicate et exquise. Ces chapiteaux, exceptionnels, on peut dire, dans l'art roman¹, témoignent par certains détails d'une observation très juste et d'un réalisme assez achevé. Nous croyons qu'ils appartiennent plutôt au treizième quart du XII^e siècle et qu'ils sont, par conséquent, postérieurs à la dédicace de 1131. Il est fort probable qu'à cette date l'église abbatiale n'était pas complètement terminée ou que du moins il restait encore une partie des sculptures à exécuter.

1. Ils nous rappellent que la musique fut enseignée et pratiquée à Cluny avec une rare perfection et que le fondateur de l'abbaye, saint Odon, avait été surnommé le musicien *musiciens* et était l'auteur d'un traité *De musica*.

bruno, eodem die in ipso monas-
 terio iubente papa tria interib'
 p'nis cancellis sacravit alta-
 ria. tunc papa n'r sac'ido mis-
 sissq; agendo, p' alia salutes bo-
 rancia, corā ep'is & cardinalibus
 multoꝝq; p'sonus, huicemedei
 ceremoniam habuit ad ip'm.

natel, uq; commendauit. nisi
 deo et beato Petro eiusq; uica-
 rus. romanus scilicet pontificab'
 duoz numero uel ordini diuina
 me dignatio licet indignum as-
 sociauit. me olim monachum
 prorenq; monasterii huius, sub
 domino ac uenerabili hugone



St. Peter in company with his colleagues, at the consecration of the altar of the church of Cluny, by the Pope Urban II. 1095.

À la fin de la séance, l'abbé de Saint-Omer a lu les impressions de son ombre. C'est, dit-il, le Pape-à-Mourir. M. Charlot, député de l'Oise, a fait la compétence qu'on lui a prêtée, et a montré le porche de Charbon. Les sculpteurs, dont nous en second quart du XII^e siècle, nous en fait, et un peu rapetissés, en raison de la finesse des détails et du modèle.

La visite de l'église de Pape-à-Mourir, par nous l'initiative de M. Eug. Lefèvre-Pontalis qui, d'ailleurs, consacre à ce bel édifice une monographie critique, parue en 1886 dans les *Mémoires de la Société d'histoire*.

La première église bâtie par les religieux bénédictins, qui dépendaient de Cluny, fut dédiée en 1004. Elle fut remplacée au milieu du XII^e siècle par une seconde beaucoup plus vaste que nous admirons aujourd'hui. Celle-ci offre dans son architecture la plus grande analogie avec l'église de Cluny, terminée en 1131, la cathédrale d'Autun, consacrée en 1132, et Notre-Dame de Beaugny, achevée en 1140. Le beau porche, qui s'élève à la façade occidentale, date du XI^e siècle, mais paraît toutefois postérieure à la construction de 1004.

À la quatrième séance du Congrès, le soir, plusieurs mémoires ont été communiqués. Don Gabriel, qui présidait, résuma brièvement quelques notes émanant de bénédictins, parmi lesquels Don Guépin.

M. Virey a étudié un registre de comptes manuscrit (XI^e siècle), provenant de l'abbaye de Cluny et acquis par l'Académie de Mâcon.

M. Lex, archiviste de Saône-et-Loire, a décrit un remarquable *Christ* de pierre, conservé à Saint-Amour-en-Mâconnais (Saône-et-Loire).

M. C. Enlart a lu ensuite un travail sur le porche du Wasi (Pays-de-Catans). On y admire un beau portail roman qui date du temps de la fondatrice, mère de Godetroy de Bouillon, avant 1098. L'ordre de Cluny, aux artistes duquel on doit ce porche, ont fait le encore preuve d'individualité et se sont inspirés de l'art de la région.

M. Morel a aussi communiqué un mémoire sur les coutumes de l'ancien monastère de l'abbaye de Cluny, établi en Ombone (Italie). Elles datent de 1039-1040.

Enfin M. de Lasbryne a résumé une étude relative au célèbre monastère de Saint-Marcel (Eure-et-Loire). Il a démontré qu'il est névra, au XI^e siècle et non au XII^e.

Une excursion spécialement faite à l'occasion du Congrès le mardi 13, à Fourmies. Les congressistes ont été guidés par M. Jean Virey.

L'église abbatiale de Saint-Philibert (Fourmies), consacrée en 1019, offre cette particularité essen-

tielle, que son portail, qui est le plus ancien de la région, est en fait plus récent que les autres parties de l'édifice. M. Virey a étudié les sculptures du XII^e siècle, et a fait une monographie de ce portail, qui sera publiée dans les *Mémoires de la Société d'histoire*.

Le lendemain, le Congrès a été reçu à Fourmies par M. Lefèvre-Pontalis, qui a fait un discours sur le monastère de Saint-Philibert.



tielle, que son portail, qui est le plus ancien de la région, est en fait plus récent que les autres parties de l'édifice.

— Le portail, par M. Lefèvre-Pontalis. — M. Charlot, député de l'Oise, a fait la compétence qu'on lui a prêtée, et a montré le porche de Charbon. Les sculpteurs, dont nous en second quart du XII^e siècle, nous en fait, et un peu rapetissés, en raison de la finesse des détails et du modèle.

M. On a lu, le 21, le rapport de M. Virey sur les impressions de son ombre. C'est, dit-il, le Pape-à-Mourir. M. Charlot, député de l'Oise, a fait la compétence qu'on lui a prêtée, et a montré le porche de Charbon.

que j'ai vu, avant de mourir, une note sur un manuscrit de Raban Maur provenant de l'abbaye de Cluny.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Séance du 16 septembre. — M. de Mély met sous les yeux de l'Académie les photographies de deux tableaux célèbres de l'école flamande primitive dont il existe de nombreuses répliques. L'un, *Le banquier et sa femme*, variante du tableau existant au Louvre et signé *Quentin Matsys, 1511* appartient au prince de Hohenzollern dans sa galerie de Sigmaringen. L'autre, *Les deux avares*, appartient au baron Albert Oppenheim à Cologne.

M. de Mély trouve, sur la première de ces toiles, plusieurs registres d'écriture flamande où il lit : « Compte de la petite recette de Jean Obrecht pour le premier semestre de l'année 1531. » Il y lit également : « D'où il résulte que le même maître Cornelle de la Chapelle aurait pris en sous-location en 1533. » Ces deux inscriptions confirment le nom de Quentin Matsys mort en 1530. Sur le deuxième tableau, M. de Mély lit en français : « Doit le roy à maître Cornelle de la Chapelle, son peintre, la somme de 2,000 livres à prendre sur la gabelle du sel. » On sait que Cornelle de la Chapelle, venu de Flandre à Lyon en 1541, devint peintre du roi en 1547 et mourut en 1571. Il serait donc l'auteur des deux toiles examinées par M. de Mély.

Séance du 23 septembre. — M. Cagnat communique, au nom de M. Maurice Besnier, professeur à l'Université de Caen, la photographie d'une inscription chrétienne du V^e ou du VI^e siècle trouvée à Vieux en Calvados; elle commémore la tombe de *Castinus*, qui mourut âgé de soixante-dix ans. M. Besnier trouve en Afrique des analogues de la formule *put in corpore* qui annonce la vie immortelle de l'âme après la vie du corps.

Séance du 30 septembre. — M. Prou, au sujet de la communication faite dans la dernière séance au nom de M. Maurice Besnier, observe que la locution *put in corpore*, dérivée du texte de saint Paul *dum sumus in corpore* épître aux Corinthiens, se trouve employée dès le IV^e siècle par les écrivains catholiques. Elle se trouve dans deux inscriptions que mentionne le *Thesaurus linguae latinae* la première, faite à Milan, est l'épithaphe de la Vierge *Dulcetera*, du V^e siècle, la seconde est une inscription métrique d'Espagne, datée de l'an 649, c'est-à-dire de 687 suivant l'ère hispanique. Les Chartes mérovingiennes emploient la formule *in corpore requiescat* pour désigner les églises où reposent les corps saints; un précepte de Dago-

bert I^{er} pour Saint-Denis daté de 633 en est le plus ancien exemple connu par un acte conservé en original. Au milieu du VIII^e siècle, la chancellerie carolingienne, par un souci de latinité, modifia la formule mérovingienne en supprimant la préposition *in* et on a des exemples de cette nouvelle formule jusqu'au XI^e siècle.

Séance du 11 octobre. — M. Omont annonce que Dom Baillet, bénédictin de l'abbaye d'Oosterhout (Hollande), vient de lui communiquer quelques photographies des manuscrits du célèbre manuscrit des révélations de sainte Hildegarde, conservé à la bibliothèque de Wiesbaden; la technique de leur exécution et la singularité des sujets représentés appellent une étude spéciale de ces petits tableaux tracés à la fin du XI^e siècle ou au début du XII^e, sous l'inspiration directe des révélations de la sainte qui venait de mourir.

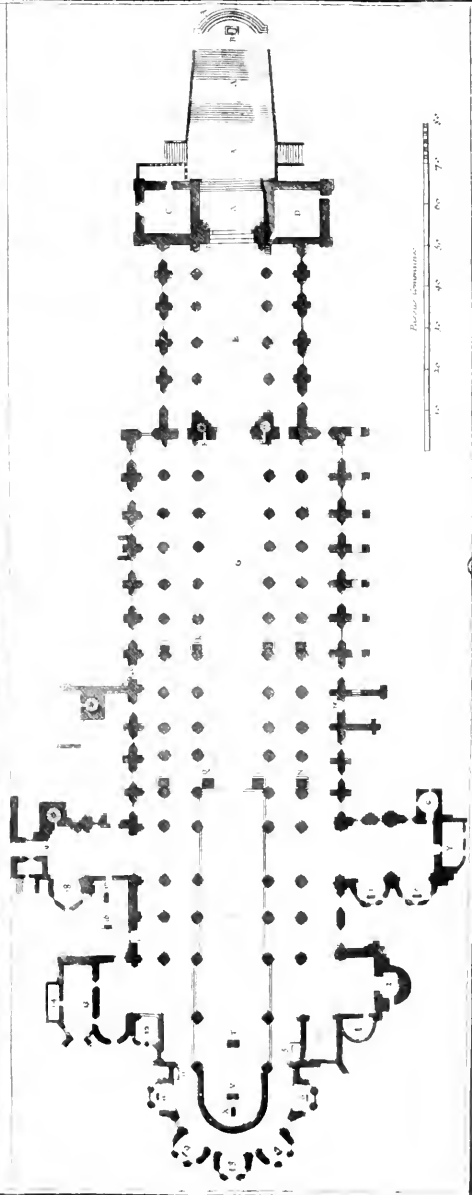
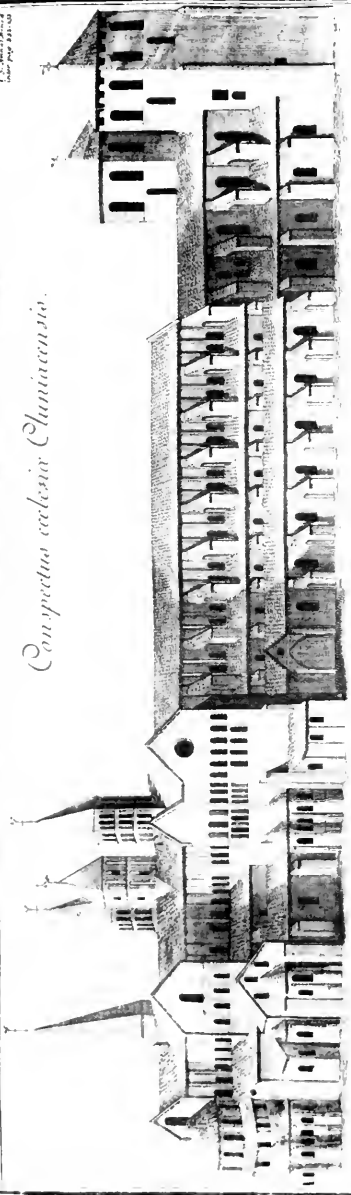
Séance du 21 octobre. — M. Salomon Reinach commente le texte récemment publié de la commande du 25 avril 1483 par laquelle Léonard de Vinci, récemment arrivé à Milan et aidé des deux frères milanais de Pretis, s'engageait à fournir, dans un délai de neuf mois, pour le prix de 8000 livres, à la confrérie San Francesco de Milan une grande peinture à volets représentant la Vierge de la Conception et l'Enfant Jésus entourés de deux prophètes avec huit anges musiciens et chanteurs. Ce n'est pas au bout de neuf mois, mais au bout de neuf ans que le maître florentin se décida à remplir son engagement et encore, au lieu de livrer le tableau attendu, il se borna à donner aux Milanais une réplique de la *Vierge aux Rochers* avec saint Jean qu'il avait peinte pour Florence de 1480 à 1483; non content de manquer ainsi à sa promesse, il réclama à la confrérie mécontente une indemnité supplémentaire qu'elle ne lui devait pas. Le Musée du Louvre possède aujourd'hui la *Vierge aux Rochers* peinte, tout d'abord, à Florence par Léonard; la Galerie nationale de Londres a la réplique faite par lui pour Milan.

M. Perrot fut précis sur qu'on ne connaît pas la date exacte à laquelle le tableau de Florence a été acquis par le roi de France; en 1625, il était à Fontainebleau.

Séance du 11 novembre. — M. Salomon Reinach entretient l'Académie du Retable de l'Agneau, des frères Van Eyck. Sur le volet où figurent les « pages mêgères », il examine les deux premiers cavaliers à partir de la gauche; dans le premier, il reconnaît le duc Jean de Berry et, non pas, comme on l'a dit, Hubert van Eyck lui-même. Il croit pouvoir identifier le second avec Jean VI Paléologue l'empereur d'Orient qui vint à Vérone en 1416.

T. 5. Plan de l'Abbaye
L'abbaye page 210 et 211

Conspicua ecclesie Cluniacensis.



1. Le cloître de l'abbaye
 2. Le cloître de l'abbaye
 3. Le cloître de l'abbaye
 4. Le cloître de l'abbaye
 5. Le cloître de l'abbaye
 6. Le cloître de l'abbaye
 7. Le cloître de l'abbaye
 8. Le cloître de l'abbaye
 9. Le cloître de l'abbaye
 10. Le cloître de l'abbaye
 11. Le cloître de l'abbaye
 12. Le cloître de l'abbaye
 13. Le cloître de l'abbaye
 14. Le cloître de l'abbaye
 15. Le cloître de l'abbaye
 16. Le cloître de l'abbaye
 17. Le cloître de l'abbaye
 18. Le cloître de l'abbaye
 19. Le cloître de l'abbaye
 20. Le cloître de l'abbaye
 21. Le cloître de l'abbaye
 22. Le cloître de l'abbaye
 23. Le cloître de l'abbaye
 24. Le cloître de l'abbaye
 25. Le cloître de l'abbaye
 26. Le cloître de l'abbaye
 27. Le cloître de l'abbaye
 28. Le cloître de l'abbaye
 29. Le cloître de l'abbaye
 30. Le cloître de l'abbaye
 31. Le cloître de l'abbaye
 32. Le cloître de l'abbaye
 33. Le cloître de l'abbaye
 34. Le cloître de l'abbaye
 35. Le cloître de l'abbaye
 36. Le cloître de l'abbaye
 37. Le cloître de l'abbaye
 38. Le cloître de l'abbaye
 39. Le cloître de l'abbaye
 40. Le cloître de l'abbaye
 41. Le cloître de l'abbaye
 42. Le cloître de l'abbaye
 43. Le cloître de l'abbaye
 44. Le cloître de l'abbaye
 45. Le cloître de l'abbaye
 46. Le cloître de l'abbaye
 47. Le cloître de l'abbaye
 48. Le cloître de l'abbaye
 49. Le cloître de l'abbaye
 50. Le cloître de l'abbaye
 51. Le cloître de l'abbaye
 52. Le cloître de l'abbaye
 53. Le cloître de l'abbaye
 54. Le cloître de l'abbaye
 55. Le cloître de l'abbaye
 56. Le cloître de l'abbaye
 57. Le cloître de l'abbaye
 58. Le cloître de l'abbaye
 59. Le cloître de l'abbaye
 60. Le cloître de l'abbaye
 61. Le cloître de l'abbaye
 62. Le cloître de l'abbaye
 63. Le cloître de l'abbaye
 64. Le cloître de l'abbaye
 65. Le cloître de l'abbaye
 66. Le cloître de l'abbaye
 67. Le cloître de l'abbaye
 68. Le cloître de l'abbaye
 69. Le cloître de l'abbaye
 70. Le cloître de l'abbaye
 71. Le cloître de l'abbaye
 72. Le cloître de l'abbaye
 73. Le cloître de l'abbaye
 74. Le cloître de l'abbaye
 75. Le cloître de l'abbaye
 76. Le cloître de l'abbaye
 77. Le cloître de l'abbaye
 78. Le cloître de l'abbaye
 79. Le cloître de l'abbaye
 80. Le cloître de l'abbaye
 81. Le cloître de l'abbaye
 82. Le cloître de l'abbaye
 83. Le cloître de l'abbaye
 84. Le cloître de l'abbaye
 85. Le cloître de l'abbaye
 86. Le cloître de l'abbaye
 87. Le cloître de l'abbaye
 88. Le cloître de l'abbaye
 89. Le cloître de l'abbaye
 90. Le cloître de l'abbaye
 91. Le cloître de l'abbaye
 92. Le cloître de l'abbaye
 93. Le cloître de l'abbaye
 94. Le cloître de l'abbaye
 95. Le cloître de l'abbaye
 96. Le cloître de l'abbaye
 97. Le cloître de l'abbaye
 98. Le cloître de l'abbaye
 99. Le cloître de l'abbaye
 100. Le cloître de l'abbaye

VUE ET PLAN DE L'ÉGLISE ABBAYALE DE CLUNY

Planche extraite des Annales ordinis Sancti Benedicti de Mabillon.

M. Valois rappelle qu'il existe un buste en bronze de cet empereur et qu'il conviendrait d'en comparer les traits avec ceux du cavalier en question.

M. le comte Durrieu suggère quelques réserves au sujet de l'identification proposée, bien qu'elle puisse paraître vraisemblable.

Société des Antiquaires de France. *Seance du 21 septembre.* — M. le chanoine Durville ennuie les constataions, pleines d'intérêt pour l'histoire de Nantes, qu'il a pu faire au cours de la démolition de l'évêché de cette ville. Des fragments de mur ont été retrouvés, construits en pierres culiques dont quelques-unes provenaient d'édifices antérieurs calcinés par un incendie; ces murs aussi composés doivent avoir appartenu au précédent évêché construit dans la première moitié du XII^e siècle. A un étage inférieur, on a reconnu le mur de l'enceinte gallo-romaine sur lequel s'appuie la cathédrale, admirablement conservé et mesurant en cet endroit jusqu'à 4^m,28 d'épaisseur, tandis que son épaisseur ordinaire est de 5^m,80. Au niveau de ce mur un chapiteau de marbre blanc d'ordre composite, orné d'un fleuron à trois feuilles trilobées, provient peut-être de l'église élevée au VI^e siècle par saint Félix et décrite par Fortunat. Des fûts de colonne en marbre gris, vert ou rouge des Pyrénées en proviennent également. Cette église fut brûlée en 853 par les Normands; les débris continuent encore des cendres et des débris de toute sorte qui furent emmassés en terrassement autour de la nouvelle cathédrale par Alain Barbetorte pour en défendre les abords. Des os de sanglier, de cerf et même d'ours s'y retrouvent; trois cerueils y ont été relevés qui paraissent provenir d'un cimetière mérovingien. La porte gallo-romaine, construite au XVI^e siècle, se trouve encore assez bien conservée; elle est jointe à un manoir de la Renaissance qui présente une silhouette originale. Il est à espérer que tout cela ne va pas disparaître, au grand détriment du charme de ce site et de l'histoire régionale. — M. le président relève l'intérêt que présentent ces constatations; la Société s'associe pleinement au vœu exprimé par M. le chanoine Durville pour la conservation du manoir de Guillaume Guézenon où pourrait être installé un musée local, et pour celle, également nécessaire, du mur gallo-romain. M. le président promet son concours personnel auprès de la Commission des Monuments historiques pour amener les classements voulus, si l'initiative en est prise à Nantes.

— M. Lauer fait une communication sur la date des mosaïques romaines du *trichlinium* de Léon III au Latraic et de l'église de Sainte-Suzanne. Les textes, bien connus de la littérature carolingienne

et les monuments analogues de cette époque lui permettent de montrer que la représentation symbolique de Charlemagne à genoux, non pas devant le Pape, mais devant saint Pierre, et recevant l'épave romaine de la main de l'apôtre répond à la réalité des faits. *Annales Lantissenses, Vita Caroli, Liber pontificalis*, que le costume de l'empereur, notamment sa coiffure muni d'une triple agrette, est conforme aux indications données par la bible de Charles le Chauve, enfin que l'inscription se modèle sur le protocole du IX^e siècle, tel que le montrent les bandes du psautier carolingien exécuté de 795 à 800 et conservé à la Bibliothèque nationale. Il est donc impossible de faire descendre la composition de ces monuments au XII^e siècle comme on l'a proposé récemment. — M. Pilon observe qu'une bulle de plomb provenant sans doute en raison de son modèle de la chancellerie de Charlemagne, donne de la physionomie de l'empereur les mêmes détails que la mosaïque du Latraic comme, avant sa restauration, par un dessin de Perisse; Charles y porte une barbe courte avec de longues moustaches et la triple agrette se distingue sur sa coiffure.

— M. Pilon, grâce aux registres de bulles de la fin du XIII^e siècle et aux censiers de Paris, peut fixer derrière l'église de Saint-Jean-en-Groëve l'emplacement du vieux temple, dont la rue Vieille-du-Temple conserve le souvenir; Henri III, roi d'Angleterre, y logea encore tandis qu'une partie de son escorte était casernée au nouveau temple alors en construction. Il fixe également, au coin de la rue des Barres et de la rue Groussier-en-Leu, l'emplacement des dépendances de l'abbaye de Mambousson; un cen à ses armes y subsiste.

Musées de province. — Le *Journal officiel* a publié, il y a quelques mois, un décret relatif aux musées départementaux et communaux sur lequel nous croyons devoir attirer l'attention de nos lecteurs. Ce décret, rédigé par le Conseil d'Etat, d'accord avec les services compétents des Beaux-Arts, est relatif, dit le texte, au dépôt d'œuvres appartenant à l'Etat dans les musées qui ne sont pas investis de la personnalité civile. — A vrai dire c'est toute une législation des musées de province qui se trouve enfin instituée.

On trouvera ci-dessous le texte intégral du décret; toutefois nous croyons devoir signaler l'importance de quelques-uns de ses articles. Il en donne en particulier l'établissement d'un catalogue et d'un inventaire, il réclame ensuite la description, avec plans à l'appui, des objets, de qui permet au ministre des Beaux-Arts d'exiger les modifications matérielles nécessaires avant l'envoi d'un tableau ou d'une statue.

Pour ce qui regarde le personnel, le décret décide que dans les musées ayant plus de vingt œuvres d'art confiées par l'État, c'est-à-dire dans tous ceux qui ont quelque importance — disons même dans presque tous — les conservateurs et les conservateurs-adjoints seront choisis parmi les candidats qui auront fait preuve, devant un jury nommé par le ministre, d'aptitudes réelles à ces fonctions. L'exécution des nouvelles dispositions sera assurée par un inspecteur général.

Nous ne saurions trop applaudir à ces nouvelles mesures. Nos musées de province vont en effet recevoir enfin une organisation et une direction meilleures. Combien de fois avons-nous souhaité des installations plus sûres et des catalogues ! Il y a des richesses qu'on a le devoir de mettre en valeur, de faire connaître et surtout de sauvegarder. Hélas, pendant longtemps on ne l'a pas compris et on s'est laissé abandonner à une indifférence coupable.

TEXTE DU DÉCRET

Décret relatif au dépôt d'œuvres d'art appartenant à l'État dans les musées départementaux ou communaux qui ne sont pas investis de la personnalité civile.

Le Président de la République Française,

Sur les rapports du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et du ministre de l'Intérieur,

Vu la loi du 9 mai 1861 sur l'art III,

Vu le décret du 25 mars 1852, art. 5, n° 11 ;

Le Conseil d'État entendu,

Décrète :

CHAPITRE I^{er}.

Conditions du dépôt.

Art. 1^{er}. — Lorsqu'un Conseil général ou un Conseil municipal sollicite, pour le musée dont le département ou la commune est propriétaire, le dépôt d'œuvres d'art appartenant à l'État, la délibération qu'il prend à ce sujet doit contenir l'engagement de supporter les frais de toute nature qu'occasionnera l'exposition desdits objets. La dite délibération est transmise au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par le Préfet qui y joint avec son avis, les pièces suivantes :

1^o Le catalogue, ou, à défaut, l'inventaire de tous les objets d'art qui se trouvent dans le musée, soit à titre de propriété départementale ou communale, soit à titre de dépôts effectués par des particuliers ou antérieurement consentis par l'État ;

2^o Le règlement du musée ;

3^o La description, avec plan à l'appui, des locaux qui sont ou seront affectés à l'exposition des objets dont la remise est demandée.

4^o Le montant des allocations annuellement portées au budget, tant pour le personnel et le maté-

riel du musée que pour les acquisitions destinées à augmenter les collections et l'énumération de toutes les autres ressources ayant la même affectation, telles que dons, legs de particuliers ou subventions d'autres communes.

Art. 2. — Le ministre des Beaux-Arts provoque le rapport de l'inspecteur de la circonscription et prend toutes autres mesures d'inscription qu'il juge utiles. Sur le vu des pièces il détermine, s'il y a lieu, les modifications à apporter à la construction et à la distribution des bâtiments, soit pour éviter les détériorations et les pertes par incendie, humidité ou chaleur excessives, soit pour donner aux galeries l'étendue, l'aération et l'éclairage suffisants. Il indique également les dispositions à prendre pour faciliter les études des amateurs et des artistes, ainsi que toutes autres modifications à introduire dans le règlement du musée.

Il communique ensuite le plan des travaux qu'il vient d'arrêter au ministre de l'Intérieur et, sur son avis conforme, il invite le département ou la commune à opérer les modifications prescrites avant l'achèvement desquelles aucun dépôt n'est effectué.

Aucun changement à la disposition des lieux ainsi arrêtée ne peut être entrepris, sauf le cas de réparation urgente, sans que le ministre des Beaux-Arts en ait été informé.

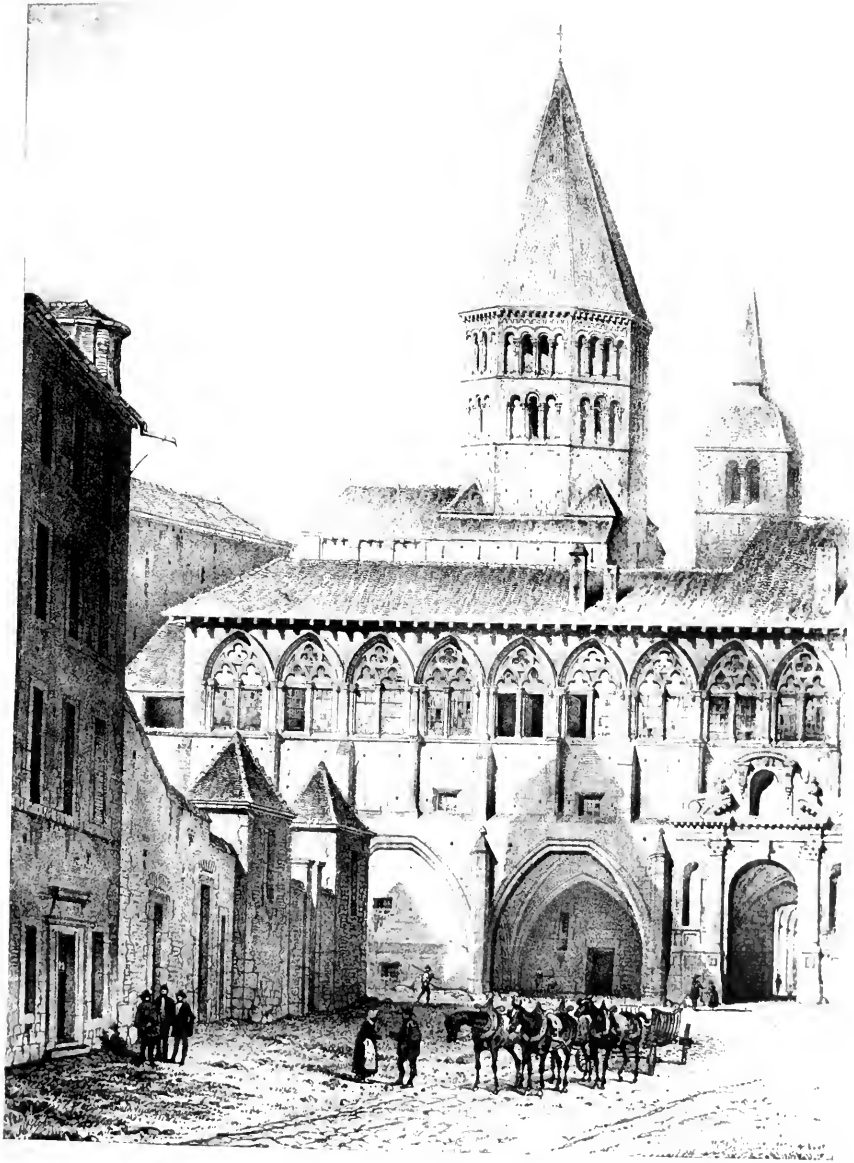
Art. 3. — Même à l'égard des musées au sujet desquels il aura été procédé, à raison d'une première attribution, conformément à l'article 2 ci-dessus, le ministre conserve le droit, lorsque de nouveaux dépôts seront sollicités, de prescrire pour l'exposition et la conservation des œuvres d'art demandées les mêmes précautions que celles qui ont été ordonnées pour les envois antérieurs.

Art. 5. — Pour tous les musées actuellement détenteurs d'objets appartenant à l'État, il sera, dans un délai d'un an, à partir de la publication du présent décret, procédé, conformément à l'article 2 ci-dessus, à l'examen des galeries d'exposition et, s'il y a lieu, le département ou la commune auxquels ces musées appartiennent seront mis en demeure, s'ils entendent conserver les dépôts qui leur ont été confiés, d'effectuer les travaux qui seront jugés nécessaires par le ministre des Beaux-Arts. L'arrêté qui portera à leur connaissance la liste de ces travaux les invitera à les exécuter et fixera, suivant les circonstances, le délai dans lequel ils devront être achevés.

CHAPITRE II.

Conservation, déplacement provisoire, retrait définitif des objets déposés.

Art. 6. — La gestion des musées dépositaires d'œuvres appartenant à l'État est confiée à un conservateur assisté, s'il y a lieu, d'un ou plusieurs conservateurs-adjoints.



PALAIS DES PAPES A CLUNY.

Lithographie de E. Suar. 1863

Le conservateur et les conservateurs-adjoints sont nommés par le Préfet, conformément à l'article 5, n° 11, du décret du 25 mars 1852, sur une liste portant présentation de trois noms, dressée par le Conseil général, si le musée est départemental, par le maire, s'il est communal.

Dans les musées auxquel plus de vingt œuvres d'art ont été confiées par l'Etat, les conservateurs et les conservateurs-adjoints seront choisis parmi les candidats qui ont justifié, devant une commission nommée par le ministre, de leur aptitude à ces fonctions.

Art. 7. — Ces conservateurs et ces conservateurs-adjoints sont spécialement chargés de la surveillance et de la garde des dépôts effectués par l'Etat. Ils doivent veiller à leur conservation et, notamment, s'opposer à ce qu'il soit procédé à leur restitution par toute autre personne que celle désignée par le ministre.

Ils tiennent à jour un inventaire des dépôts de l'Etat sur un modèle uniforme arrêté par le ministre, auquel ils font, en outre, parvenir, à chaque publication qui en est faite, quatre exemplaires du catalogue général du musée.

Art. 8. — L'exécution des dispositions qui précèdent est assurée par les visites périodiques de l'inspection locale et, au besoin, par des visites extraordinaires de l'inspection générale.

Art. 9. — Le ministre des Beaux-Arts reste toujours maître d'ordonner soit le déplacement, soit le retrait définitif des dépôts consentis par l'Etat.

Art. 10. — Le déplacement a lieu pour raisons de service, soit pour opérer un échange autorisé par le ministre entre deux musées, soit pour permettre à l'Etat de reprendre momentanément et dans un intérêt public, la disposition de l'objet.

Dans ce dernier cas, les autorités locales sont préalablement consultées.

La reconstitution du dépôt est effectuée dans l'année aux frais de l'Etat.

Art. 11. — Le retrait du dépôt est prononcé si l'œuvre n'est pas exposée ou pour insuffisance de soins, insécurité ou transfert sans autorisation à un autre établissement que le musée affectataire.

Art. 12. — Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et le ministre de l'Intérieur sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal Officiel* et inséré au *Bulletin des Lois*.

Fait à Rambouillet, le 21 juillet 1910.

A. FALLÉRIUS.

Au dernier Congrès des maires, plusieurs questions ont été soulevées à propos de l'entretien et de la réparation des églises.

Dans son rapport sur les difficultés d'application

de la loi de séparation en ce qui concerne la jouissance des églises, M. Herriot, maire de Lyon, a rappelé que, par suite des dispositions de la loi du 2 janvier 1907 modifiant l'article 13 de la loi du 9 décembre 1895, les communes se sont trouvées en fait propriétaires des églises avec obligation de laisser la libre disposition aux fidèles et aux ministres du culte.

Depuis que sont survenues les diverses modifications de législation, les communes qui se trouvent être « propriétaires » des églises, sont-elles tenues des réparations de toute nature, ainsi que des frais d'assurance et autres charges afférentes aux meubles les garnissant ?

Consulté, le ministre des cultes, notamment par lettre du 9 décembre 1907, avait distingué quatre catégories de réparations :

Celles ayant un caractère artistique et historique :

Celles qui commandent, en cas de péril, la sécurité publique ;

Celles qui ont pour objet la conservation de l'édifice considéré comme élément du patrimoine communal ;

Les dépenses d'entretien utiles seulement à l'exercice du culte.

Le ministre affirme, dans cette circulaire, que pour toutes ces catégories de réparations, les communes se trouvent en face d'une simple faculté et non d'une obligation.

Mais la commune peut-elle, sous prétexte que la loi en laisse la faculté, se désintéresser de la conservation des édifices culturels qui, sans être classés, offrent un intérêt artistique, historique ou archéologique ? Sa responsabilité ne se trouve-t-elle point engagée, si la sécurité publique se trouve compromise par son refus d'exécuter les réparations urgentes ?

Les maires consultés ont conclu, pour la plupart, à la nécessité d'une réglementation légale nouvelle.

Le rapporteur a conclu à la fermeture des édifices, si l'occupant s'oppose systématiquement à faire les travaux utiles.

Une longue discussion s'est engagée à ce sujet, au cours de laquelle M. Delaroue, maire de Melun, a combattu énergiquement les conclusions de M. Herriot.

Finalement, cependant, le vœu suivant a été émis :

Dans l'article 5 de la loi du 13 avril 1908, supprimer le mot *entretien* et ajouter : « L'occupant est tenu des réparations de toute nature. Faute par lui de se conformer à cette obligation, la jouissance gratuite de l'édifice pourra lui être retirée, soit par le maire pour les églises qui sont propriété communale, soit par le préfet pour les églises qui sont propriété de l'Etat ».

Il est certain qu'une législation nouvelle s'impose et qu'on ne peut laisser le sort d'un édifice intéressant pour l'art et l'archéologie à la merci d'une décision d'un maire ignorant ou malveillant. Nous avons raconté, au début de cette année, le cas de l'église Saint-Nizier de Lyon, pour la restauration de laquelle le même M. Herriot a refusé d'accorder une légère subvention. C'est lui-même encore qui propose aujourd'hui la fermeture des édifices religieux!

Cours d'histoire de l'art.

Sonbonne, Faculté des Lettres. — Histoire byzantine. Les monuments byzantins de Constantinople et de Salonique, par M. DIEHL, les mercredis à 2 heures 1/2.

Histoire de l'art. Etude de divers problèmes de l'Art français et de l'Art italien dans les temps modernes, par M. G. LÉMONNIER, les jeudis à 3 heures 1/4.

Les peintres florentins du XV^e siècle, par M. Conrad de MAXIMOV, les lundis à 4 heures 3/4. Cours libre.

Histoire des dessins en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, par M. Pierre-Marcel LÉVI, les samedis à 4 heures 3/4. Cours libre.

École des Hautes-Études. — Recherches sur l'iconographie byzantine de l'Évangile, par M. Gabr. MILLET, les mercredis à 3 heures 1/2. — Études pratiques d'archéologie et d'histoire religieuse, par M. Gabr. MILLET, les samedis à 10 heures 1/2.

École nationale des Chartes. — Archéologie du moyen âge, par M. Bob. de LASTRYAN (M. Marcel AUBLET, suppléant), les mercredis et jeudis à 3 heures 1/2.

École du Louvre. — La sculpture en France et en Italie au XV^e et au XVI^e siècle, par M. André MICHAUX, les mercredis à 10 heures.

Histoire des arts appliqués à l'industrie. Le métal et particulièrement le bronze, par M. MICHAUX, les vendredis à 2 heures 1/2.

École des Beaux-Arts. — Histoire et archéologie, par M. Edmond PORTIER, de l'Institut, qui traitera cette année de l'art en Égypte, en Chaldée et en Assyrie, les mardis à 4 heures 1/2.

Esthétique et Histoire de l'Art, par M. L. de FOUCAULT, les jeudis à 3 heures.

Histoire générale de l'architecture, par M. Lucien MAYER, les lundis à 10 heures du matin.

Architecture française, par M. BOESWILLWALD, les jeudis à 10 heures du matin.

Conservatoire des Arts et Métiers. — Cours d'Art appliqué aux métiers, par M. Lucien MAYER, les mardis et vendredis à 9 heures 1/4 du soir.

École des Hautes Études sociales. — Série de conférences, accompagnées de projections, les samedis à 4 heures 1/4.

L'Art italien (3^e année). Venise. — 1. Les lagunes, Aquilée, Torcello, Murano, Choggia (2 novembre); M. Charles DIEHL, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. — 2. La basilique de Saint-Marc (19 novembre); M. Charles DIEHL. — 3. Églises romanes et gothiques. La vieille ville (26 novembre); M. Camille ENAÏER, directeur du Musée du Trocadéro. — 4. Le palais des doges. Palais particuliers (3 décembre); M. Emile BERRAUX, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon. — 5. Les tombeaux des doges (10 décembre); M. Pierre de BOUCAUD. — 6. Les sculpteurs: Rizzo, les Lombardi, Leopardi, Giacomo Sansovino, Campagna, Vittoria (17 décembre); M. André MICHAUX, conservateur du département des sculptures au Musée du Louvre. — 7. Les Gondoliers: Callamellata, Carmagnola, Savilli, Malatesta, Colonna, Francesco Sforza (24 décembre); M. G. CLAUSSE, membre des Académies des Beaux-Arts de Rome et de Florence. — 8. La peinture au XV^e siècle: l'école de Murano, Vivarini, Crivella (11 janvier); M. Salomon BERNARD, membre de l'Institut.

9. Les Bellini, Mantegna (21 janvier); M. Henri HAUVETTE, professeur-adjoint à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. — 10. La peinture au XVI^e siècle: Carpaccio (28 janvier); M. Salomon BERNARD. — 11. Cina di Conegliano, Bassano, Giorgione (4 février); M. Emile BERRAUX. — 12. Palma, Paris Bordone, les Bonifazio, les Bassano (11 février); M. Conrad de MAXIMOV. — 13. Titien (18 février); M. Victor BACH, chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. — 14. Les Vénitiens de terre ferme: Moretto, Moroni, Lorenzo Lotto (25 février); M. Henry MAROTI. — 15. Tintoret (1 mars); M. François MOYON, attaché au Musée du Luxembourg. — 16. Véronèse (11 mars); M. X. — 17. La peinture des XVII^e et XVIII^e siècles: Tiepolo, Canaletto, Guardi (18 mars); M. PLETISSIER, doyen de la Faculté des Lettres de Montpellier. — 18. L'art vénitien au XIX^e siècle (25 mars); M. Léonce BÉNARDI, conservateur du Musée du Luxembourg. — 19. La Bibliothèque de Saint-Marc; les manuscrits; l'imprimerie à Venise; les Alde (1^{er} avril); M. Léon DORZ, bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale.

Aigueperse Puy-de-Dôme. — On annonce que le *saint Sébastien* de Mantegna, précieusement conservé dans l'église de la petite commune d'Aigueperse, en Auvergne, a été acquis par le Musée du Louvre pour la somme de 200 000 francs. L'Etat le remplacera dans l'église par une copie.

Quelques critiques ont déjà protesté contre cette acquisition. On a dit qu'il était beaucoup plus simple de réserver une somme aussi importante à l'achat d'une œuvre d'art qui serait sur le point de quitter le sol français, pour enrichir une collection étrangère. Le tableau d'Aigueperse ne court, dans cet ordre d'idées, aucun danger, puisqu'il est classé. Nous sommes, pour notre part, entièrement de cet avis.

Pourquoi, de plus, dépouiller la province au profit de Paris et détacher des œuvres d'art du cadre où elles furent placées dès l'origine. Il y a là une conception fâcheuse. Et nous rappelons en passant que bien des protestations se sont élevées, il y a quelques années, lorsqu'on fit venir au même Musée du Louvre la fameuse *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon.

« Mais, ad-on dit, le tableau de Mantegna court de grands risques dans une église de province mal surveillée. On pouvait tout craindre de la sauvagerie des gamins d'Aigueperse et de l'audace des cambrioleurs. » Nous répondons qu'il suffisait de prendre certaines précautions contre les gamins et les cambrioleurs, précautions qui, à vrai dire, regardent pour beaucoup l'Etat et qui auraient coûté moins cher que le prix d'acquisition du tableau. D'ailleurs il importe de faire remarquer que l'on commet une grande imprudence en entassant les trésors de la France dans un même lieu où elles sont, on ne peut le nier, à la merci du feu ou d'une catastrophe quelconque.

M. André Ballays a raconté récemment dans les *Débats* l'histoire et l'origine du *saint Sébastien* de Mantegna. Au XV^e siècle, Aigueperse appartenait à la maison de Bourbon ; or, en 1581, Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, prit pour femme Claire de Gonzague, nièce du marquis Jean-François, lequel était l'amé et le protecteur de Mantegna. Donc tout porte à croire que le tableau a été apporté à Aigueperse par la jeune princesse italienne. En tout cas, depuis un temps immémorial il décore une des chapelles du poutour du chœur dans l'église Notre-Dame. Il fallait donc l'y laisser.

Aube. — Il y a quelques mois, on a discuté au Conseil général de l'Aube un vœu qui mérite d'être relevé et signalé à l'attention publique.

Voici ce vœu : « Considérant que, par suite de leur départ d'entreten, plusieurs églises du département se sont ébranlées, que d'autres sont en état d'interdiction, pour raison d'insécurité, que nom-

bre d'autres sont laissées à l'abandon, portes ouvertes en tous temps à la merci de toute fâcheuse action...

Les sous-signes Mouy, Trécoche, Cousin, Renaudat, Dubois, émettent le vœu que l'immeuble de l'ancien évêché de Troyes, qui fait partie du domaine de l'Etat, soit affecté au dépôt et à la conservation des objets d'art de toute nature provenant des églises de l'Aube.

Il n'est que trop vrai que bien des églises menacent ruine dans le département de l'Aube.

Aux portes de la ville de Troyes l'église de Montguezin croule. Elle est fermée, désaffectée et condamnée. Lainesaux-Bors a été ravagée par l'inondation. Il y avait dans cette église des statues et des vitraux de valeur. Dans le chœur reposait Abel de Villiers de l'Isle-Adam, neveu de l'illustre Philippe de Villiers de l'Isle-Adam, grand-maître de l'ordre de Jérusalem, qui défendit en 1522 l'île de Rhodes contre Soliman II. On n'a rien fait pour sauver cela. A peine, une timide protestation sans écho. S'est élevée du sein de la Société académique de l'Aube.

A Saint-Phal, l'église, remarquable monument de l'architecture du XV^e siècle, dont les deux portails sont de véritables bijoux et qui possède des statues, des vitraux, un retable, un sépulchre d'un grand prix artistique, est très menacée.

Le vœu présenté au Conseil général de l'Aube a été suivi d'une proposition de vote de 50 000 francs pour l'installation du futur musée. Avec la moitié de cette somme on sauverait les édifices menacés et on laisserait ainsi les objets d'art dans leur cadre naturel. La solution est peut-être trop simple !

Avignon. — Le musée d'Avignon s'est enrichi, en ces derniers temps, de quelques pièces fort intéressantes. C'est d'abord une armature de puits du XIV^e siècle, provenant d'une maison de la rue Balance. Cette armature en fer forgé est décorée de brâcles et surmontée d'une croix aux extrémités ornées de fleurons à quatre feuilles. On y a peut-être greffé et une poule en bronze de la même époque.

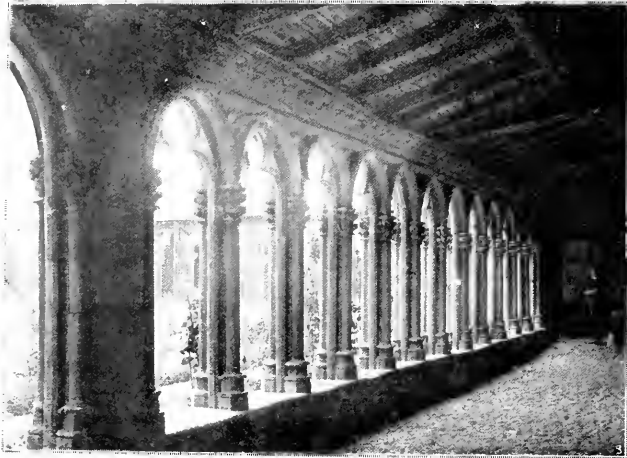
M. Thomas a fait don de deux portes en fer forgé à deux vantaux, mesurant 3^m,75 de hauteur sur 2^m,30 de largeur. Leur décoration consiste en feuilles à rinceaux, fleurons, posaces, culots, etc., le tout relevé au maréau. Elles sont surmontées d'un linteau mouluré supportant un couronnement orné, dans l'une, d'une couronne de roses, de tentilles et d'étoiles, et dans l'autre, d'une couronne d'épines encadrant un cœur enflammé. Ces portes, spécimen remarquable de l'art des ferronniers avignonnais, appartiennent à l'époque de Louis XIV. Elles décorent puis les chapelles du couvent des Cordeliers d'Avignon.

Enfin, le musée a acquis une *Vierge* gothique en pierre tenant dans ses bras l'Enfant Jésus. Elle est placée sur une console décorée de figures d'anges et abritée sous un dais. C'est là une des nombreuses Vierges qui apparaissent au carrefour des rues avignonnaises et dont presque toutes ont disparu. Le musée a pu en recueillir quelques-unes, et notamment celle qui surmontait le portail du couvent des Célestins.

Charlieu. On a appris, il y a quelque temps, une nouvelle alarmante : le cloître des Cordeliers de Charlieu, un fort joli spécimen de ce genre de construction des XIV^e et XV^e siècles, allait être

tées par une charpente apparente. L'ornementation est très soignée : frises avec guirlandes de feuilles de chêne et de vigne, chapiteaux avec têtes d'hommes et d'animaux monstrueux, gargouilles formées de bêtes fantastiques, etc.

Devant le danger que court le cloître de Charlieu, il semble que l'État a le devoir d'imposer définitivement une législation plus sévère destinée à protéger nos richesses artistiques et à obliger ceux qui les détient légalement à ne jamais les aliéner en des mains étrangères. La loi sur les Monuments historiques présente une grande lacune contre laquelle on ne cesse de protester. L'État n'a aucun pouvoir envers un particulier qui veut dé-



Château par le *Illustration*

CLOÎTRE DES CORDÉLIERS DE CHARLIEU

complètement démolir pour être réédifié dans un parc des environs de Paris. Les jolies arcades, les élégantes colonnettes et les curieux chapiteaux gisaient déjà en partie sur le préau monastique (fig.).

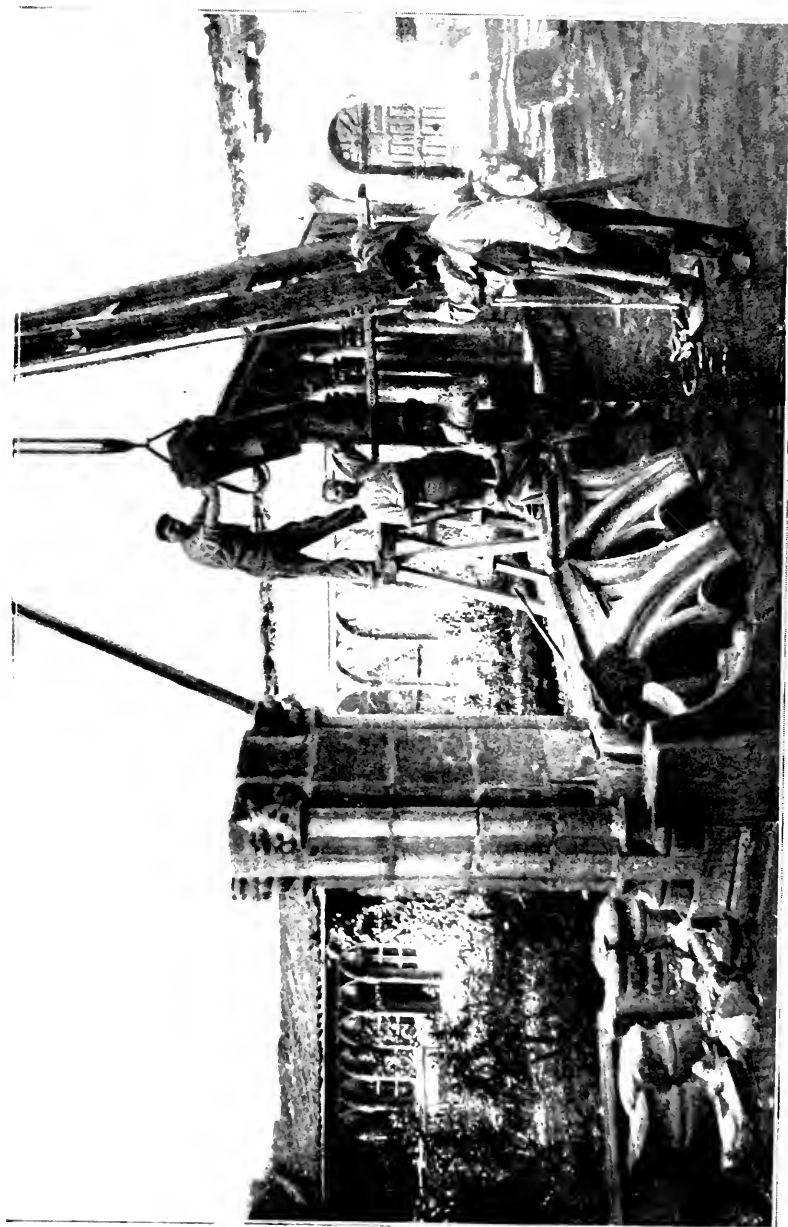
L'administration des Beaux-Arts, qui — disons-le en passant — avait été déjà prévenue à maintes reprises des dangers que courait ce bel ensemble, a fort heureusement compris qu'il fallait intervenir de suite, et saisissant aussitôt le propriétaire d'une proposition de classement du cloître, elle condamnait au chômage les entrepreneurs trop pressés. Il est à souhaiter, et même à espérer, que le propriétaire qui paraît être un homme de goût, se prêterait volontiers à l'œuvre de conservation entreprise par les pouvoirs publics.

Le cloître, qui affecte la forme d'un trapèze, n'a pas de voûtes : ses galeries sont seulement abri-

trées ou vendre un monument non classé. Dans le cas qui nous occupe, si le propriétaire du cloître de Charlieu refuse le classement, on peut avoir recours à l'expropriation. Mais c'est là un moyen qui coûte bien cher et il ne semble pas que l'administration y ait jamais eu recours. Il serait beaucoup plus simple de rendre le classement obligatoire, quitte à donner au propriétaire une indemnité que fixeraient un magistrat et deux experts.

D'après ce que nous avons entendu dire, tout récemment, il y a lieu d'espérer une solution satisfaisante. Il serait question d'une expropriation.

Chartres. — La ville de Chartres va avoir enfin le musée qu'elle désire tant. Cet heureux résultat



DESTRUCTION DE L'ŒUVRE DE SCULPTURE DE CHATELAIN.

PHOTOGRAPHIE G. G. G. G.

na d'ailleurs pas été obtenu sans peine. L'histoire mérite d'être racontée.

On se rappelle que le Conseil général d'Eure-et-Loire avait offert à la ville, il y a deux ans, la possession gratuite de l'évêché, à la condition d'y installer le musée qui est à présent dans les locaux de l'Hôtel-de-ville. Les dépenses pour le transport et l'installation des collections étaient estimées à 150.000 francs. Un généreux habitant de Chartres, M. Maugin, avait proposé d'en prendre 30.000 à sa charge, une subvention de 70.000 francs étant promise par l'État.

Peu après, M. Maugin porta son offre de 30.000 à 50.000 francs, le devis des travaux ayant été augmenté de 20.000 francs environ. Le Conseil municipal montra encore de l'hésitation et il nosa pas s'engager. Finalement, M. Maugin donna, dans un beau geste, la somme de 100.000 francs, ce qui coupa court à toute discussion.

Cette générosité pour l'aménagement et la mise en valeur d'un musée de province est rare et l'on doit appeler particulièrement l'attention sur un événement de cette nature. Nous espérons que d'autres Mécènes suivront cet exemple et que l'on comprendra bientôt par toute la France qu'on ne peut laisser nos collections départementales ou communales dans le triste abandon où elles sont dans bien des villes.

Ajoutons que M. Maugin a déjà donné au Musée de Chartres une remarquable collection d'armes, d'antiquités égyptiennes et orientales, et de bronzes et terres cuites antiques; il a promis de plus d'en léguer une autre évaluée à plus de 100.000 fr.

Hondeghem Noyon. — Un incendie qui s'est déclaré dans la nuit du 8 septembre a complètement détruit l'église paroissiale d'Hondeghem.

Cette église datait de trois cents ans et appartenait encore au style gothique flamboyant qui a persisté très tard dans les régions du Nord. C'est vers une heure du matin que des voisins s'aperçurent que des flammes s'élevaient du toit. Le curé, accompagné de sauveteurs, s'efforça de sauver les richesses contenues dans l'église. Les objets précieux, vases sacrés et ornements sacerdotaux purent être enlevés. Les boissiers, les chaises et les orgues ont été incendiées. Les pompiers durent préserver les maisons avoisinantes. Il ne reste de l'église que des débris et les murs. Les pertes sont couvertes par une assurance. On ignore les causes de cet incendie.

Kereoleit Finistère. — Dans la chapelle du château de Kereoleit, près de Concarneau, légué au Finistère qui en a fait un musée départemental, se trouve un fort beau triptyque du XV^e siècle.

Pour le faire admirer à chaque visiteur, on Fourre, puis on le referme. Les volets froissent l'un contre l'autre; en plusieurs endroits la peinture est éraillée, laissant apercevoir le bois.

Est-il donc si difficile et si coûteux de mettre ce délicat ouvrage sous verre? (*Echo de Paris*.)

Montpezat. — L'histoire de la châsse de Montpezat mérite d'être racontée. C'est encore un exemple qui montre à quel point les richesses de la France sont chaque jour menacées.

Cette châsse en émail champlevé, travail limousin du XIII^e siècle, a donné lieu à un procès qui s'est plaidé devant la première Chambre du tribunal civil.

Elle avait été prêtée par l'abbé Quilliot, curé de Montpezat, à deux antiquaires parisiens qui devaient en exécuter une copie. Or, il advint que lorsque l'abbé Quilliot voulut rentrer en possession de cette châsse, on lui répondit qu'elle avait été volée et que l'instruction ouverte à cette occasion avait été terminée par une ordonnance de non-lieu!

La fabrique de l'église de Montpezat, aujourd'hui représentée par sa commune, et l'abbé Quilliot firent alors un procès aux deux antiquaires parisiens, leur réclamant sinon la restitution de la châsse, du moins le paiement d'une somme de 30.000 fr. Cette somme représentait-elle exactement la valeur de l'antique objet?

Pour le savoir, le tribunal avait commis trois experts, MM. Lecomte, Williamson et Roger, qui ces temps derniers, lui firent connaître le résultat de leurs travaux. Ainsi documentée, la première Chambre du tribunal a rendu la semaine dernière le jugement suivant:

« Attendu qu'il entre autres choses son jugement) que les experts n'ayant pas sous les yeux la châsse litigieuse, n'ont pu se faire une opinion que se basant sur des photographies la représentant, que sur des travaux historiques, la décrivant, que sur des comparaisons avec les prix obtenus dans d'autres ventes par des objets similaires.

« Qu'ils prennent soin d'indiquer, d'une part, quel est à leur connaissance personnelle que la valeur des objets de cette nature est plutôt en baisse et que, d'autre part, ils signalent la déperdition subie par une châsse, qui vendue en 1907 à l'Hôtel Drouot, atteignant le prix de 7.000 fr. et ne trouvait plus acquéreur, l'année suivante, que pour 3.600 fr... »

Tenant compte de tous ces éléments le tribunal a fixé à 12.000 fr. l'indemnité due par les deux antiquaires parisiens à la fabrique de Montpezat représentée par sa commune. (*Chronique des arts*, n^o du 5 novembre.)

Nantes. — Les fouilles aux alentours de la porte Saint-Pierre se poursuivent, amenant chaque jour des découvertes nouvelles. La semaine dernière, on a mis à jour le mur de l'enceinte gallo-romaine sur une longueur de 12 mètres environ, composé comme celui du Boulay, dont nous avons parlé dernièrement, de trois rangs de chaînes de briques alternant avec trois rangs de moellons. Son état de conservation est admirable et l'on peut voir encore avec quel soin les joints en ciment, qui relient chaque moellon de petit appareil, étaient faits au fer. Ce mur, comme on peut s'en convaincre d'après sa direction, va rejoindre celui qui fut découvert en 1887 sous la crypte du onzième siècle. En avant de ce mur et dans les déblais, on a encore trouvé un magnifique chapiteau en marbre blanc provenant de la basilique construite par saint Félix au sixième siècle. Il est absolument semblable à celui que l'on découvrit, il y a environ quarante ans, autour de la porte Saint-Pierre et qui est actuellement au Musée Dobrée.

Paris. *Musée des Gobelins.* — Le hangar où l'on exposait jusqu'ici faut bien que mal les plus beaux spécimens des tapisseries de la manufacture des Gobelins va faire place à une construction plus digne des richesses qu'elle abrite. Les travaux de ce nouveau musée sont évalués à 1.155.000 francs et commenceront très prochainement.

Puy (Le). — D'importantes réparations sont actuellement effectuées à l'église Saint-Laurent du Puy, élevée vers l'an 1310, et qui faisait partie jadis du couvent des Dominicains, fondé en 1221 par Perfrid de Garrigues.

Vers 1855 le monument subit une restauration assez maladroite. Le portail qui se trouvait à l'origine sur la façade méridionale, fut reconstruit à l'ouest et surmonté de clochetons défilés par un accident, il y a trois ans. On a profité de cette circonstance pour faire disparaître totalement ces mascarades de goût douteux, rétablir le fronton ancien et remanier le tout, cause permanente d'humidité et de froid. Lorsqu'on aura redressé deux piliers de gauche qui ont une tendance à fléchir et à accentuer par trop la déviation de l'axe du choeur par rapport à celui de la nef, lorsqu'on aura délivré les murs de l'affreux badigeon dont ils sont enduits et qu'accentuent des statues aux couleurs criardes, l'église Saint-Laurent sera agréable à visiter et reprendra son aspect majestueux d'autan.

Une *Adoration des Mages*, de Claude Vignon, vient d'être découverte à Notre-Dame-du-Puy par M. Etude Gautheron.

La toile, oubliée dans un coin sombre de la sacristie, n'est pas sans mérites. A droite du tableau sont debout la Vierge et saint Joseph. Par une herse de composition singulière, le peintre, au lieu de placer l'Enfant Jésus sur les genoux de la Vierge, le fait porter par deux anges agenouillés, vêtus de robes rouges, qui le soutiennent sur une étoffe brodée.

Le tableau qui n'a pas trop souffert, est signé et daté à l'angle inférieur droit : *Vignon J.*, 1610. Cet artiste, né à Tours en 1593, mourut à Paris en 1670.

Reims. — Par décret, sont attribuées à l'Etat les œuvres d'art ayant appartenu à l'ancien petit séminaire de Reims et portées sur la liste ci-dessous : *Saint Joseph et la Vierge*, toile signée : M. Miron, 1652.

Le songe de Jacob, toile, XVIII^e siècle.

Trois personnages, toile, 1736.

Judith et Holopherne, toile.

Le Christ accompagné de deux personnages, toile.

La Descente de Croix, toile.

Fête de vieillards, toile.

Le Christ en Croix, toile.

SIX gravures d'après Carle Van Loo, XVIII^e siècle.

Scènes de la vie de saint Grégoire, six gravures, 1769 et 1770.

Rouen. — Par décret, sont attribuées à l'Etat les d'organiser l'an prochain des fêtes dites du « millénaire normand ». Un certain nombre de membres de Sociétés savantes ont déjà reçu à ce sujet la lettre suivante :

Rouen, le 25 août 1910.

MONSIEUR,

La ville de Rouen, par une délibération en date du 19 novembre 1909, a décidé de célébrer, en 1911, le Millénaire de la fondation du Duché de Normandie.

A cette occasion, de grandes fêtes seront organisées à Rouen, du 6 au 18 juin 1911, pour commémorer les hauts faits des Normands et retracer la part d'activité et de gloire à laquelle notre race peut prétendre dans le patrimoine national.

Au cours de ces solennités, un Congrès qui portera le nom de « Congrès du Millénaire Normand », tiendra ses assises dans notre Ville, les 6, 7, 8, 9 et 10 juin, sous la présidence d'honneur de M. Louis LAVA, Vice-Rector de l'Université de Paris. Le Congrès sera divisé en cinq sections :

I^o Littérature normande ancienne et moderne.

II^o Archéologie normande et Beaux-Arts.

III^o Histoire et Géographie de la Normandie.

IV. Histoire du Droit normand.

V. Sciences naturelles et Sciences médicales.

M. le Maire de Rouen vous adresse, par notre entremise, Monsieur, une cordiale invitation à venir participer aux travaux du Congrès.

Si, comme nous l'espérons, vous voulez bien honorer cette Assemblée de votre présence, nous vous serions reconnaissants de nous faire connaître, le plus tôt possible, les sujets d'études ou les communications que vous auriez l'intention de soumettre à son examen.

Veuillez agréer, etc.

Le Secrétaire Général,

Georges MOXFELDE

Le Président de la Section du Congrès,

Lucien VALIN.

N. B. Adresser toute la correspondance pour les congrès à M. Lucien Valin, 21, rue de l'École, à Rouen.

Saint-Préjet-du-Tarn (Lozère). — En restaurant la petite église de Saint-Préjet-du-Tarn (Lozère), on a mis à nu, sous la voûte du chœur, une peinture d'une grande valeur artistique.

La fresque, qui couvre toute la coupole de l'abside, représente le triomphe d'un prélat martyr, probablement saint Préjet, patron de la paroisse. Le saint monte au ciel, enlevé par un groupe d'une quinzaine d'anges ; les uns portent les insignes de sa dignité, les autres, groupés au centre, soutiennent le saint de leurs ailes et l'élevé vers le Paradis.

Tous ces personnages forment une vaste composition de six mètres de côté environ. La peinture en est bien conservée, et l'ensemble de l'œuvre constitue, par sa belle ordonnance et son ancienneté, une véritable curiosité.

De l'avis des commissaires qui l'ont examinée, la fresque serait l'œuvre d'un artiste de la Renaissance italienne et aurait été composée par un peintre connaissant parfaitement l'art de la péninsule à cette époque.

Thenay (Loir et Cher). — Un triptyque flamand, de la fin du XV^e siècle, en bois sculpté et peint, estimé douze mille francs, a été volé dans l'église de Thenay, près Blois, dans la nuit du 8 au 9 septembre. Les voleurs sont venus en automobile et ont pénétré dans le sanctuaire en limant les barreaux de fer d'une petite fenêtre.

L'œuvre, qui mesure 0^m,90 sur 0^m,80, représente *l'Adoration des Mages* sur les volets, sont peintes à l'intérieur, la *Virginité* et la *Présentation au Temple*, et à l'extérieur, *l'Annonciation*.

Ce triptyque était inscrit sur le catalogue du ministère des Beaux-Arts sous le numéro 137. Il

avait figuré à l'Exposition rétrospective du Petit Palais en 1900.

Tours. — Le musée de Tours, quittant les vieux bâtiments du bord de la Loire où il était fait à l'étrou, a été transféré dans l'ancien palais archiépiscopal et vient d'être ouvert au public.

Ce transfert est dû en grande partie à l'activité du sénateur-maire de Tours, M. Pic-Paris qui a pu obtenir assez promptement les crédits nécessaires. Il a été remarquablement secondé par le conservateur, M. Choquet.

Le rez-de-chaussée est réservé à l'art industriel. Les peintures anciennes sont disposées dans les plus belles salles du premier étage : écoles étrangères avec Manegna et Rubens), écoles françaises du XVII^e et du XVIII^e siècle (panneaux de Boucher et de Houel, portrait de Perronneau, etc.).

Les peintures modernes occupent une des pièces à la suite et les sculptures le vaste vaisseau de la salle synodale. Enfin dans les cabinets secondaires (1^{er} et 2^e étage) sont exposés des aquarelles, des pastels et des gravures.

Les dispositions adoptées pour la présentation des œuvres méritent des éloges et il est heureux de voir qu'on commence enfin à s'occuper avec goût et méthode des musées de province. Nous avons parlé un peu plus haut du futur musée de Chartres.

— Les Sociétés savantes de la Touraine viennent, avec le souci de vulgariser, dans le public cultivé, le goût des arts, des bonnes lettres et des sciences, de fonder *l'Union des conférences tourangelles*. Une vingtaine de conférenciers ont été choisis dans la province ; d'autres seront appelés de Paris ou d'ailleurs. Des concerts seront organisés. Les promoteurs sont, pour les conférences, l'archéologue et l'historien tourangeau bien connu, M. l'abbé Bossechou ; pour la partie musicale, M^{me} Maurice Gallet, dont le talent de cantatrice est très distingué. La séance d'inauguration a eu lieu le dimanche, 6 novembre, à Tours. M. Enlart, directeur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, a présidé et parlé de l'architecture du moyen âge dans la vallée de la Loire et de son influence en Italie, en Espagne, dans le royaume de Jérusalem, en Angleterre et en Scandinavie.

Troyes. — La municipalité de Troyes veut poursuivre le « dégageant » de la charmante église Saint-Jean, une des plus belles et des plus pittoresques de la ville. Les maisons qui flanquent le porche élevé à la fin du XVI^e siècle, sur les dessins de Gérard Faulchet, vont disparaître. Le porche lui-même est menacé ; il est question en effet d'ouvrir devant le monument une large rue. Le der-



LES SAINTS JACQUES ET PHILIPPE

mer, ne l'este à la Commission des Monuments historiques. Quel parti va-t-elle prendre devant ces projets absurdes ?

Verneuil (Eure). — Nous sommes heureux d'annoncer la formation d'une société destinée à défendre les monuments, les vieilles maisons et les souvenirs du passé. Il s'agit de la « Société des Amis de Verneuil ». Il faudrait que de petites sociétés locales de ce genre se multipliasent dans toute la France, à côté des sociétés archéologiques, qui dans le sens de la protection des riches-

ses locales n'ont pas toujours, il faut bien le dire, l'initiative et l'action désirées. Notre beau pays a besoin de plus en plus d'ardents défenseurs contre le vandalisme des municipalités et des propriétaires ignorants. Là c'est une antique demeure qu'il faut sauver, là c'est un aspect pittoresque qui menace de disparaître, ailleurs enfin, c'est une œuvre d'art qui va quitter le milieu même auquel elle a été destinée dès l'origine. Les fondateurs de la « Société des Amis de Verneuil » méritent donc notre encouragement et nous souhaitons que leur louable entreprise soit couronnée de succès.

A. BOINE

ALLEMAGNE.

Berlin. — *Musée de l'Empereur Frédéric.* Nouveaux aménagements. — La collection Carlsuppen, prêtée à la galerie de Berlin depuis plusieurs années, a été retirée, ce qui a fourni au D. Bode l'occasion immédiate de faire de nouveaux aménagements depuis longtemps projetés et à peu près terminés aujourd'hui. La vaste salle n° 61, devenue libre, est désormais consacrée à Rembrandt; toutes les œuvres du grand maître y sont réunies, alors que jusque-là elles étaient les unes exposées dans un cabinet, les autres dans diverses salles. On a ensuite déménagé les salles contenant les œuvres de l'école de Ferrare et de l'école vénitienne du « Cinquecento », pour les renvoyer. Elles sont destinées à recevoir en partie les œuvres italiennes en bois et en stuc actuellement enlissées au rez-de-chaussée et qui seront ainsi incorporées au musée proprement dit. Ces changements seront accomplis dans quelques mois.

Cologne. — *Musée Wallraf-Richartz.* La salle des vieux maîtres de l'école colonaise a reçu une décoration nouvelle et les tableaux ont été répartis autrement. Une large frise blanche domine la hauteur des tentures et les tableaux, ont pris plus de valeur à présent qu'ils sont exposés sur un fond violet pâle. Dans la petite « Tribune », Stephan Lochner, avec sa *Madone aux roses* et son *Jugement dernier*, occupe maintenant la place d'honneur.

Musée des arts industriels. A signaler parmi les nouvelles acquisitions : une tapisserie du moyen âge représentant une jeune fille à la recherche de la fidélité. L'histoire est racontée en cinq tableaux; sur chacun d'eux la jeune fille se trouve en présence d'un partenaire avec lequel elle s'entretient; les questions et les réponses sont inscrites sur des banderoles. Le Musée Victoria et Albert à Lon-

dres possède le pendant de cette œuvre importante. Cette tapisserie provient de la région moyenne du Rhin, entre Mayence et Spire, et appartient à l'école du « Maître du cabinet d'Amsterdam » vers 1460.

On a acquis aussi des tapisseries coptes et des pays du Nord. Parmi les sculptures, une croix de l'atelier de Roger de Helmershausen, du commencement du XII^e siècle. Cf. *Creutz dans Zeitschrift für christliche Kunst*, 1909, XI), puis deux Vierges en bois sculpté, de l'école de Cologne (voir les reproductions dans *Monatshfte für Kunstwissenschaft*, mai 1910), une figure en bois, provenant d'Emmerich, de style gothique tardif, et qui est le pendant du *saint Jean* acquis l'an dernier (reproduction dans le *Cicerone*, 2^e année, fasc. 15), un tympan gothique, une chaire de 1491 et quelques autres œuvres en bois sculpté.

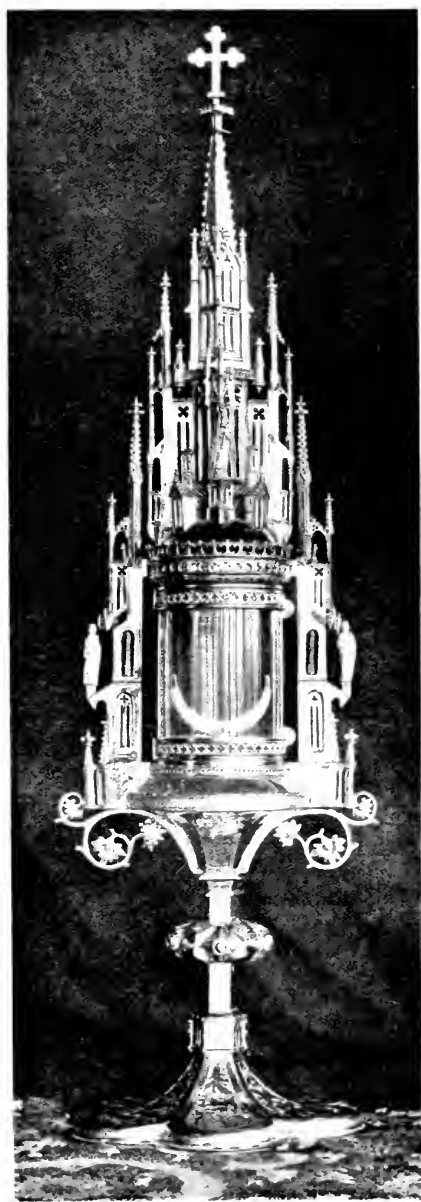
Munich. — *Pinacothèque.* Nouveaux aménagements. — Un des premiers soins du baron Hugo von Tschudi, le nouveau directeur général des collections royales de Bavière, appelé à Munich il y a un an, a été de modifier la disposition des galeries de l'Ancienne Pinacothèque. A cette occasion, on a fait disparaître un certain nombre d'œuvres médiocres et on a fait rentrer au musée plusieurs œuvres capitales prêtées aux galeries provinciales de Schlesheim, d'Angsbourg et de Nünceberg. Parmi ces dernières, se trouve, entre autres, un *Christ chez Marthe et Marie*, du Titoret, un des chefs-d'œuvre du maître, dont la reprise fut grand bruit, bien que le tableau fût demeuré tout à fait oublié pendant son séjour à Angsbourg.

Le baron von Tschudi a également fait replier et fixer derrière le cadre du tableau de Rubens, *Melécote et Abante*, les deux parties qui avaient été ajoutées de chaque côté et qui avaient élargi

démensurément cette toile, autrefois beaucoup plus étroite. L'œuvre y a étonnamment gagné. La preuve est faite que la dimension actuelle était bien celle de l'œuvre primitive et que lesdites parties ajoutées n'ont pas été exécutées du temps de Rubens, mais seulement beaucoup plus tard; c'est ce que démontrent trois anciennes copies de Dresde, de Bamberg et de la collection Rothschild à Paris, ainsi qu'une gravure de Jean Massys, toutes exécutées d'après l'original reconstitué aujourd'hui. Cf. l'article de Glück dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1910, fasc. 10. Naturellement cette reconstitution a valu à Tschudi de nouvelles et violentes attaques. Les Baviens, assez conservateurs, paraissent ne pas louer son activité et ses idées novatrices.

Les nouvelles tentures qu'on vient de poser mettent quantité de tableaux beaucoup plus en valeur; les œuvres de l'école allemande particulièrement gagnent en intensité de lumière sur un fond gris-blanc. L'intimité des petits cabinets s'est accrue par la pose de rideaux qui encadrent les portes. On a installé aussi un nouveau cabinet anglais et un nouveau cabinet français.

Parmi les nouvelles acquisitions de la Pinacothèque, mentionnons, en particulier, deux volets d'un retable qui représentent *saint Etienne et saint Jacques* (fig. 1), œuvres du maître salzbourgeois Max Benschich, de l'école de Michel Pacher, qui est aussi représenté à Schlessheim par deux tableaux. Un portrait de femme français fait penser à François Clouet, par la vigueur avec laquelle les traits du visage sont modelés. Un *Esposito* de Domenico Theodoropoulos, dit le Greco, est la meilleure réplique d'une œuvre capitale actuellement à Tolède. Ce tableau fait pâleur, par l'éclat magnifique de son coloris, non seulement les deux *quero y-mant* de Murillo, entre lesquels Tschudi, non sans intention d'ailleurs, l'a placé, mais aussi la plupart des autres tableaux espagnols de la même salle. Le Greco n'est vraiment pas fait pour un musée. Une petite *Scène de danses* dans un couvent de femmes à Venise, de Canardi, est exquise. De Goya on a acheté une nature morte au coq plumé et des poissons, qui montre cet artiste sous son meilleur jour. Combien quelconques semblent la plupart de ses tableaux, en face de ce morceau vraiment remarquable! Enfin la galerie a acquis un beau portrait de savant, par Gainsborough.



Nuremberg. *Musée germanique.* Parmi les nouvelles acquisitions du Musée germanique à Nuremberg, la plus remarquable est une *Annunciazione de la Vierge* dans la manière de Conrad Witz, de Bâle, et dont on annonce une prochaine reproduction dans la *Zeitschrift des Germanischen National-Museums*. On a acheté aussi un déjeûner

petit tableau de Hans Baldung Grien, appartenant à une collection parisienne depuis 1516; il représente la *Vierge agenouillée* devant un livre de prières, serrant l'enfant contre sa poitrine, pen-

Stuttgart. Le Musée de Stuttgart a acquis les volets d'un grand retable; à l'intérieur, sur fond d'or, on reconnaît la *vie de la Vierge*; à l'extérieur, des scènes de la *vie des deux saints Jean*,



Hans Baldung Grien — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Musée germanique de Nuremberg)

dant que de petits anges voltigent en jouant autour d'elle (fig.).

Parmi les productions de l'art industriel, signalons des ornements sacerdotaux du XVIII^e siècle et un ostensorio en cuivre doré, provenant de la Basse-Allemagne et remontant à l'an 1500 environ.

(fig.)

le *Baptême du Christ*, le *Festin d'Hérode avec Salomé* et *saint Jean à Patmos*. L'œuvre est datée de 1485 et appartient à l'école de Fc. Herlin. (Voir la reproduction parue dans le *Ciccone* du 5 mars 1910.) A signaler enfin quatre retables de l'école de Zellblom, provenant d'une église de Souabe.

Ernest DIEZ.

ANGLETERRE.

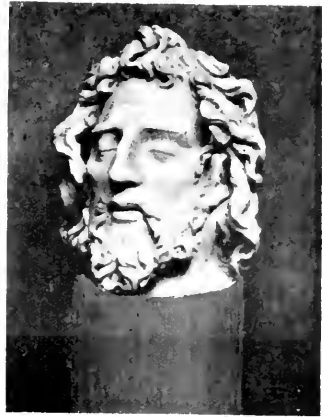
Londres. *Victoria and Albert Museum.* La coutume adoptée par les riches amateurs anglais de donner annuellement aux Musées quelques pièces de choix, s'étend toujours davantage et nous ne pouvions que l'offrir en exemple aux amateurs français : il est aussi d'habitude chez les collectionneurs anglais et américains de *prêter* aux Musées de Londres leurs dernières et plus belles acquisitions, et cela pour une période de six mois, au minimum, à deux ans. De ce fait, l'archéologue, l'artiste, l'ami de l'Art sont mis en continuel contact avec des chefs-d'œuvre qui dans d'autres pays seraient jalousement gardés dans des collections particulières. Et comme, d'autre part, excessivement nombreuses sont les « causeries » organisées dans les musées par des érudits de bonne volonté, l'attention du public est toujours en éveil et les profanes eux-mêmes sont attirés et intéressés — ne fût-ce que par orgueil national — aux dernières découvertes archéologiques.

Les acquisitions, les dons surtout et les prêts ont été particulièrement nombreux, au cours de ces six derniers mois, dans les musées de Londres. Nous ne citerons donc que les plus importants.

Au Musée Victoria et Albert (Kensington), dont les nouveaux et énormes bâtiments — qui en doublent la superficie — ont été complètement aménagés et ouverts au public en avril dernier, nous notons : parmi les dons de M. Fitzhenry (un collectionneur qui réussit à enlever, voici deux ans, un splendide escalier en chêne du plus pur XVII^e breton qui décorait l'intérieur de la « Maison Pouliguen », au H de la Grand'Rue à Morlaix) une *Vierge à l'Enfant*, relief en stuc peint, d'intense expression maternelle, œuvre florentine, de la première moitié du XV^e siècle, de l'école des Pellegrini (Berlin en possède une réplique) : une statue bombale, « chevalier », en pierre, provenant d'une église de la Guedeca et qui est un bel exemple du style vénitien au XIV^e siècle : quelques statuettes en pierre, en stuc ou en marbre, provenant d'églises du bassin de la Loire et surtout un superbe moine pleureur, dans sa niche gothique à lancettes, enlevé à la cathédrale de Bourges, permettent d'admirer l'esprit et la sûreté de nos tailleurs de pierre du XIV^e au XVI^e siècle : ces statuettes ont été prêtées, il y a deux mois, par M. Fitzhenry pour une année : du même donateur une délicate *Vierge à l'Enfant*, bronze doré de l'école de Jacopo della Quercia (XV^e s.), où la symbolique des proportions et de l'attitude s'atténue, pleine de grâce, en un flechissement harmonieux et bien maternel.

Dans le grand Hall des Prêts, le Duc de Devonshire a fait exposer pour dix-huit mois quatre su-

perbes tapisseries flamandes, « Chasses » datant de 1630 environ. A citer encore un don précieux, fait par le lieutenant-colonel Crauf-Lyons, de broderies ecclésiastiques anglaises du XV^e et du XVI^e siècle, qui sont conçues dans un style étonnamment byzantin et dont nous aurons occasion de reparler à propos du vestiaire gallois et anglais : une iconostase, en sapin et noyer, sculpté, peint et doré, provenant d'une église de Chypre où il fut consacré par l'évêque Makarios en 1762, dû au sculpteur-décorateur Nectarios et à ses élèves Léontios, Philarète et Philothée ; ce lourd mélange de style renaissance et orthodoxe porte les dates 1757-



TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

1762. De magnifiques verreries, école de Cologne, XV^e s. ; Saints, Empereur, Impératrice et donateurs ; école flamande, XVI^e s. ; *Crucifixion* (fig.), où s'affirment les débuts de la Renaissance, de fort curieux panneaux de vitraux Magdebourg, fin du XII^e s., très montés de ton, extraordinairement expressifs, et tout un lot de médaillons, armoiries, petits sujets religieux suisses et flamands du XVI^e s., recueillis et prêtés pour quelques mois, par M. J. Pierpont-Morgan, retiendront l'attention des amateurs de cet art admirable du vitrail, art qui achève de se perdre à tout jamais dans l'industrie. Enfin, nous notons un énorme cube en argent doré, ciselé et repoussé, dû à un maître flamand qui signa de ses initiales S. T. exécuté pour les bégimes d'Hasell en 1561 ; pareillement

et tous deux dons du colonel W. Fearon-Tipping — une belle monstrance, de travail plus délicat, en argent et métal doré, ciselé et repoussé, don d'une table d'Ypres à la vieille cité flamande,



LA CRUCIFIXION, AUBREIL, DU XVI^e SIÈCLE
(Collection J. Pierpont-Morgan.)

en 1735, l'installation du legs très considérable de M. Salluz — legs qui comprend notamment d'admirables pièces de Limoges de la meilleure époque et des bois de la Renaissance — ne sera guère achevée avant deux mois, tant les objets en sont nombreux.

Il nous faut signaler encore, parmi les toutes dernières acquisitions, un superbe *Chef de saint Jean-Baptiste*, en marbre, d'un artiste espagnol du XVI^e siècle (fig. 1) et un bien curieux relief en albâtre, l'*Assomption de la Vierge* avec saint Thomas recevant la ceinture (fig. 2), peint et doré, de la meilleure époque, de l'École de Nottingham (XV^e s.), don de M. Max Rosenheim.

British Museum. — Les dernières acquisitions, les legs, dons et prêts y sont certes infiniment moins nombreux ; quelques pièces sont hors de pair, mais en dehors de notre cadre.

Parmi les prêts les plus importants, citons le *Triptyque de Shavelot* décrit par le chanoine Bosch dans son ouvrage sur les enaux, sorti, vers 1180, de l'atelier de maître Godetroi de Claire auquel il fut commandé par Dom Wibald, abbé de Shavelot dans la province de Liège. Les enaux qui décorent

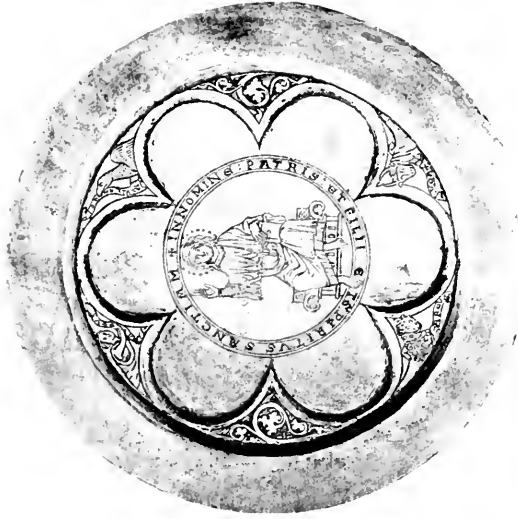
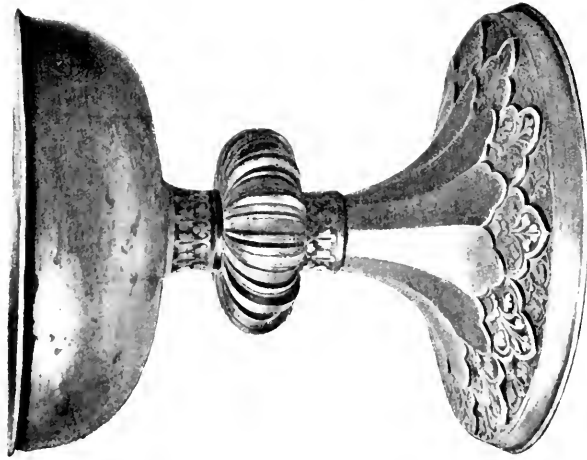
la partie centrale, où se trouvent contenues des reliques de la vraie Croix, sont antérieurs à ce beau reliquaire parfaitement byzantin d'ordonnance. On avait perdu la trace de cette œuvre si remarquable presque depuis l'époque où — par crainte de pillage par les armées de Napoléon I^{er} — prêtres et moines cachaient les plus précieux objets du culte chez les particuliers. Un moment propriété de la famille de Walz, de Hanau, ce précieux triptyque fut découvert par un antiquaire londonien et acquis récemment au prix de plus d'un million par M. Pierpont-Morgan qui l'a généreusement prêté pour quelques mois au British Museum.

National Gallery. — Par suite de certaines réfections sans doute, les salles se trouvent dans le plus lamentable désordre. Nous n'avons à signaler que quelques superbes manuscrits, prêtés par M. Henry Yates Thompson : *La Vie de Notre-Seigneur* avec de grandes compositions archaïques, sans ornements marginaux, de l'École de Sienne (1325) ; un *Livre d'Heures* florentin, attribué



ASSOMPTION DE LA VIERGE, ALBÂTRE
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

à Antonio del Clerico (1490), avec des initiales d'une extrême finesse et des marges somptueuses ; le *Livre d'Heures* offert en 1502 à Laudamina dei Medici, à l'occasion de son mariage avec Francesco



CALICE ET PATÈNE DE BOUGELLES (XIII^e siècle)
Musée national du Pays de Galles, à Cardiff.

Salsbury, dont les merveilleuses enluminures et, surtout, les curieux canaux et les nus des marges affirment le goût affirmé et raffiné des florentins : le *Livre d'Heures* de Bonaparte Glüs-hern, sénéchal de Bohème en 1522, avec de larges et cependant très fines miniatures, de composition et de dessin impeccables et charmants, parmi lesquelles une est signée « Petrus Prusinus » le Péringne. Trois beaux manuscrits français accompagnent le prélat de M. Thompson : le *Pontifical* de Metz enluminé vers 1310 pour l'évêque de Metz, Reinhold de Bar ; le *Beau*, et si touchant, *Livre d'Heures* de Jean Dupuis, Bâtard d'Orléans, le fidèle compagnon de Jehanne, décoré à Paris, croit-on, vers 1335 ; le *Livre d'Heures* de Prigent de Coëilly, grand amiral de France, tué au siège de Cherbourg, en 1451, œuvre parisienne aussi et de 1411.

Abbaye de Westminster. — En 1848, le gouvernement de Lanceter supprima le couvent de Saint-Erhan que les Cisterciens occupaient depuis plusieurs siècles. C'est alors que furent vendus à vil prix des trésors d'art, entre autres les stalles sculptées vers 1500, et comprenant cinquante-quatre sièges, dont un collectionneur anglais se rendit acquéreur. Récemment, le directeur du Musée national suisse, désirant les racheter, engagea des pourparlers à cet effet, mais le prix demandé, 50,000 francs, le fit reculer. On vint d'apprendre que le riche amateur anglais qui possède cette merveille artistique, en a fait cadeau à la nouvelle cathédrale catholique de Westminster.

Cardiff. — Le Musée national du Pays de Galles à Cardiff, vient de s'enrichir, grâce au roi Georges V, de deux précieux objets : le fameux calice et la patène (XIII^e s.) d'argent doré, ciselé et gravé, trouvés, en 1890, près de Dolgelly (North Wales), sous un rocher près de la route.

De proportions massives, ce calice a 181 millimètres de hauteur, avec un cratère mesurant 158 millim. de diamètre et 50 millim. de profondeur, avec les bords incurvés à l'extérieur comme pour tous les calices.

Le milieu du pied comporte une renflure de 761 millim. de diamètre, divisée en 12 lobes alternativement saillants et rentrants, ceux-ci quadrillés, ceux-là taillés en sections polygonales à leurs points et ornés sur toute la longueur de Parète d'un filet en relief perlé. Au-dessus et au-dessous de cette riche et simple poignée, et formant double support, une bande, légèrement débordante du pied, offre, grave en relief, un motif de feuillages rigides dressés verticalement.

Le pied du calice, d'un diamètre de 153 millim., comporte douze ornements trilobés — la pointe

tournée à l'extérieur sur le pourtour du bas — partant en pans coupés, nus, de la bande inférieure de la poignée. De ces douze lobes, partent douze autres ornements trilobés, plus larges, splendide-ment burinés dans le goût si caractéristique anglais du XIII^e siècle, époque à laquelle commença un art autonome. Entre les pointes de ces derniers ornements, la base — terminée verticalement et décorée à l'extrémité inférieure d'une simple moulure ronde — est également entaillée de motifs de feuillages. A l'intérieur, doré aussi, du pied du calice est gravé en petites capitales :

NICOLVS-ME | FELICI DE HER | FORDIE (sic)

Ce Nicolas d'Hereford était un maître orfèvre, comme le constatait, en 1892, dans sa communication au sujet de cette œuvre remarquable, le distingué secrétaire-adjoint de la Société des Antiquaires (d'Archéologie) de Londres M. W. H. Sant John Hope.

Si ce calice ressemble à ceux trouvés naguère dans les cercueils des évêques de Salsbury, d'York et de Chester, tous du XIII^e siècle, il faut bien noter qu'il est le plus beau et le plus grand ; on doit ajouter aussi que nombre d'archéologues éminents, comme M. Bend, du British Museum, le considèrent comme de facture absolument allemande. Il est possible que ce Nicolas ait été un orfèvre allemand établi à Hereford.

Quant à la patène, également d'argent massif, elle offre le plus bel exemple des débuts de l'orfèvrerie purement anglaise. D'un diamètre de 186 millimètres, elle comporte deux plans : le premier, extérieur, circulaire et nu, le second formé de six larges lobes semi-circulaires, dont les interstices extérieurs représentent, gravés en creux, les figures symboliques des quatre *Évangélistes* et deux motifs de feuillages dans le goût du calice. Au centre, dans une circonférence — diamètre 75 millim. — inscrite par une bande gravée portant :

IN-SOMINE-PATRIS-ET-FILII-ET-SPIRITUS-SANCTI-AM.

est gravée en creux l'effigie du *Christ*, assis sur un siège en forme de chapiteau ionique ; en longs cheveux flottants, sans moustaches, la barbe courte et ondulée, portant la tunique et le manteau, le Seigneur bénit de la main droite levée tandis que la gauche s'appuie sur un livre fermé qui repose sur le genou un peu relevé. Le nimbe est entièrement figuré par douze petits cercles en relief, disposés par six de chaque côté de la tête. La gravure n'est pas de la même main que celle qui exécute le calice, mais il est évident que la patène fut faite pour accompagner celui-ci.

Ces deux superbes pièces, qui datent de 1230 environ, sont les plus beaux spécimens connus de la plus ancienne orfèvrerie authentiquement anglaise.

Vendus en mars 1892, chez Christie, pour 17.750 francs, l'acquérant en avait fait don au roi Édouard VII, à charge de les confier à un Musée.

— En province où, depuis juin comme de coutume, les *Pageants* — sorte de défilés et tableaux vivants historiques avec chanteurs — ont un peu partout fait revivre le passé religieux, d'autres fêtes ont également eu lieu parmi lesquelles nous relevons, en septembre, l'*Hisledajod* du Gorsed, association des bardes, tenu à Colwyn Bay, Pays de Galles; à cette annuelle solennité poétique et archéologique nous avons remarqué que, comme par le passé — dès le XVIII^e siècle — les pasteurs forment le plus grand nombre des concurrents et des lauréats. Au festival de la cathédrale de Gloucester, les trois maîtrises de Gloucester, Worcester, et Hereford ont exécuté, dans la vieille cathédrale, si belle, un intéressant « motet » du D^oC H. Lloyd, et « Gethsemani » épisode de la vie du Christ de M. Bantock, où se trouvent de bien singuliers réminiscences du plus protine Saint-Saëns et un très bizarre effet de cacophonie lorsque Judas fait le signe pour qu'on arrête Jésus.

Peu de publications vraiment intéressantes sont à noter en ce moment; il faut signaler seulement le *Livre bleu* que vient de faire paraître au prix modique de 11 fr., 25 la Commission des Beaux-Arts du Parlement, et dans lequel sont enluminées, présentées et décrites, avec de belles photographures, toutes les richesses archéologiques,

religieuses et artistiques, et les coins les plus pittoresques du comté de Hereford; ce livre officiel qui sera suivi d'autres, devrait bien être donné en exemple à nos parlementaires! Citons aussi la splendide publication en deux volumes tirage restreint, non mis dans le commerce des *Oeuvres d'Art du Japon*, ancien et moderne, publication faite par les soins du Commissariat Général du Japon à l'Exposition anglo-japonaise; le premier de ces volumes est tout particulièrement précieux si l'on veut se rendre compte du sentiment religieux chez les vieux maîtres japonais.

Enfin, terminons cette chronique par un salut à la mémoire du vieil et probe artiste W. Holman Hunt, le seul sincère, le seul réellement croyant du fameux petit groupe de la « Brotherhood ». Célèbre par ses tableaux d'une métréuse exactitude de détails, « *La Lumière du Monde* », « *Le Bon émissaire* », « *Jésus parmi les Docteurs* », qui, immenses miniatures fort savantes, sont si étroitement apparentées à l'œuvre de Tissot, le sage artiste londonien — qui fut apôtre autant que peintre —. C'est doucement éteint, le 8 septembre, dans sa quatre-vingt-troisième année. Après la épidémie, ses cendres ont été déposées dans la crypte de la cathédrale Saint-Paul, à côté de celles des maîtres Reynolds, Opie, West, Turner et Millais, Millais qui fut un moment aussi de cette Rose-Croix britannique, — les Præraphaélites.

Ch. A. DE CAROZ

BELGIQUE.

Académie royale d'Archéologie de Belgique. *Séance du 7 août 1919.* — M. le vicomte de Ghelheck d'Esghem Vaermeyck a présenté un substantiel rapport sur le récent congrès tenu en Anjou par la Société française d'Archéologie.

M. Mathieu a lu une notice sur M. Devillers, membre titulaire, décédé récemment.

L'Académie vote l'impression d'un travail du plus haut intérêt, dans lequel M. Goovaerts, archevêque général du royaume de Belgique, établit la véritable origine de Beethoven.

Assemblée solennelle annuelle, tenue à Hodet de ville d'Anvers, le 2 octobre 1919.

Le président de l'Académie, M. de Witte, a présenté un important travail sur *La Médaille en Belgique, sa rénovation et son développement*. Après avoir rappelé les origines de la médaille et esquissé l'histoire de son introduction en Belgique à la fin

de la période bourguignonne, M. de Witte étudie les caractères des œuvres des principaux médailleurs belges; le développement de l'art de la médaille a pris une extension considérable depuis quelque vingt ans; son mérite lui a fait reconnaître le droit d'être traité au Salon des Beaux-Arts de Bruxelles en 1913, sur le même pied que le peintre et la sculpture.

M. le chanoine Maere a présenté un travail de haute érudition sur l'église du petit seminaire de Floreffe, près de Namur. Nous nous réservons d'analyser ultérieurement cette étude.

Société d'Archéologie de Bruxelles. — Les fascicules I et II des *Annales* de 1919 renferment quelques études intéressantes: M. Donnet analyse l'inventaire des biens mobiliers délaissés par le maréchal de Argy, et spécialement les tapisseries.

M. Boulmout fait connaître quelques documents relatifs à l'histoire de l'abbaye d'Aywières; il étudie notamment une élection abbatiale et dresse un tableau de la composition de la communauté d'Aywières. — *L'histoire de l'éclairage publié à Bruzel les à l'ail l'objel d'une élude détaillée par M. Léon Clerbois.*

M. C. Enlart présente quelques observations au sujet d'une boucle d'argent portant la devise de l'Ordre de l'Épée et se trouvant dans les collections du Musée du Cinquantiénaire. Dans une note parue en 1900, M. Jos. Desbrière écrivait que ce bijou avait été porté par une femme; M. Enlart estime que les bijoux de ce genre étaient nombreux dans le costume masculin et que la boucle a dû appartenir au baudrier d'un chevalier du XV^e siècle, inscrit dans l'Ordre de l'Épée; cet objet est pour le savant archéologue, « une pièce aussi rare que précieuse par les souvenirs qu'elle rappelle. »

MM. les abbés Croqj ont entrepris la tâche de visiter toutes les sacristies de la Belgique; ils y ont étudié plus de trois mille pièces d'orfèvrerie, relevé les poinçons, noté les caractéristiques et photographié plus de six cents objets. Ce travail préparatoire s'est prolongé pendant quatre ans. En publiant dans les annales de la Société d'archéologie de Bruxelles un premier travail sur les résultats de leurs recherches, MM. Croqj n'ont pas voulu donner un relevé complet de toutes leurs découvertes en matière de poinçons; leur but est de faire connaître les principaux points d'histoire qu'ils ont pu élucider. Des travaux ultérieurs compléteront ce premier exposé. Dans le présent travail, les auteurs préludent par des renseignements généraux qui servent de guide à l'histoire des poinçons en Belgique, notamment au sujet des règles du poinçonnage, de la date à laquelle prit naissance l'usage du *poinçon de la cité*, du *poinçon onomastique* de l'orfèvre et du *poinçon de décanat*. Les savants archéologues étudient ensuite les poinçons des villes et des principales corporations belges: Anvers, Alost, Ath, Andenaarde, Bruges, Bruxelles, Courtrai, Dinant, Gand, Grammont, Liège, Louvain, Mahines, Mons, Namur, Nivelles, Termonde, Tongres, Tournai, Vrtout, Ypres; cette énumération atteste l'importance de cette savante

étude qui se recommande à l'attention de tous les historiens de l'orfèvrerie religieuse.

Cercle Historique et Archéologique de Courtrai. *Séances des 21 octobre et 25 novembre 1909.* — M. Ferrant donne lecture d'une étude importante sur la construction de l'église d'Harlebeke (1769-1775).

Séance du 20 janvier 1910. — M. Ferrant communique la seconde partie de son travail sur l'église d'Harlebeke; il y traite des autels, des stalles et ornements du chœur du chapitre, des herseures et de la chaire de vérité, des ferromeries, du carillon et des cloches.

M. le baron A. van Zuylen van Nyevelt, apportant quelques *Contributions à l'histoire de Courtrai*, s'occupe des jaugeurs de vin de cette ville.

M. Cailliet, poursuivant ses études sur les arts à Courtrai et dans le Courtrais, reconstitue un chapitre du *Schilderboek* de Van Mander à propos de Pieter Vlerick et Karel de Foort dit Van Yper; il fait connaître quelques détails intéressants sur le peintre Claes van Erdenborch, alias van Nevele; en signalant l'œuvre des peintres Erasme Gausse et Jean van Moerkercke, il donne le catalogue de leurs œuvres.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand.

Séance du 13 octobre 1910. — Le président, le chanoine Van den Gheyn, signale le déplacement probable du chef-d'œuvre de Rubens, dans l'église Saint-Bavon; afin de le présenter plus favorablement, le « *Saint Bavon se retirant du Monde* » sera placé dans le transept. — M.M. Bergmans et Fris rendent compte de quelques réunions scientifiques tenues en août et septembre 1910. — M. Vermaest présente une étude documentée sur le règne de Baudouin le Chauve en Flandre. — M. Bergmans analyse la récente étude de M. Léon Gruel sur la Madeleine de Paris; il en fait valoir la haute valeur historique et archéologique. Il signale également l'étude du Dr O. Rubbroeck sur les *Trois portraits de la Maison de Boulogne* par Memling. Ce travail fait partie du livre consacré à *l'Origine du type paillard de la maison de Habsbourg*. — M. Fris lit un travail sur la conjuration de Pieter Schoomaert à Gand en 1406.

J. CASIRÉ.

ESPAGNE.

Le cours d'histoire de l'art du moyen âge en Espagne, sous la direction de M. Gomez Moreno et organisé par le *Centro de Estudios Históricos* de Madrid, a été l'objet d'une série de travaux importants, pendant l'été, sur l'art préroman

en Castille, art dont une des caractéristiques est l'emploi de l'arc outrepassé. On a organisé des excursions dans les régions où existent la plupart de ces monuments: Léon, Palencia, etc., jusqu'en Asturie et en Galicie.

Les ouvrages ou mémoires qui seront publiés à la suite de ces promenades archéologiques feront connaître une époque très intéressante et en même temps très peu connue de l'art castillan.

Une place d'honneur a été réservée à l'Archéologie au Congrès International d'Apologétique tenu à Vich du 7 au 11 septembre, pendant les fêtes solennelles du Centenaire de la naissance de l'illustre

ment de l'Eucharistie, de la Communion des Saints, du Culte de la sainte Vierge et de l'autorité et primauté de l'Eglise romaine, si combattue par les hérétiques. Le P. Scaglia avec sa communication : *Sancti Petri primatus et prerogative ex archaeologica testimoniis*, a corroboré la seconde partie de la précédente. L'abbé Gudol, directeur du Musée diocésain de Vich, a, de son côté, apporté un beau travail sur l'*Apologétique del Cristianisme en els*



ARCADES DU PALAIS EPISCOPAL DE BAYLEONE (XI^e SIÈCLE)

philosophe Jacques Balmes. Une des séances a été consacrée à La science archéologique auxiliaire de l'Apologétique. M. l'abbé Joseph Gudol a lu un compte rendu des communications envoyées par M. Horace Marnech, le suivant successeur de E. B. de Rossi, et par le P. Sixte Scaglia, trappiste, connu aussi par ses ouvrages sur les Catacombes. L'étude de M. Marnech *Su gli argomenti che può ricavarsi l'Apologétique a cattolica dei monumenti dell' catacombe romane*, démontre de quelle façon les épitaphes chrétiennes de la Rome ancienne confirment la doctrine de l'Eglise, surtout au point de vue des dogmes de la Divinité du Christ, du Sacre

monuments catalans, monuments du moyen âge surtout. L'auteur traite principalement de l'icongraphie qui est le livre où ont lu les fidèles de toute condition, même les plus ignorants. Les images sont pour ces derniers un continuel enseignement. Le P. Scaglia a attiré l'attention sur certains monuments catalans qui prêtent au dogme un solè le appui et il a fait remarquer, enfin, comment l'édifice religieux et toutes ses parties, l'autel spécialement, ont un rôle apologétique.

L'Institut d'Estudis Catalans, depuis qu'il existe, est chargé de dresser un inventaire monumen-

tal de la décoration polychrome médiévale en Catalogne. C'est pourquoi il publie, depuis quelques années, le grand ouvrage intitulé *Les Peintures murales Catalanes*, paraissant par fascicules qui contiennent des monographies, des plans et vues des églises où se trouvent ces fresques, ainsi que de splendides planches, hors texte, en trois couleurs. L'Institut utilise les copies à grande échelle qui existent au musée de Barcelone et dont la Commission des Monuments lui permet la reproduction. La première livraison, publiée en 1907, se rapporte aux fresques de Pedret ; l'apparition de la seconde, où sont publiées les peintures murales de Saint-Martin de Fenouilla (Rousillon) et de San Miquel de la Sena, ainsi que celles de La Glusa et d'Anglasters, est survenue presque au moment même où le Ministère français des Beaux-Arts a affecté un crédit de plus de 3.000 fr. pour la restauration et conservation de l'église et des peintures de Fenouilla. Une copie de ces dernières a été exposée au Salon de Paris. On sait que l'*Institut d'Estudis Catalans* s'occupe aussi des pays catalans situés de l'autre côté des Pyrénées.

Cet ouvrage sera précédé d'une étude sur l'histoire des fresques catalanes depuis les temps les plus anciens jusqu'à l'époque de la polychromie gothique.

Le Palais épiscopal de Barcelone va recevoir une nouvelle chapelle ; à cette occasion on a entrepris des travaux et des fouilles d'une certaine im-

portance qui ont amené la découverte de trois belles arcades (fig.). Elles sont du plus pur style catalan roman du XIII^e siècle et sont à comparer avec d'autres monuments de la même région, tels que les portes des églises de Lleyda, Agramunt et Valence. Elles remontent à l'époque de la translation de la demeure épiscopale à la place qu'elle occupe actuellement, lorsque l'agrandissement de la cathédrale obligea l'évêque Arnau de Gurb à abandonner l'ancien palais, avant 1271.

La revue *Estudis Universitaris Catalans* pour suit l'inventaire des trésors archéologiques dévorés par les flammes pendant les émeutes de la dernière semaine de juillet 1909. Son numéro de janvier-juin se rapporte aux monastères de Santa-Maria de Valldonzella et de les Jeronimes (Barcelone), ainsi qu'à trois églises de la ville de Manresa. Le premier de ces deux établissements monastiques a perdu ses importantes archives, des manuscrits divers provenant de Poidet et quelques pièces d'orfèvrerie d'une rare valeur. Le couvent de les Jeronimes possédait de magnifiques retables représentant la *Sainte Face*, la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, l'*Apparition de saint Jérôme à saint Augustin*, les *Miracles de saint Jérôme*, la *Trinité*, *saint Antoine de Padoue*, la *Mort de saint Etienne*, etc. On n'a pu conserver qu'un dessin calqué d'un triptyque du XVI^e siècle *Adoration des Mages*, qui avait figuré à l'Exposition d'art ancien à Barcelone, en 1902.

Ramon d'Alós.



CHIFFRE-LAMPRE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAMIE DE L'USA

BIBLIOGRAPHIE

AMSTRONG (SIR WALTER). *Ars una. Species mille. Histoire générale de l'art. Grande Bretagne et Irlande.* Paris, Hachette, 1910, In-8°, 598 fig. et 1 pl. en coul. 7 fr. 50.

La librairie Hachette a entrepris la publication d'une « Histoire générale de l'art », sous forme de petits manuels d'un format commode et bien illustrés, semblables au volume de M. Salomon Reinach intitulé *Apollo*. Le premier de ces manuels est consacré à la Grande Bretagne et à l'Irlande. Il a été rédigé par sir Walter Armstrong, directeur de la National Gallery d'Irlande. Le nom de l'auteur, est à l'avance une garantie pour le lecteur quant à la sûreté de l'information et de la critique.

Voici les principales divisions de l'ouvrage : L'art primitif dans les Iles Britanniques. Les Hébreux. Les Celtes. Caractères de l'art celtique. Leur persistance. — L'art anglo-saxon. — Architecture anglo-normande. — Architecture gothique primitive ou premier style ogival. — Architecture ornée ou seconde architecture gothique ogivale. — Architecture perpendiculaire. — Le chaos Tudor. — La Renaissance anglaise. Inigo Jones et sir Christophe Wren. — Les disciples de Jones et de Wren.

Les Renaissances classique et gothique. — La Renaissance moderne. — Arts mineurs. — La peinture dans les Iles Britanniques, depuis son origine jusqu'à la naissance de Hogarth. — Peinture. Période moyenne. — La peinture moderne. De Turner à Watts. — La peinture depuis la période préraphaélite jusqu'à nos jours. — Portraits en miniature. — Aquarelles, pastels et dessins. — Sculpture. Première période. Période gothique. Sculpture. Période moyenne. — La sculpture contemporaine.

Au sujet de ces divisions, nous nous permettons de faire une petite critique. Nous sommes un peu choqués de voir, par exemple, la sculpture rejetée à la fin, après les aquarelles, pastels et dessins du XVIII^e et du XIX^e siècles, alors que, selon nous, elle devrait prendre place après l'architecture du même temps. L'exposé chronologique nous semble préférable, les différentes branches de l'art ayant eu, en effet, à toute époque des rapports très étroits. M. Salomon Reinach avait adopté avec raison cette méthode dans *Apollo*.

Le choix des gravures du manuel de M. Armstrong nous a paru excellent. En outre chaque chapitre est accompagné d'une bibliographie très au courant. Enfin le livre se termine par un index alphabétique qui permet de s'orienter très facilement.

Nous croyons utile d'indiquer ici les volumes annoncés dans la même collection.

Egypte, par M. Maspero, membre de l'Institut. — *Grèce*, par M. Amelung. — *Rome*, par M. Strong. — *Byzance*, par M. Mille. — *Italie du Nord*, par M. Corrado Ricci, directeur général des Beaux-Arts à Rome. — *Italie du Sud*, par M. Poggi. — *France*, par M. L. Hourticq. — *Flandre*, par M. Max Rooses, directeur du Musée d'Anvers. — *Hollande*, par M. Bode, directeur de la Galerie nationale à Berlin. — *Allemagne*, par le Dr Popp. — *Angleterre*, par Sir Walter Armstrong, directeur de la National Gallery d'Irlande. — *Espagne et Portugal*, par M. Marcel Dienkafoy, membre de l'Institut. — *Chine, Japon*, par M. N^o et M. Maître, directeur de l'École française d'Hanoï. — *Inde et Perse*, par M. Foucher, ancien directeur de l'École française d'Hanoï. — *Amérique*, par M. Cortissoz.

R. M.

LAMPÉREZ Y ROMEA VICENTE. *Historia de la Arquitectura cristiana española en la edad media.* Madrid, 1908-1909, 2 in 1^o, pl. et fig.

Il y a peu d'années nous n'avions encore qu'un essai d'ensemble, intéressant et sérieux, sur l'architecture du moyen âge en Espagne : *Gothic Architecture in Spain*. Nous disons : un essai d'ensemble car, en dépit de son titre quelque peu restreint, le livre de G. Street n'est pas limité aux monuments gothiques, une quantité de pages y sont consacrées à des études et à des reproductions d'édifices purement romans, un certain nombre même à des mosquées et à des synagogues moresques.

L'Histoire de l'Art de M. V. Michel est le premier ouvrage français qui, par la plume autorisée de M. E. Enlart, ait enfin donné à l'architecture de la péninsule la place qui lui revenait à bon droit. La brève analyse que le savant auteur fait

des monuments, les comparaisons qu'il établit, les petites vues qu'il donne, presque toujours d'après ses propres photographies, tout cela représente un travail important et une connaissance étendue. Et pourtant ces pages rapides ne pouvaient satisfaire pleinement les travailleurs, bien peu nombreux il est vrai, qui, chaque année, vont étudier l'Espagne chez elle et jusqu'en ses parties les moins explorées. Il leur fallait un ouvrage beaucoup plus riche en reproductions, descriptions et comparaisons. Cet ouvrage nous l'avons maintenant, grâce au zèle fort méritant de D. Vicente Lamperez y Roman; il comprend 1107 pages, 32 planches hors texte et 1239 figures formant deux volumes qui sont infiniment plus utiles et mémorables que les encombrants *Monumentos Arquitectonicos de España*.

Nous n'avons pas besoin, il nous semble, d'énumérer les divers titres de l'auteur; il suffira de dire qu'il est professeur à l'école supérieure d'architecture de Madrid et joint à l'enseignement une pratique constante, une expérience consommée de son art. Nous-mêmes avons été témoin, il y a peu d'années, de la très excellente restauration de la *Casa del Cordón*, de Burgos, et de celle des cloîtres de l'insigne cathédrale de la même ville. — deux restaurations qui sont l'œuvre et l'honneur de D. Vicente Lamperez. Un homme du métier pouvait, mieux que beaucoup d'autres, mener à bien l'histoire de l'architecture que nous annonçons; un espagnol pouvait interroger et comprendre les monuments de son pays plus facilement que nous autres, étrangers, qui avons nos préjugés, qui ne connaissons pas bien la langue, et qui, surtout, ne pouvons visiter qu'un nombre restreint de localités possédant églises, oratoires et cloîtres.

Si D. Vicente Lamperez ne connaît pas tous les monuments existant dans son propre pays (nous en avons étudié une vingtaine fort intéressants qui ne sont pas mentionnés dans son ouvrage), il a du moins fait tout son possible pour se renseigner exactement et, ce qui est mieux, pour aller lui-même sur place, mesurer, dessiner, photographier et décrire. Malgré plusieurs lacunes, on peut dire qu'il connaît admirablement son Espagne; ceux-là même qui ne feront que parcourir les deux volumes, ne seront pas longtemps à s'en convaincre.

L'auteur n'accorde que peu de pages aux premiers siècles chrétiens de l'Espagne; il n'entre à leur sujet dans aucune discussion; il ne l'a pas voulu et il a bien fait. Il se contente de mentionner et d'indiquer. C'est suffisant pour cette époque au sujet de laquelle les faits acquis sont encore bien rares.

Viennent ensuite trois longs chapitres consacrés au haut moyen âge; c'est une période qui nous a

livré bon nombre de monuments extrêmement curieux, souvent très spéciaux à l'Espagne et tout à fait pré-romans. — monuments qui, ne se trouvant dans aucun autre pays, désorientent les étrangers enclins à voir et à écrire vite. Tels de ces édifices religieux sont aisément considérés, par eux, comme des produits attardés du XI^e siècle, tout un plus précédant un peu l'époque romane, alors qu'ils sont en nombre suffisant pour former séries, alors qu'ils constituent des types, largement pénétrés d'art barbare, que D. V. Lamperez appelle: *édifices visigothiques* d'une part, *édifices asturiens* de l'autre. Il est aussi toute une classe de monuments qui, caractérisés par l'emploi, quelquefois systématique, d'arcs outrepassés, ont été regardés simplement comme œuvres à moitié mesrues et, pourtant, classés parmi les édifices romans. D. V. Lamperez, lui, les réunit sous un chef spécial: *L'architecture mozarabe*, c'est-à-dire l'architecture des églises contraintes par les chrétiens soumis aux Maures, une architecture qui, elle aussi, commence avec l'époque pré-romane (VIII^e siècle), dure et se développe jusqu'au XI^e siècle en Andalousie, jusqu'au XIII^e en quelques autres parties de l'Espagne. Cette période du moyen âge espagnol est singulièrement captivante; et, cependant, à quel point les édifices qu'elle nous a légués ne sont-ils pas oubliés ou plutôt ignorés! MM. Enlart et Marignan et D. Leclercq sont à peu près les seuls français qui en aient mentionné quelques-uns; le premier l'a fait brièvement et avec quelque prudence; le second avec audace et sans considération pour les époques de construction, avancées par les savants espagnols; le troisième a dressé une liste bien incomplète d'après les deux auteurs nommés et ses recherches personnelles; pour un gros *Manuel d'archéologie*, la lacune est considérable; la Bibliographie qui, pour différents pays, atteint, dans cet ouvrage, des proportions étonnantes, est des plus pauvres quand il s'agit de la péninsule. Les Espagnols ont pourtant étudié, avant D. V. Lamperez, les monuments qui nous occupent et fait preuve à leur endroit d'un amour bien particulier. Il n'y a qu'à dépouiller certains ouvrages, notamment les *Revistas* et les *Boletins* pour le savoir.

Chaque des divisions de l'ouvrage de D. Vicente Lamperez: Architecture Visigothique, Architecture Mozarabe et Architecture Asturienne, comprend l'étude des caractères généraux, de la chronologie, des écoles et des éléments de construction, puis des notices sur un grand nombre de monuments.

Il en va de même pour la période suivante; le moyen âge, qui comprend naturellement les architectures romane, gothique et mudéjare. Nous n'avons plus, avec les édifices romans et gothiques, l'originalité qui caractérise les monuments du

haut moyen âge : un art national est ici évident ; là, au contraire, il n'existe que dans des proportions singulièrement réduites. Nous avons mentionné, en étudiant l'église romane¹ et les cloîtres de Silos², l'influence (et elle fut considérable) de nos écoles françaises dans plusieurs provinces du Nord de la péninsule. Essayons-nous d'ajouter qu'assez souvent les Espagnols ont cependant marqué d'une empreinte spéciale les produits de l'art roman, comme aussi ceux de l'art gothique, empreinte due au milieu, aux influences mahométanes, au génie des architectes et des sculpteurs. Les églises en briques sont même si curieuses en Espagne que D. V. Lamperez leur consacre un chapitre spécial à la fin du premier volume. L'architecture mudéjare (Maures soumise aux chrétiens) n'est pas moins particulière et, sous ce chef, l'auteur réunit un grand nombre d'édifices, étudie leurs caractères, les classe d'après les époques de construction, les éléments d'architecture et la décoration (T. II, p. 533-615).

Les limites restreintes d'un compte-rendu ne nous permettent guère de donner une idée suffisante de l'ouvrage. Nous voulons du moins ajouter que l'illustration est abondante et souvent des plus intéressantes ; signalons entre autres de grandes planches sur lesquelles l'auteur a réuni les différentes coupes d'églises transversales et de plans d'églises que l'on rencontre dans la Péninsule, les reproductions photographiques d'admirables voûtes gothiques et les superbes planches hors texte du tome second.

Nous avons été sévère à l'égard de l'auteur dans les pages que nous avons consacrées il y a quelque temps à l'église romane de Silos³, datée par lui trop vite et trop aisément⁴ ; les mêmes tendances à dater certains monuments sans raisons suffisantes se retrouvent dans la *Historia de la Arquitectura*. Nous regrettons aussi que les influences de l'architecture française sur les églises de l'Espagne ne soient pas clairement distinguées, que la division de la sculpture romane en *arabique*, *proprement romane* et *composée* ne prête le flanc à la critique, et que les fautes abondent dans les extraits d'ouvrages français cités assez souvent. — Enfin si un patriotisme mal entendu et étranger à l'Espagne a été cause d'errements, comme le croit si fort D. V. Lamperez, et vraiment nous nous rangeons à son avis, un même excès d'amour national l'a parfois empêché, lui aussi, de juger posément l'influence prépondérante de nos écoles françaises sur les monuments de l'Espagne.

Ces quelques critiques n'amoindriront pas, nous l'espérons bien, la valeur considérable et l'intérêt hors-ligne que présentent les deux volumes du célèbre architecte de Madrid. Puisse une seconde édition, sérieusement amendée, suivre bientôt la première et faire connaître mieux encore les monuments chrétiens de l'Espagne à quantité de travailleurs qui ne peuvent les voir et les étudier que dans leur cabinet de travail !

Dom E. ROULIN.

ENLART (CAMILLE) et ROUSSEL (JULES), *Catalogue Général illustré du Musée de sculpture comparée au Palais du Trocadéro (Moulages)*. Paris, Mph. Picard et fils, 1910, In-8°, phototypies Neurdein, 3 fr. 50.

Il est heureux qu'un nouveau catalogue consacre les grandes améliorations faites sous la direction de M. Camille Enlart au Musée de sculpture comparée. Depuis sept ans un grand nombre de moulages nouveaux sont venus prendre place dans les galeries du Trocadéro et, comme conséquence, un supplément à l'ancien catalogue de 1900 devenait nécessaire.

MM. Enlart et Roussel ont préféré le refondre complètement et y introduire une classification et une numérotation nouvelles.

Voici à ce sujet ce que dit M. Enlart dans sa préface : « La classification ne s'attache pas à la date, mais au style des objets, car un même style a pu commencer ou prendre fin à des dates très différentes en diverses contrées, et deux styles ont pu coexister à certaines périodes dans un même pays. »

La division est donc pour la France la suivante : A, monuments antérieurs à l'époque romane ; B, style roman ; C, style gothique primitif ; D, style gothique secondaire ; E, style gothique flamboyant ; F, Renaissance ; G, temps modernes (XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles) et pour l'étranger : H, Antiquité ; I, moyen âge, Renaissance et temps modernes.

Cette classification, la seule logique pour un musée et qui se complète par l'indication des dates, est aussi celle qui a été appliquée dans la transformation raisonnée des salles du Trocadéro que M. Enlart a poursuivie depuis sa direction ; les moulages de sculptures du même style sont réunis et forment des groupements qui facilitent l'étude et la comparaison des écoles et des artistes.

L'indication de chaque moulage est suivie de la description de l'objet, de sa date quand il est possible, et de sa mensuration. La partie iconographique est traitée d'une manière complète et exacte, et c'est là un des côtés qui rendent ce

1. *Berne de l'Art chrétien*, 1908, p. 271-309.

2. *Ibid.*, 1909, p. 468-519.

3. *Les cloîtres de l'abbaye de Silos* (*Berne de l'Art chrétien*, 1908, p. 377).

4. *La Antigua Iglesia de Silos* (*La Ilustración Española y Americana*, 1889, p. 12).

catalogue des plus intéressants pour les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*.

C'est avec raison que le catalogue indique les restaurations subies par les originaux (E. 103-105), ou que le moulage est pris avant restauration (B. 230-234). Ceci est de première importance pour tous les moulages faits ou à venir. Il faut en effet que nous puissions ne regarder au musée du Trocadéro que des témoins sincères de notre admirable sculpture française et que là, au moins, soient divulguées, à tous ceux qui viennent s'instruire, les déplorables reconstitutions auxquelles se livrent souvent des restaurateurs inconscients.

L'ouvrage débute par une intéressante préface de M. Enlart, où il nous rappelle les noms du peintre Doyen, d'Alexandre Le Noir et de Viollet-le-Duc, auxquels nous devons l'idée, puis, beaucoup plus tard, la réalisation du grand enseignement du Musée de sculpture comparée. D'excellentes photographies, choisies judicieusement parmi les types principaux de chaque style, rompent la sécheresse inévitable du catalogue, qui toutefois est d'une lecture agréable et facile, en même temps qu'il est un guide très sûr et une source de renseignements précis.

J. R.

BACK FRIEDRICH. *Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert*. Frankfurt a. M., J. Baer, 1910. Gr. in-8, 102 p., 68 pl. en phototypie dont 2 en couleur, 10 marks.

M. Fr. Back a eu l'heureuse idée de grouper dans un bel album, précédé d'une introduction substantielle, toutes les œuvres de peinture et de sculpture qui semblent être originaires de la région du Rhin moyen. C'est à des enquêtes régionales de ce genre menées méthodiquement qu'il faut se livrer de plus en plus, pour permettre de dégager, dans un avenir plus ou moins lointain, les considérations d'ordre général sur l'histoire de l'art dans chaque pays. A ce point de vue, le livre que nous allons analyser est un excellent modèle.

Après avoir relevé dans les documents d'archives et les chroniques les noms d'artistes dont les œuvres paraissent perdues, M. Back aborde l'étude même des monuments. C'est par un groupe très curieux de pierres tombales qu'il débute. On y reconnaît sans aucun doute de grandes ressemblances dans la pose des personnages et le jeu des draperies. Nous citerons tout particulièrement la tombe de Jean de Holzhausen et de sa femme, dont l'exécution est postérieure à 1371 et qui est conservée au dôme de Francfort. Fort intéressante aussi est la pierre sculptée de l'église Saint-Nicolas de Francfort qui représente « Siegfried zum

Paradies » (+ 1386) agenouillé, au-dessus duquel apparaît le Christ de douleur entre deux anges portant les instruments de la Passion. Le dôme de Mayence possède deux autres tombes très célèbres d'archevêques, celles d'Adolphe 1^{er} de Nassau (+ 1390) et de Conrad de Dann (+ 1431). La première se remarque par la richesse de l'encadrement. La seconde montre dans les plis des vêtements une agitation poussée à l'excès.

Dans la sculpture monumentale, il faut tout d'abord mentionner la jolie porte de la cathédrale de Mayence qui conduit au cloître. M. Back nous donne à grande échelle les huit statuettes qui ornent la voussure et les piédroits. C'est sur de tels détails que l'on peut vraiment étudier. Ces figures représentent *saint Martin, sainte Barbe* (deux fois), *saint Etienne, sainte Elisabeth, sainte Marguerite, sainte Agnès et sainte Dorothee*. Nous avons été tout particulièrement séduits par le charme du saint Martin, jeune seigneur à la silhouette élégante. Le saint Etienne est aussi d'un joli style. Ces figurines qui peuvent dater du premier quart du XV^e siècle ne sont certainement pas toutes de la même main.

A peu près contemporain de celles-ci, paraît être le tympan du portail sud de l'église Notre-Dame de Francfort (vers 1125-1130), qui est d'un grand intérêt pour l'icéonographie. On y voit les Mages en route vers Bethléem, puis adorant l'Enfant, et dans le haut l'Annonce aux bergers. Le faire rappelle par certains côtés les statuettes de Mayence. L'œuvre montre des défauts de composition et les personnages ne se détachent pas nettement.

Dans la collection Figdor, M. Back a reconnu, très justement il nous semble, une œuvre de premier ordre qui doit être rangée dans le groupe qu'il étudie. C'est un très curieux *Portement de Croix* (début du XV^e siècle), provenant de l'église paroissiale de Lorsch et qui méritait bien d'être mis en valeur. L'auteur nous en donne de beaux détails. On remarquera les attitudes réalistes du Christ fléchissant sous le poids de la croix et des saintes femmes qui soutiennent la Vierge défaillante. Les soldats, dans la costume du temps, se remarquent par un individualisme marqué dans l'expression. Tout à fait analogue de style est la *Mise au tombeau* du musée de Limbourg. La douleur qui se traduit sur le visage des personnages est assez contenue, les gestes sont simples et non empreints de cette exagération que l'on reproche souvent aux œuvres allemandes. Le Nicodème, au regard vraiment poignant, est un fort beau morceau.

Dans la série des peintures, la première œuvre que M. Back étudie est le célèbre autel qui provient de l'église de Friedberg et qui possède maintenant le musée de Darmstadt. De ce bel ensemble, il ne nous reste malheureusement qu'une partie,

car le volet droit a disparu. Le sujet principal est le *Christ en croix* entre les apôtres et des saints : dans les gâbles, on reconnaît l'Ascension, la Pentecôte et le Couronnement de la Vierge ; sur le volet gauche, à l'extérieur, la *Naissance de la Vierge*, l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au Temple et la Fuite en Egypte. Dans le motif central surtout, les personnages ont quelque chose de grave et de solennel. M. Baek distingue quatre mains dans l'exécution de cet autel. Quand à la question d'origine, il faut avouer qu'on ne sait absolument rien. Aucun blason ne permet d'identifier les donateurs qui sont figurés aux pieds du Christ en croix. En tout cas on ne se trompera pas beaucoup en affirmant que l'œuvre date du dernier tiers du XIV^e siècle.

On peut en rapprocher la peinture murale qui décore l'enfeu du tombeau de l'archevêque Cuno de Falkenstein + 1388, à l'église Saint-Gastor de Coblenz. *Christ en croix* entre la Vierge, saint Jean, saint Pierre et saint Gastor, ce dernier portant le modèle de l'église.

A ces peintures peuvent être comparées jusqu'à un certain point les miniatures de l'Évangéliaire du même prélat, conservé au trésor de Trèves et qui date de 1380. On y voit, par exemple, un curieux portrait de l'archevêque, représenté de face et béni.

Le musée de Darmstadt conserve deux autels, le premier dit autel de Friedberg, le second dit de Siefersheim, qui sont très apparentés et dont le style se retrouve dans les miniatures du frère carmélite Nicolas, manuscrit du trésor de Mayence, 1432.

L'influence de l'école de Prague se reconnaît assez dans l'autel de la petite église de Scholten. Le fragment publié par M. Baek *Massacre des Innocents* semble bien le prouver. Très important aussi pour l'histoire de la peinture à Mayence au moyen âge est l'autel d'Ortenberg. La partie centrale nous montre la *Vierge entourée de saints*. Les autres sujets sont empruntés à la *Vie de la Vierge* (Nativité, Adoration des Mages, etc.). Ci et là apparaissent des influences italiennes très visibles. L'école de Prague semble aussi s'être fait sentir. Dans l'ensemble cet autel montre de réelles qualités de réalisme et d'observation. On peut l'attribuer, selon toute vraisemblance, au premier tiers du XV^e siècle.

Nous mentionnerons seulement, en terminant, les vitraux provenant de Partenheim (milieu du XV^e siècle, musée de Darmstadt), l'autel de Seligenstadt et celui de Bornhofen (musée de Bonn). Ce sont des œuvres un peu froides et qui n'appartiennent pas au grand art.

Doit-on, après l'étude de M. Baek, conclure à l'existence d'une « école » du Rhin moyen, au sens propre du mot ? C'est peut-être aller un peu

loin. Il y a eu çà et là des centres secondaires où des groupes d'artistes ont exercé leur talent, en subissant tout à leur influence des écoles de Hollande, de Prague et de Cologne, par exemple. Le grand autel de Friedberg et celui d'Ortenberg, les deux monuments les plus importants à retenir, montrent toutefois dans la pose des personnages, dans les draperies, dans les têtes, dans la couleur même quelques traits caractéristiques. On y notera surtout la tendance à préférer le dessin et la ligne au modelé proprement dit.

Notre dernier mot sera pour féliciter encore une fois M. Baek de nous avoir donné un volume aussi bien illustré, où les reproductions de détails sont particulièrement soignées, ce qui indique suffisamment l'intérêt qui en ressort.

A. BOISEL.

ROSEROT ALPHONSE. **Les grands sculpteurs français du XVIII^e siècle.** Edme Bouchardon. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1910, In-8°, 171 p., 29 pl. et fig.

Bouchardon échappe certainement pour la majeure partie de son œuvre au programme de cette revue et aux préoccupations habituelles de ses lecteurs. Une des grandes entreprises de sa carrière s'en rapproche cependant, c'est celle de la décoration du chœur de Saint-Sulpice de Paris, qui fut commandée par le curé Langnet de Clergy en 1733-1734 et qui comprend encore aujourd'hui, bien qu'elle n'ait jamais été exécutée jusqu'au bout et que deux statues de métal aient été fondues à la Révolution, un *Christ*, une *Vierge et huit apôtres*. C'est une des rares séries de statues intéressantes que le XVIII^e siècle nous ait laissées en fait d'art religieux ; mais la difficulté même que, malgré son examen approfondi de la question, l'auteur de ce livre a rencontrée pour identifier quelques-unes des figures d'apôtres prouve à quel point s'était perdu à cette époque le sens de l'iconographie sacrée.

M. Roserot avait antérieurement publié, et on le sait, des travaux remarquables sur quelques parties de l'œuvre de Bouchardon, mais l'étude qu'il fait, dans ce livre définitif, des statues de Saint-Sulpice est, comme beaucoup d'autres points de son travail, absolument méritoire. L'ensemble forme une monographie excellente, de justes proportions et de présentation soignée.

Cette monographie largement illustrée est la première d'une série entamée, sur l'initiative de M. Paul Vitry, par la Librairie centrale des Beaux-Arts qui promet successivement d'aborder la vie et l'œuvre des principaux de nos sculpteurs français du XVIII^e siècle.

M. A.

DESTREE (Jos.) et MULLER DE KETELBOE-
TERE. Ed., Une visite à l'Art ancien : l'Art belge
au XVII^e siècle. Revue critique. 2^e édition. Lou-
vain, F. et R. Genterich, 1910.

Si l'on ne s'agissait que d'un modeste guide à l'ex-
position de l'Art ancien du XVII^e siècle, il pour-
rait paraître étrange que nous signalions un tra-
vail dont l'utilité semble, à première vue, ne plus
exister. Après un succès qui n'a pas faibli un seul
instant, l'exposition a fermé ses portes : les orga-
nisateurs s'apprennent à réexpédier aux musées pu-
blics ou privés les trésors prêtés.

Dans quelques jours, les salles seront vides et
seul, le souvenir survivra à cette fête de l'art. Pour
en perpétuer la mémoire, le catalogue dira et les
noms des organisateurs et ceux des collaborateurs ;
il sera en quelque sort le livre d'or du siècle de
Rubens ; et sans doute quelque plume savante
encouragée par un éditeur à l'initiative hardie,
traçera le tableau de cette brillante exposition ;
elle en exaltera les mérites et dégagera les con-
clusions utiles pour la science et l'histoire de l'art.

Le travail que nous signalons à la bienveillante
attention de nos lecteurs nous paraît compléter
heureusement le Catalogue ; on connaît la haute
compétence et la vaste érudition de M. Jos. Des-
trée, conservateur aux Musées royaux du Cinquan-
tenaire. Quoique courtes et succinctes, ses appré-
ciations retiennent l'attention et complètent les
lacunes inévitables du Catalogue, notamment au
point de vue des renseignements historiques.

Bref, nous résumons notre impression en déclai-
rant que tout critique ou amateur d'art trouvera
ici et profit à joindre la *Revue critique* de MM.
Destrée et Müller à l'intéressant catalogue offi-
ciel : les deux publications se complètent utile-
ment ; on les consultera toujours avec profit.

JOS. CASIER

Meister der Graphik. I. Jacques Callot von
HERMANN NASSE. II. Die Anfänge des deutschen
Kupferstiches und der Meister E. S. von MAX
GEISBERG. Leipzig, Klinkhardt und Biermann
1909-1910. 2 vol. in-4, pl. et fig.

Les maîtres de la gravure n'avaient pas été jus-
qu'ici l'objet de monographies suivies, et si quel-
ques-uns ont été étudiés avec soin, la plupart sont
encore peu connus. Les éditeurs allemands Klink-
hardt et Biermann ont voulu remédier à ce dé-
faut ; ils ont créé une collection destinée à repro-
duire les œuvres des graveurs, en faisant précéder
ces reproductions d'une étude approfondie de l'ar-
tiste, accompagnée du catalogue de ses œuvres.
Cette collection habilement dirigée par le Dr Her-

mann Voss est appelée à rendre les plus grands
services, en faisant connaître des pièces quelque-
fois ignorées conservées dans des collections par-
ticulières, et en mettant à la disposition de cha-
cun la reproduction de pièces rares, connues quel-
quefois à un ou deux exemplaires. Enfin les mono-
graphies demandées à des spécialistes permettront
de mieux connaître l'histoire de la gravure encore
assez obscure sur certains points, malgré les tra-
vaux récents.

Mais il est encore un autre côté qui nous inté-
resse ici tout particulièrement ; ces reproductions
de pièces peu ou point connues, ces catalogues
d'œuvres d'artistes souvent ignorés seront un pré-
cieux appoint à l'étude de l'icôno-graphie, et les
historiens de l'art chrétien y trouveront fort à
glaner.

Des deux volumes parus, le premier a pour sujet
« Callot », le deuxième « les primitifs de la gravure
allemande et le maître E. S. ». Après avoir re-
tracé la vie agitée de Callot, M. Nasse fait une
étude détaillée de son œuvre gravée : apprentis-
sage (1607-1614), premières estampes (1615-1617),
travaux à Florence (1618-1628), puis à Nancy et à
Paris (1622-1635). Suit une étude des dessins de
Callot, un chapitre sur l'influence qu'il a exercée,
enfin le catalogue de son œuvre et une bibliogra-
phie très complète du sujet. Callot n'est pas seule-
ment un « fantaisiste », un homme d'imagination,
il s'intéresse aussi aux faits de chacun et de chaque
jour et les rapporte avec une grande vérité ; aussi
est-il une source précieuse pour l'histoire des
mœurs et des arts. Au milieu de toutes les agita-
tions et les aventures de sa vie, il est curieux de
noter en Callot un sentiment de piété assez vif.
D'abord tout occupé de sujets divers, capricieux
et fantaisistes, il s'intéresse peu à peu aux sujets
religieux ; parmi ses principales œuvres de ce
genre, nous noterons la *Tentation de saint Antoine*
première façon, 1616, la *Triumph de la Vierge*
et les *Passions* de 1625, les *Louanges de la vie*
claustrale et les *Vies de saints* de 1629, la suite des
grands *Apôtres* de 1631, les dix feuillets de la vie
du Christ intitulés le *Yveaux Testament*. Notons
encore, parmi les plus beaux morceaux la *Flagella-
tion* de la « petite Passion » (1621), le Christ est
attaché à une colonne tronquée, et les bourreaux
le frappent à coups redoublés ; l'*Ecce homo* de la
« grande Passion » (1625), tableau tragique mais
un peu théâtral ; le *Portement de la Croix* avec ses
mille personnages ; soldats, juifs, cavaliers, filles
de Jérusalem. Dans les *Vies de Saints* de 1629,
la scène, représentée dans un médaillon oval, com-
prend quelquefois un grand nombre de person-
nages admirablement groupés. Les *Apôtres* de la
suite des « grands apôtres » sont largement cam-
pés au premier plan, tandis que dans le fond,
sont dessinées de petites scènes empruntées à la

vie et au martyre du saint. Dans la deuxième *Tentation de saint Antoine*, l'artiste s'est laissé aller à toute sa verve, et il a produit quelque chose de fantastique, d'extraordinaire. Ce court aperçu montre un des côtés, et non des moins intéressants pour l'historien de l'art chrétien, du caractère et de l'œuvre de Callot.

Le I. II des *Meister der Graphik* est consacré aux origines de la gravure allemande et au maître E. S. qui le premier sut donner un peu de vie à ses personnages. On peut citer avant lui quelques ouvrages intéressants, et nous devons savoir gré à M. Geisberg du soin qu'il a pris de classer sous un certain nombre de rubriques les 1500 pièces qui forment l'œuvre des premiers maîtres de la gravure allemande, et d'assigner à chacun sa place dans l'ordre chronologique. Le maître « aux cartes à jouer » a donné quelques planches importantes : un *Martyre de sainte Catherine*, un *Crucifix*, un *saint Bernard*, le maître dit « de 1462 » des personnages isolés et des animaux ; le maître « de Jean-Baptiste » un *saint Christophe* portant l'Enfant Jésus, sujet fréquemment représenté par les graveurs de la fin du XV^e siècle ; le maître « de la Passion de Nuremberg », et quelques autres maîtres anonymes, que l'on désigne par le nom de la pièce principale de leur œuvre : maître « de la mort de Marie », maître « du chemin du Calvaire », etc., des scènes tirées de la vie de Jésus et des saints, et en particulier de la vie de la Vierge. Le maître E. S. est certainement le plus remarquable ; il a su donner au modelé du corps une certaine souplesse, et remplacer dans le dessin la brutalité par la précision et l'énergie ; son œuvre, très importante, est en même temps empreinte d'une simplicité familière qui tranche avec la grâce un peu idéalisée des graveurs italiens de la même époque. Il a abordé un peu tous les sujets, mais les sujets religieux sont certainement ceux que l'on rencontre le plus souvent : scènes de la vie du Christ, de la Vierge, des saints, scènes tirées de la Bible, sujets symboliques, etc. Ce maître eut quelques élèves, entre autres, le maître « de la Passion de Berlin », le maître « de saint Erasme » et Israël van Meckenem, sur lequel nous possédons quelques données biographiques plus précises. Le volume se termine par un essai de classification chronologique de l'œuvre du maître E. S.

Comme on peut le voir, ces deux premiers volumes répondent complètement au programme tracé par l'habile directeur de la collection, le Dr Hermann Voss ; et ils rendront les plus grandes services aux historiens d'art et aux iconographes, comme aux collectionneurs et aux amateurs d'estampes.

Marcel AUBERT.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

657. ARMSTRONG (SIR WALTER). Histoire générale de l'art. Grande-Bretagne et d'Irlande. Paris, Hachette, 1910. In-16, 931 p., ill. 7 fr. 50.

658. BALZANO (Vinc.). L'arte abruzzese, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-8°, 163 p., fig. (Collezione di monografie illustrate ; serie V, n° 8.) 4 L.

659. BERGMANS (Paul). La richesse artistique des villes flamandes. Gand, A. Soffer, 1910. In-8°, 12 p. (Extrait du *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1910.) 0 fr. 50.

660. BOEHM MAX. Toledo. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1910. In-8°, VII-181 p., et 14 fig. (Stätten der Kultur, 24.) 3 m.

661. BRÉHIER (Louis). Les Origines de l'art musulman. Paris, bureaux de la *Revue des idées*, 1910. In-8°, 15 p. (Extrait de la *Revue des idées*, 15 mars 1910.)

662. BUSLAKA (P. J.). Sočinenia. [ŒUVRES.] Sočinenia po arkeologii i istorii iskusstva. Istoriceskie ocerki russkoj narodnoj slovesnosti i iskusstva. Saint-Petersbourg, impr. de l'Académie des sciences, 1910. In-8°, 455 p., ill.

663. CAGGESI (Romolo). Foggia e la Capitanata. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-8°, 114 p., fig. (Collezione di monografie illustrate, serie I, n° 56.) 1 L. 50.

664. CARABELLESE (Fr.). Bari, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-8°, 151 p., fig. et pl. (Collezione di monografie illustrate, serie I, Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 51.) 1 L.

665. CHARDOME (Émile). Savonarde et l'art chrétien. Bruxelles, Société belge de librairie, 1909. In-8°, 31 p. (Documents contemporains.) 0 fr. 50.

666. COLOSANTI (Ardano). Loreto, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-8°, 123 p., pl. et fig. (Collezione di monografie illustrate, serie I, n° 54.) 1 L.

667. CONINGKSE (H.). Notes et documents inédits concernant l'art et les artistes à Malines. Malines, L. et A. Godeme, 1909. In-8°, 14 p. (Extrait du *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines*, t. XIX, 1909.) 2 fr. 50.

668. DEJOIN, J. Aupeu aux XII^e et XIII^e siècles, d'après des sources inédites. Versailles, impr. de Gerl, 1910. In-8°, 30 p. Le Peccq. - Extrait du *Bulletin de la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.*

669. FEJES, Le P. Karol, S. J. Ostatek dziesięciolecie archeologii chrześcijańskiej. (Les dix dernières années d'archéologie chrétienne.) Kraków, druk. W. L. Anczyca, 1910. In-8°, 16 p. o k 60.

670. KNAPP, Fridr. Die italienische Plastik vom 15-18. Jahrh. - Loga Valerian v. Die spanische Plastik vom 15-18. Jahrh. Berlin, Fischer und Franke, 1910. Gr. in-8°, VII-111 p. et 192 pl. Geschichte der Kunst dargestellt an ihren Meisterwerken. 12 m.

671. LANZI, Lu. Terni, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-8°, 150 p., fig. et pl. Collezione di monografie illustrate, serie L. n° 55.) 11. 50.

672. LUTHELM, Ferd. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Bielefeld, Dill, Ober-Westerwald und Westerlang. Frankfurt a/M., H. Keller, 1910. In-8°, XX-177 p., pl., carte. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Wiesbaden.) 10 m.

673. MARTIN-SABON, P. Catalogue des photographes archéologiques faites dans les villes, bourgs et villages de l'Ile-de-France et dans les provinces d'Artois, Picardie, Normandie, Bretagne, Maine, Orléanais, Touraine, Berry, Auvergne, Provence, Bourbonnais, Nivernais, Bourgogne, Champagne, etc., d'après les monuments, cathédrales, églises, châteaux, fermes, maisons, ruines, Chartres, impr. Durand, 1910. Petit in-8° a 2 col., 64 p.

674. MAYER, Aug. L. Toledo. Leipzig, E. A. Seemann, 1910. In-8°, VIII-167 p., fig. (Kunststätten bebilderte, 51. 3 m.

675. MULLER, P. L. Braunschweig, Buchschmuck von Anna Lohr Leipzig, Klunkhardt und Biermann, 1910. In-8°, VII-100 p., 10 pl. Stätten der Kultur, 27.) 3 m.

676. RODÈS, Béatrix. L'âme des cathédrales. Préface d'Edouard Schuré. - Paris, Perrin, 1910. In-16, XXX-169 p.

677. SCHLBER, Dr. Val. Die Kultur der Frührenaissance in Florenz. München, G. D. W. Callwey, 1910. Gr. in-8°, 18 p. - Flugschrift, 70.) 0 m. 15.

678. SCHMIDT, Herrn M. Fortegnelse over vore baveasle mindesmerker fra den kristne middelalder.

(Foreningen til norske Fortidsmindesmerkers bevaring. Kristiana, Grundahl, 1910. In-8°, 76 p.

679. SCHRADL, Bruno. Die römische Campagna. Leipzig, E. A. Seemann, 1910. In-8°, 246 p., fig. Berühmte Kunststätten, Band 19.) 4 m.

680. STAM, Fridr. Brussel, Leipzig, Klunkhardt u. Biermann, 1910. In-8°, VI-227 p., fig. (Stätten der Kultur, 26.) 3 m.

681. STENDHAL-HENRY BEYLE. Römische Spaziergänge, mit 21 Taf. nach Kupfern von Piranesi, verdeutsch von Fridr. von Oppeln-Bronkowsky und Ernst Diez. Jena, E. Diederichs, 1910. In-8°, VIII-132 p. 8 m.

682. SYLLIUS, O. C. E. Notiones archaeologiae christianae disciplinis theologis coordinatae. Vol. II. pars. II. Romae, Desclée, 1910. In-8°, 382 p. et fig. 6 l.

683. TRIVELIAN, Marie) Lanfuit Major, its history and antiquities. Newport, Southall, 1910. In-8°, 224 p. 2 s. 6 d.

684. VACCAI (Giulio). Pesaro, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909. In-8°, 136 p., pl. et fig. Collezione di monografie illustrate, serie I. Italia artistica, n° 12.) 4 l.

685. VAX DE PUT (Alberd). The aragonese double crown and the Borja or Borgia device, with notes upon the bearing of such insignia in the fourteenth and fifteenth centuries. Londres, B. Quaritch, 1910. In-4°, 55 p., pl. et fig. (Publication du Gryphon Club.)

686. VAN DER LINDEN (H.) et OBREEN (H.). Album historique de la Belgique avec une préface de M. Pirenne. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-4°, 42 fasc.

687. WADSWORTH, Henry R. Munich, history, monuments, and art. London, Unwin, 1910. In-8°, 320 p. et fig. 6 s.

688. WOUTERS DE BOYLHOUT (De). A l'Exposition de Bruxelles. *Bulletin des métiers d'art*, juillet-août 1910, p. 353-365, fig.)

689. ZMOZI, ERN. Archeologia e arte: storia e tecnicismo. Bologna, coop. tip. Azzognioli, 1909. In-8°, VIII-263 p. 5 l.

Architecture.

690. ANGLÈS Auguste. L'abbaye de Moissac. Paris, H. Laurens, 1910. In-16, 39 fig. et 1 plan. Petites monographies des grands édifices de la France, publiées sous la direction de M. E. Lefèvre-Pontalis.)
691. ASTORI LUIGI. La chiesa di s. Domenico in Fano, scuola tip. Faenese, 1910. In-8°, 32 p.
692. BANCHEREAU J.). Les prétendues charpentes de châtagnier. *Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 265-271.)
693. BAYLE JEAN. Les Richesses d'art de la ville de Paris. Les édifices religieux, XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles. Paris, H. Laurens, 1910. In-1°, 268 p., pl. 8 fr.
694. BIANCHI ROSARIO et BERLITA COSTANZO. La basilica di s. Maria di Castello in Genova, illustrata per cura dei pp. domenicani di Castello, Torino, tip. P. Gelauza, 1910. In-8°, 91 p., fig.
695. BRUET FR.-L. (Chim), album historique et archéologique, précédé d'une étude résumée et d'une notice des planches. Paris, H. Champion, 1910. In-F°, 56 p., pl. 10 fr.
696. COHENSON L. de). L'Eglise de Mont-Saint-Vincent. *Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 285-290, fig.)
697. COX J. Charles). County Churches; Norfolk. London, G. Allen, 1910, 2 vol. in-F° 3 s.
698. DUCHETEAU Joseph. Guide des monuments d'Autun. Paris, A. Picard, 1909. In-8°, 31 p., avec grav. et plan hors texte. Extrait du *Compte-rendu du 71^e congrès archéologique de France tenu en 1907 à Avallon*.)
699. DUMAISON LOUIS. La Cathédrale de Reims. Paris, H. Laurens, 1910. In-8°, 136 p., fig., plans. Petites monographies des grands édifices de la France, publiées sous la direction de M. E. Lefèvre-Pontalis.) 2 fr.
700. DUBOIS-LECLERCQ F.). Le Plan primitif de l'église de Dèdes. *Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 312-317, fig.)
701. DE MARIZ G. Vieux Bruxelles, 50 planches hors texte d'après les œuvres architecturales les plus caractéristiques du XIII^e au XVIII^e siècle, précédées d'une étude sur l'évolution historique et architecturale de la ville. Bruxelles, G. Van Oest et C^o imprimerie J.-E. Buschmann, à Anvers), 1910. Pet. in-F°, iv-15 p. et 50 pl. 5 fr.
702. DU RANQUET H.). Les Eglises de Saint-Saturin. Puy-de-Dôme. *Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 242-261, fig.
703. EBERSON JEAN. Sainte-Sophie de Constantinople, étude de topographie d'après les cérémonies. Paris, E. Leroux, 1910. In-8°, iv-15 p., plan.
704. EXAU RENÉ. L'Eglise de Hautefage (Corrèze). Tulle, impr. de Craufion, 1910. In-8°, 48 p., pl. Extrait du *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*.
705. FÉLUX GABRIEL. La Cathédrale du Mans. Paris, H. Laurens, 1910. In-8°, 108 p., fig., plans. Petites monographies des grands édifices de la France, publiées sous la direction de M. E. Lefèvre-Pontalis. 2 fr.
706. FRANKLIN J. Henderson). The rebuilding of King Solomon's temple. Omaha, J. H. Franklin, 1910. In-F°, 298 p., pl. 1 et d. 50.
707. FRAVAL Abbé. Petite étude sur la paroisse de Langourla, ses églises et ses chapelles. Saint-Brieuc, impr. Saint-Guillaume, juin 1910. In-8°, iv-51 p.
708. FYOT Eugène. L'Eglise Notre-Dame de Dijon, monographie descriptive. Dijon, F. Rey, 1910. In-8°, xxiv-216 p., pl. et plan, tableau et fig.
709. GAUER Benno. Maffeo Verona (1574-1618) und seine Werke für die Markuskirche zu Venedig, ein Beitrag zur Geschichte der venezian. Kunst im Zeitalter des Barock. Berlin, E. Ebering, 1910. Gr. in-8°, 131 p., 3 m.
710. GRIVAR IGOR. Istoria russkago iskusstva. I. Istoria arkhitektury [Histoire de l'architecture russe.] Saint-Petersbourg, J. Knebel, 1910. In-F°, 150 m p., ill.
711. LECOMTE Léon. Les grands cathédrales d'Angleterre. Liège, imprimerie La Meuse, 1910. In-8°, 33 p., fig. Extrait de la *Revue de l'Université de Bruxelles*, juin-juillet 1910.
712. LÉTIARD PONTALIS L.). L'Eglise de La Celle-Bruère. Cher. *Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 272-281, fig. et pl.
713. MARANGONI L. La basilica di s. Marco in Venezia. Milano, F. Bonomi tip. G. V. P., 1910.

In-24, 36 p., pl. L'Abbatte monumentale: collezione di monografie, n° 73. I. L.

714. MAUSAN, Abbé Frs., L'Eglise de Londrevielle et sa croix d'outremer, vallée de Lourou, Hautes-Pyrénées. Tarbes, impr. de J. Lesbordes, 1910. In-8°, 7 p., fig.

715. MÜMMINGER, K., 880 Jahre Baugeschichte des Naumburger Domes. Naumburg, E. Schöffer, 1910. In-8°, 40 p., fig., 9 m., 50.

716. MULLER, Die zweite Kirche in Glinz und die Kirchen in Husan, nach den « Gewohnheiten » des XI. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, III, p. 273-286 et IV, 1-16, plans.)

717. MORRIS, J. E., Gomily Churches: Surrey. London, G. Allen, 1910. In-12, 210 p., 2 s., 6 d.

718. PINDER (Wilh.), Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf, K. B. Langewiesche, 1910. Gr. in-8°, XVI-96 et X p., avec illustrations. Fr. 80.

719. PUSTEX, Notre-Dame-de-l'Epine, son histoire, son pèlerinage, 2^e édition revue et augmentée de documents nouveaux par M. le chanoine Pannet, Châlons-sur-Marne, impr. Martin Frères, 1910. In-16, 244 p., avec grav., 2 fr.

720. RICCI, ELLI, La chiesa di s. Prospero fuori delle mura di Perugia. Perugia, tip. Perugina, 1910. In-F°, 37 p., fig., et pl.

721. RIVONAY (G. T.), Lombardie architecture, its origin, development and derivatives. Trans. by G. Mc. N. Rushforth. London, Henemann, 1910. 2 vol. in-F°, 261 et 371 p., ill., 63 s.

722. RIVONAY (G. T.), Lombardie architecture, its origin and derivatives. Tr. by G. Mc. N. Rushforth. New-York, W. Helburn, 1910. 2 vol., fig., et pl., 20 d.

723. ROGER (Robert), Eglises à plan irrégulé de la vallée de l'Arriège. *Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 301-311, fig.)

724. SAINT-PAUL, Anthyme, L'architecture française et la guerre de Cent ans. Paris, Emile-Chevalier, 1910. In-8°, 164 p., et fig. (Extrait du *Bulletin monumental*, années 1908-1909.)

725. SACKER, Heinrich, Brick architecture of the Middle Ages and the Renaissance in Italy. New-York, W. Helburn, 1910. In-fol., 46 pl., II d.

726. SEITZING, Ernest R., English church brasses, from the thirteenth to the seventeenth century.

London, L. C. Goll, 1910. In-8°, 168 p., et ill., 10 s., 6 d.

727. THOMAS, E., La Basilique de Saint-Denis. Paris, G. Alby, 1909. In-16, 30 p., Enseignement par les projections lumineuses.)

728. WAGNER (E.), Les ruines des Vosges. Paris et Nancy, Berger-Levrault, 1910. 2 vol. in-16, 64 et 48 pl.

Voir aussi n° 679.

Sculpture.

729. CASTAN, José, Une sculpture en albâtre du Musée des Beaux-Arts. (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1910, n° 7, p. 292-298, 2 pl.)

730. GROGNET, L., Chapiteau de l'église Saint-Michel. *Ann. arch. de Gand*, fasc. I, II, pl. 515.)

731. EGÉ, Statuaire ancienne. (*Bulletin des métiers d'art*, mai-juin 1910, p. 321-326, fig.)

732. HEISS, Armand, Corbeaux anciens de l'église Saint-Michel. *Ann. arch. de Gand*, fasc. I, II, pl. 511.)

733. HILL, G. F., One hundred masterpieces of sculpture: from the sixth century, to the time of Michelangelo. New-York, J. Lane, 1910. In-8°, 14-214 p., pl., 1 d.

734. JOSEPH, Dr. WALT., Die Werke plastischer Kunst. Nürnberg, J. L. Schrag, 1910. In-F°, x-399 p., pl., et fig. Kataloge des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.)

735. LENOIR, Alfred, Anthologie d'Art. Sculpture, Peinture. Paris, Armand Colin (1910). Gr. in-8°, 224 pl., 7 fr., 50.

736. MELY, F. de, Les Primitifs français et leurs signatures. Les sculpteurs. Paris, aux bureaux de l'« Ann. des monuments et des arts », 1908. In-8°, 95 p., fig., et facsimilés. (Extrait de l'Ann. des monuments et des arts.)

737. ROSLOT, Alphonse, Edme Bonchardon. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1910. In-8°, 171 p., 29 pl., et fig. Les grands sculpteurs français du XVIII^e s.)

738. SAUVAGE, R.-X., Un sarcophage roman découvert à Troarn (Calvados). (*Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 318-322, fig.)

739. TIERME G. J., L'art ancien au pays de Liège. Mobilier et sculptures. Album publié sous le patronage du Comité exécutif de l'Exposition universelle de Liège 1905, Liège, imprimerie Bénard, 1910. In-8°, 6 p., 150 pl. 30 fr.

Peinture.

740. BERNARD Morton H., Notes on Justinus van Gent. American Journal of archaeology, second series, july-september 1910, p. 331-336, pl. vii-viii.

741. BOUILLÉ Amédée, Notice sur deux livres d'heures à l'usage d'Amiens et sur un manuscrit à miniatures du XIV^e siècle, d'origine picarde. Amiens, impr. de Yvert et Telleir, 1910. In-8°, 10 p., pl. Extrait du *Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1910, 2^e (rom.)

742. DORLZ Léon, Pontifical peint pour le cardinal Guiliamo della Rovere par Francesco dai Libri de Vérone. Paris, E. Leroux, 1909. Gr. in-F°, 28 p., fig. (Fondation Eugène Piot. Extrait des *Monuments et mémoires*.)

743. GIOVANNI Bellini, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-16, pl. Collezione miniature; serie i maestri della pittura, n° 1-2-4.

744. GUTHRIE E., La Peinture française. Les Primitifs, Paris, Martinus Nijhoff, 1910. In-fol., pl. 80 fr.

745. HAVELKORN VAN RIJSWIJK P. J., Het Museum Boymans te Rotterdam; Den Haag, Amst. C. M. van Gogh, 1910. In-F°, 377 p., 17 pl. 6 fl.

746. KNAPP Fritz, Andrea Mantegna, Des Meisters gemälde und Kupferstiche. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1910. In-8°, xv-189 p., pl. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 16 Bd. 8 m.

747. LAFITE Louis-Engène, Le Paréme d'Antel de la Condesse d'Elampes au trésor de Sens (XIV^e siècle), étude comparative avec la peinture historique du Palais-Royal d'Elampes. Paris, A. Picard et fils, 1910. In-8°, 41 p., fig. et pl. Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, année 1910.)

748. MÉRY F. de, Les Miniaturistes et leurs signatures, à propos de l'exposition du Burlington Club. Paris, E. Leroux, 1910. In-8°, 29 p., fig. Extrait de la *Revue archéologique*, 1910, 4-4.

749. MÉRY F. de, Les Primitifs et leurs signatures, Quinze Malys, et Hieronymus. S. I. n. d. Gr. in-8°, paginé 135-147, fig. et pl.

750. MÉRY F. de, Le Retable du Cellier et la signature de Jean Bellegambe. S. I. n. d. In-fol., paginé 98-108, fig. et pl. Extrait de la *Revue de l'Art*, XXIV.)

751. MUMING Hans, Der Marschren in Dom zu Lübeck, 1391. Lübeck, L. Möller, 1910. Gr. in-fol., 9 pl. 100 m.

752. Old Italian Masters, engraved by T. Cole, notes by W. J. Stillman. London, Unwin, 1910. In-8°, 20 s.

753. PLIIZ Carl, Tizians schmerzensreiche Madonnen. Wien, A. Hölder, 1910. Gr. in-8°, 39 p., 2 fig., 1 pl. 1 m. 30.

754. Raffaello Sanzio, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-16, 3 fasc., 42 p., pl. Collezione miniature; serie i maestri della pittura, 143-1-6-1.

755. SCHAEFFER E., Sandro Botticelli: fr. by Es. F. Cox. Boston, H. M. Caldwell, 1910. In-16, 68 p., pl. Edgcrava Art monographs. 1 ed. 50.

756. Tiziano Vecellio, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-16, 4 p., pl. Collezione miniature; serie i maestri della pittura, 3-2-1.

757. VOGEL Jul., Primitiv und Raffael, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom. Leipzig, Klunkhardt und Biermann, 1910. In-8°, viii-114 p., 6 pl. Kunstwissenschaftliche Studien, IV. Bd. 5 m.

Voir aussi n° 725

Arts graphiques.

758. GARRIO Joseph, Les Dessins du cabinet Peirese au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Antiquité, Moyen âge, Renaissance. Paris, impr. Dumoulin, révisés par André Marty, 1910. Gr. in-F°, 103 p., 24 pl., 1 poitr.

759. HEITZ Paul, Christus am Kreuz. Kunstabilder der in Deutschland gedr. Messbücher des 15. Jahrh., mit Einleitung von W. L. Schreiber. Strassburg, F. H. E. Heitz, 1910. In-fol., 26 p., avec illustrations dans le texte, 51 pl., dont 31 coloriées à la main. 150 m.

760. VOSS Herm., Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Leipzig, Klunkhardt und Biermann, 1910. Gr. in-8°, viii-10 p., pl. et fig. Meister der Graphik, III. Bd. 42 m.

Voir aussi n° 716

Arts industriels.

761. AUFMAGNÉ, Henry René d'. Une lanterne de l'abbaye de Vézelay. *Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 323-326, pl.

762. BRUNETTI, Jos. Ephemeris Campanographica, Montpellier, L. Valat, 1910, In-8°.

763. BONNET, Max. Notice sur un reliquaire attribué à l'époque carolingienne, et contenant une phalange d'un doigt de saint Léger, évêque d'Autun, Autun, Déjussien, 1909. In-8°, 17 p., fig. (Extrait des *Mémoires de la Société éducative*, 1909.)

764. BOUQUET, Sur un anneau du XV^e siècle dit « Anneau de Jeanne d'Arc ». Rouen, impr. G., 1910, In-8°, 6 p., Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen.

765. British Museum, Guide to the English Pottery and Porcelain in the department of British Medieval Antiquities, 2nd edn., London, Frowde, 1910, In-8°, 138.

766. CROOY, Abbé Fernand, Abdy Miligem, De Kerk gezegd van sint Bernardus, Abbaye d'Abbeville, 1910, In-4°, 17 p., pl., texte flamand et français.

767. CROOY, Fernand, Les orfèvreries anciennes conservées au trésor de Hal, Bruxelles, G. Van Oest, 1910, In-4°, 59 p. et XIII pl., 10 fr.

768. DEVIALLÉ, Les chaises et les sièges au moyen âge, *Bulletin monumental*, 1910, 3-4, p. 207-211, fig.

769. DEVIALLÉ, La Poterie au moyen âge, Caen, H. Delesques, 1909, In-8°, 12 p., avec fig. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1909.)

770. DUBRÉL, Joseph et VAN DEN VEN, Paul, Les tapisseries des Musées royaux du Cinquantième à Bruxelles, Bruxelles, Aronant, 1910, In-8° carré, 29 p. et 11 pl., 5 fr.

771. LAMBERT, Abbé Maurice, Les cloches de Sainte-Gotthilde de Reims, leur histoire, leur mission, 12 juin 1910, Reims, Impr. Jeanne d'Arc, 1910, In-8°, 21 p.

772. MATHIAS, Louis, et VANDROYER D.-L., Le Musée des arts décoratifs. Le métal, Deuxième partie, Le bronze, Premier album : Du moyen âge au milieu du XVIII^e siècle, Paris, D.-A. Colquhnet, 1910, in-fol., 80 planches en phototypie.

773. PENNY (J. Tavenor), Duanderie : a history and description of mediæval art work in copper, brass and bronze, London, G. Allen, 1910, In-4°, 250 p., fig., 21 s.

774. PENNY (J. Tavenor), Duandere, a history and description of mediæval art work in copper, brass and bronze, New-York, Macmillan, 1910, In-4°, 12-238 p., fig., 5 d., 50.

775. Retour aux formes anciennes pour vêtements sacerdotaux, *Bulletin des métiers d'art*, juillet-août 1910, p. 365-378, fig.

Voir aussi n^o 658.

Iconographie.

776. FISCHER, Otto, Ave Maria, fünfundzwanzig Gemäldelaksmiles nach Albrecht Dürer, Hans Holbein, Stephan Lochner, Botticelli, Raffael, Tizian, Roghner Van der Weyden, Petrus Christus, Van Eyck und Anderen, Berlin, Fischer und Franke, 1910, In-fol., pl., 500 m.

777. JENNER (Mrs. H.), Christian symbolism, Chicago, Mac Clurg, 1910, In-16, 20-192 p., fig., Little books on art, 1 d.

778. KUNSTLE, Karl, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, nebst einem Exkurs über die Jakobslegende... Freiburg im Breisgau, Herder, 1908, Gr. in-8°, 116 p., fig., et pl., 7 m.

779. MICHEL, (Wilh.), Das Teufliche und Groteske in der Kunst, 2. Aufl., München, R. Piper, 1911, Gr. in-8°, 129 p., 37 fig., 1 m., 80.

780. REIT, (Johs.), Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu, Leipzig, Dietrich, 1910, Gr. in-8°, in-150 p., et 1 fig., Studien üb. christliche Denkmäler, 10, Heft 5 m.

781. Vita pittorica di S. Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, Milano, società ed. Pro familia Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche), 1910, In-16 obl., 6 p., 32 pl., Ricordo del terzo centenario della canonizzazione di S. Carlo Borromeo, dicembre 1610-1910.)

782. VULLO (Salvatore), Il diavolo nelle belle arti, Palermo, tip. Ophina, 1910, In-8°, 15 p.

Voir aussi n^o 753.

| | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------|
| Navarre, 603. | 562, 699, 771. | Suffrey, 717. |
| Nazareth, 539. | Rhin-Pays du, 91, 157, 211, 553. | Syracuse, 223. |
| Neu-Reisch (Moravie), 511 | Rome, 3, 41, 206, 232, 236, 241, | |
| Neuville-lès-Decize, 562. | 218, 271, 285, 289, 324, 343, 357, | T |
| Nice, 63. | 382, 403, 411, 459, 463, 527, 557, | |
| Nivernais, 673. | 605, 606, 613, 617, 679, 681, 757. | Termonde, 71, 351. |
| Nole, 10. | Rotterdam, 715. | Fern, 671. |
| Norfolk, 159, 697. | Rouen, 17, 427. | Thuringe, 105, 151. |
| Normandie, 161, 673. | Rouergue, 502. | Tivol, 227. |
| Norvège, 25. | Roumois, 296. | Tolède, 100, 551, 660, 671. |
| Notre-Dame de Froide-Buc, 170, | Rue-Somme, 109. | Tombelaine, 22. |
| 172. | Russie, 645, 710. | Torgoviste, 513. |
| Notre-Dame de l'Épine, 719. | | Toscane, 38. |
| Nuremberg, 388, 515, 641, 734. | S | Toulouse, 391. |
| O | | Touraine, 673. |
| Oberammergau, 473, 474, 478, | Saint-Denis, 727. | Tournai, 635. |
| 479, 646, 651. | Saint-Germain-des-Champs (Yon- | Trépende, 536. |
| Oldenbourg, 104 | ne), 123. | Trepori Le, 15. |
| Oliva, 47. | Saint-Hubert, 249 | Trosto, 290. |
| Ombrie, 328, 532, 569. | Saint-Lambert, 411. | Troyes, 228. |
| Orléans, 673. | Saint-Léonard, 24, 533. | Troarn, 738. |
| Orléans, 368, 501 | Saint-Michel, 293. | Troyes, 14 |
| Orvieto, 87. | Saint-Nectaire, 61 | Turin, 279, 419. |
| | Saint-Omer, 170. | Tyrol, 1. |
| P | Saint-Paul-du-Var, 219. | |
| Padoue, 38, 215. | Saint-Philbert de Grandheu, 259. | U |
| Palerme, 341 | Saint-Pol-de-Léon, 30. | Udine, 38. |
| Paris, 97, 199, 237, 336, 372, 380, | Saint-Roman-en-Gad (Rhône), 366. | Ulm, 465, 295, 549. |
| 415, 519, 564, 625, 638, 693, 758, | Saint-Salurnin, 702. | |
| 772. | Saint-Thégonnee, 12. | |
| Parme, 353. | Saint-Vincent d'Olargues (Hér- | V |
| Pau, 298. | ault), 171. | Valence, 272. |
| Pavie, 436, 466. | Sainte-Colombe, 366. | Venise, 73, 213, 217, 315, 332, |
| Pec Lej, 668. | Salonique, 50, 81, 276, 371. | 522, 709, 713. |
| Pergame, 262. | Salzbourg, 178, 355. | Véronc, 38, 229, 405, 619 |
| Périgueux, 429. | San-Angelo-in-Fornis, 602. | Vespon, 221. |
| Pérouse, 338, 720. | San-Pietro-in-Valle, 512. | Vezelay, 761. |
| Perreux, 196 | Santiago, 51. | Vienne, 38, 313. |
| Pesaro, 681 | Saône-et-Loire, 168. | Vienne Dauphiné, 366, 467. |
| Petit-Saint-Mard, 32. | Saxe, 15. | Villers, 409, 501. |
| Pforzheim, 133. | Schleissheim, 230. | Vise, 376. |
| Piacenza, 266. | Schlettstadt, 65. | Viterbe, 315. |
| Picardie, 65, 673. | Schönberg, 452. | Vorarlberg, 1 |
| Piémont, 690. | Scopelos, 495. | Vosges, 728. |
| Pise, 314, 318. | Senlis, 125, 281, 410, 510. | |
| Plessis-Bourré, 198. | Sens, 747. | W |
| Pommer (Ht-Savoie), 43. | Séry-lès-Mézières, 610. | Wallonie, 59. |
| Pont-Croix, 139. | Séville, 67. | Warwickshire, 613. |
| Pont-Saint-Pierre, 269. | Sienna, 66, 175, 186, 491, 531. | Wiers, 438. |
| Pratolino, 608. | Silos, 559. | Wiesbaden, 622, 672. |
| Provence, 63, 690, 673. | Solignac, 510. | Wurtemberg, 113, 516 |
| | Soria, 431 | |
| R | Southwark, 278. | |
| Badmer, 633 | Sauvigny, 521 | Z |
| Balsbonne, 280, 491. | Stettin, 220. | Zande, 257. |
| Reims, 88, 97, 111, 172, 447, 448, | Strasbourg, 508. | Zelda Vallée del, 487. |
| | Stuttgart, 588. | |
| | Suisse, 231, 378, 560 | |
| | Sulmona, 529. | |

- Bayeux, 9, 384.
 Bayonne, 20, 337.
 Béarn, 129, 325, 415, 556, 686.
 Benavent, 224.
 Bergame, 233.
 Berlin, 326, 469.
 Bernay, 148.
 Berru, 130, 673.
 Besançon, 92.
 Binche, 650.
 Bologne, 49, 196, 247, 331, 422, 481, 563, 585.
 Bordeaux, 417.
 Bouille, 28.
 Boulogne-sur-Mer, 573.
 Bourbonnais, 673.
 Bourg, Ann, 630.
 Bourgle-Roi, 412.
 Bourges, 542.
 Bourgogne, 673.
 Brancion, 52.
 Brescia, 230.
 Bretagne, 139, 673.
 Brousse, 54.
 Bruges, 242, 426, 509, 620.
 Brunswick, 329, 675.
 Bruxelles, 144, 387, 406, 555, 680, 688, 701, 770.
 Bucarest, 629.
 Burgos, 581.
 Bysance, 311.
- C
- Caen, 6, 119, 203, 437.
 Calvados, 437, 455.
 Cambrai, 410.
 Cantorbéry, 128, 149, 402.
 Capitanat, 663.
 Cappadoce, 494.
 Casca (Ombrie), 532.
 Castiglione Fiorentino (Italie), 321.
 Catalogne, 41.
 Gebazan, 471.
 Celle-Brûlée (L.), 712.
 Cersy-la-Forêt, 450.
 Chalon, 441.
 Champagne, 673.
 Charance (H^{es}-Alpes), 453.
 Chartres, 35, 36, 261, 373, 432, 523.
 Château-Thierry, 365.
 Chaumont, 484.
 Clermont, 283.
 Cluny, 695, 716.
 Colmar, 77.
 Cologne, 79, 331, 584.
 Compiègne, 134, 384.
 Conlat, 66.
 Constance, 594.
 Constantinople, 243, 703.
 Cornouail, 300.
 Cornival, 46.
 Corseul (Côtes du Nord), 41.
 Corfoue, 221.
 Coulogne, 284.
 Coutances, 438, 203.
 Cracovie, 497.
 Crécy-en-Ponthieu, 219.
 Cucuron, 288.
- D
- Dalmatie, 253, 326.
 Dauphiné, 420, 600.
 Déols, 700.
 Devonshire, 8.
 Dijon, 286, 544, 708.
 Domèvre, 239.
 Dorsten, 644.
 Donville, 269.
 Dresde, 342.
 Duren, 490.
- E
- Ecosse, 2.
 Épinal, 434.
 Espagne, 60, 258, 297, 593, 616, 670.
 Essex, 370.
 Etampes, 31, 32, 260, 747.
 Europe, 453.
 Evreux, 203.
- F
- Faenza, 225.
 Fano, 691.
 Ferrare, 402.
 Ferrères-en-Gâtinais, 520.
 Flandre, 59, 565, 659.
 Flines, 518.
 Florence, 21, 58, 66, 160, 169, 359, 377, 401, 416, 433, 543, 572, 632, 677.
 Foggia, 663.
 France, 81, 265, 656, 724, 736, 744.
 Francfort, 200.
- G
- Galles (Pays de), 416.
 Gand, 75, 252, 291, 423, 729, 730, 732.
 Gascogne, 511.
 Gavoro, 499.
 Gènes, 694.
 Gemssac (Gironde), 292.
 Gévaudan, 39.
 Gisors, 270.
 Grasse, 49.
 Graulière (L.), 431.
 Grenade, 418.
 Gurk, 547.
- H
- Hal, 767.
 Haute-Église, 704.
 Herbasseaux-Prétram, 301.
 Herson, 716.
 Hollande, 255, 256, 346, 418.
 Hoorn, 222.
 Hornu, 516.
 Hurezi, 566.
 Huy, 48.
- I
- Hurz, 29.
 Ile de France, 483, 673.
 Irlande, 240, 657.
- Habe, 38, 66, 95, 158, 231, 297, 311, 312, 334, 430, 670, 725, 752.
- J
- Jérusalem, 106, 264, 706.
 Jumièges, 34, 503.
- L
- Langourla, 707.
 Lanenstein, 561.
 Lessay, 438.
 Liège, 287, 303, 364, 367, 376, 385, 739.
 Ligny-Saint-Flochel, 42.
 Ligurie, 63.
 Limbourg, 627.
 Lisors, 226.
 Lantrol Major (Pays de Galles), 683.
 Lobbes, 443.
 Logenpré, 269.
 Lombardie, 309, 724, 722.
 Londres, 56, 127, 194, 318, 328, 407, 569, 580.
 Loreto, 666.
 Lourdevielle (H^{es}-Pyrénées), 714.
 Lourdes, 23.
 Louviers, 203.
 Lübeck, 751.
 Lyons-la-Forêt, 226.
- M
- Macerata, 339.
 Madrid, 182, 209.
 Maine, 673.
 Mahnes, 107, 277, 551, 598, 667.
 Mans (L.), 705.
 Mantoue, 38.
 Marchélepot, 204.
 Marches, 445.
 Mayence, 263.
 Mayenne, 27.
 Meiningen, 500.
 Melisey (Yonne), 506.
 Mesnil-Mauger, 473.
 Mésopotamie, 122.
 Meuse (Vallée de la), 299.
 Mezzomonte, 608.
 Milan, 238, 307, 349, 413, 535, 571.
 Miraflores, 190.
 Mirepoix, 451.
 Moissac, 690.
 Mondaye, 442.
 Mons, 143.
 Mont-Saint-Michel, 26, 61, 505.
 Montalto, 383.
 Montecchie, 224.
 Morrono (L.), 528.
 Mortemer, 226.
 Monchan (Gers), 524.
 Munich, 187, 645, 687.
- N
- Nabburg, 216.
 Namur, 250.
 Nanteuil, 442.
 Naples, 274, 304, 351.
 Naumbourg, 715.

- MEYMAN (L.) et VAUDOYER (J. L.). Le Musée des Arts décoratifs. Le bronze, p. 356.
- MICHEL (André). Histoire de l'Art, I. III. Le réalisme, les débuts de la Renaissance, p. 139-140.
- MOREL (Chanoine). L'Abbaye de Saint-Martin-aux-Bois, p. 59.
- MORIS (Henri). L'Abbaye de Lérins, histoire et monuments, p. 57-58.
- NASSE (H.). Jacques Callot, p. 452.
- OUSSÉL (Charles). Les pleurants disparus des tombeaux des ducs de Bourgogne, p. 289.
- OSTENDORF (Frédéric). Histoire de la Charpente des toitures, p. 357.
- PICCIBILI (P.). Notizie dagli Abruzzi. La cripta della cattedrale di Sulmona, p. 351.
- PILLOY (J.) et SOCARD (Edmond). Le vitrail carolingien de la chaise de Séry-les-Mézères, p. 287.
- RAHTGENS (H.). Kölner Architecturbilder in einem Skizzenbuch des XVII. Jahrhunderts, p. 356.
- RÉAU (Louis). Peter Vischer et la sculpture franco-normande du XIV^e au XVI^e siècle, p. 208-210.
- RÉGNIER (Louis). L'église Saint-Nicolas de Pont-Saint-Pierre et les châteaux de Douville et de Lognepré, p. 288.
- ROCHAS (L'abbé G.). Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire, p. 351.
- RODIÈRE (R.). Promenades épigraphiques, Mautort et Cambon. Le voyage de Dubuisson, Aubenay à Abbeville en 1647, p. 136.
- ROSEROT (A.). Edme Bonchardon, p. 451.
- SLEUMER (Hermann Josef). Die ursprüngliche Gestalt der Zisterzienser Abtei-Kirche Oliva, p. 136-137.
- STEIN (Henri). Les Architectes des cathédrales gothiques, p. 58-59. Une expertise au XIV^e siècle, p. 60.
- SUPINO (J. B.). L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV, p. 288.
- VAN DE PUT (Albert). The aragonese double crown and the Borja or Borgia device, p. 355.
- VAN DEN GREYN (J.). Le Bréviaire de Philippe-le-Bon, p. 137-138.
- VAN KALKREK (Gustaf). Peintures ecclésiastiques du moyen âge: Herpen, Zalt-Bommel, Breda, Utrecht, Miracle d'Amsterdam, p. 211-212.
- VARENNE (Gaston). La fonderie des Vischer à Nuremberg (1453-1519), p. 61.
- VOLL (Karl). Mending, p. 355.
- WAGNER (E.). Les ruines des Vosges, p. 211.
- WILPERT (Mgr J.). Ergänzungsheft zu de Rossis Roma Sotterranea, p. 54-55.

Publications récentes. — Table topographique (°).

| | |
|------------------|--|
| GÉNÉRALITÉS | 1-9, 102-121, 209-232, 400-408, 480-500, 657-689. |
| ARCHITECTURE | 10-55, 123-156, 233-280, 409-413, 501-539, 690-728. |
| SCULPTURE | 56-62, 157-174, 281-311, 414-450, 540-561, 729-739. |
| PEINTURE | 63-76, 175-198, 312-358, 451-466, 565-621, 740-757. |
| ARTS GRAPHIQUES | 77-79, 199-202, 359-363, 625-626, 758-760. |
| ARTS INDUSTRIELS | 80-92, 203-206, 364-389, 467-472, 627-641, 761-775. |
| ICHOGRAPHIE | 93-101, 207-208, 390-399, 473-479, 645-656, 776-782. |

| A | | |
|------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------|
| Ardenne, 37. | Arçonne, 235. | A-sfeld, 251. |
| Abbeville, 163. | Andenne, 631. | Assise, 9, 176, 245, 477. |
| Abruzzi, 658. | Angers, 88. | Asi, 112. |
| Allgäu, 766. | Angleterre, 16, 121, 136, 210, 251, | Audenarde, 550. |
| Aix-la-Chapelle, 498. | 146, 530, 548, 655, 657, 711, 726. | Angsbourg, 338. |
| Allemagne, 7, 62, 68, 135, 146, | Angre Vallée de l' Saecle, 223. | Antriche, 120. |
| 147, 162, 171, 177, 282, 379, 393, | Antiochne, Sarthe, 13. | Aulun, 698. |
| 545, 718, 739. | Anvers, 161. | Auvergne, 673. |
| Andrieu, 111. | Aragon, 603, 685. | |
| Amérique, 621. | Arezzo, 211. | B |
| Amiens, 634, 711. | Argentan, 240. | Bade, 114. |
| Amsterdam, 188. | Arras, 635. | Bâle, 78. |
| Anchoine (Charente-Inférieure), | Arrière Vallée de l' 723. | Bar, 663. |
| 117. | Arles, 180, 317. | Bavière, 76, 115. |
| | Artois, 673. | |
| | Artois-Yonne, 506. | |

† Les chiffres renvoient aux numéros.

BIBLIOGRAPHIE.

Comptes rendus.

- AMSTRONG, W. Ars una, Species mille, Grande Bretagne et Irlande, p. 147.
- ANGELIS, Auguste. L'abbaye de Moissac, p. 287.
- ARNAUD D'AGNE, Abbé G. Les comptes du roi René, p. 210-214.
- BECK, H. Mittelrheinische Kunst, p. 150.
- BEAULIS, P. Etude sur les effigies des pierres tombales, p. 137.
- BÉGUIN, Lucien. La chapelle de Karmarna-Nisquit et sa Danse des morts, p. 59-60.
- BESSA, Thomas. La Peinture en Basso-Provence, à Nice et en Ligurie, depuis le commencement du XIV^e siècle, jusqu'au milieu du XVI^e, p. 206-207.
- BICHSEL, Joseph. Ephemeris campanographica, p. 211, 357.
- BORNÉ, Amédée. Les richesses d'art de la ville de Paris. Les édifices religieux: Moyen âge, Renaissance, p. 136.
- BOSSCHERT, Jean den. La sculpture anversoise aux XV^e et XVI^e siècles, p. 138-139.
- BRÉMER, Louis. Etudes archéologiques, le Sarcophage des Carmes-Déchaux, les anciens inventaires de la cathédrale de Clermont, p. 204.
- BUONSSORI, J. C. L'Art, la Religion et la Renaissance: essai sur le dogme et la piété dans l'art religieux de la Renaissance italienne, p. 212-214.
- COCKLETT, Sydney C. The Gorleston Psalter in the library of G. W. Dyson Perrins, p. 205-206.
- CORNA P. Andrea. Storia ed arte in S. Maria di Campagna (Piacenza), p. 293.
- DILIGNEAUX. Restes de peintures murales de la première moitié du XV^e siècle, retrouvées à l'église paroissiale de Saint-Riquier (Somme), p. 61.
- DEMBREZ, André. Les émaux peints. Les primitifs: l'École de Monvaerui, p. 207.
- DESTÈRE, J. et MULLER DE KLEINBOELLEN, Ed. Une visite à l'art ancien: l'Art belge au XVIII^e siècle, p. 152.
- DURELL, Paul. La Bible du duc Jean de Berry conservée au Vatican, p. 60.
- ÉTIARD, C. et ROUSSET, J. Catalogue général illustré du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, p. 119.
- LE SATRE des MOINES dans l'Iconographie du moyen âge, p. 60-61.
- GABELENTZ, H. von der. Die Kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre, p. 132-134.
- GLISBERG, (Max). Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., p. 152.
- GRUBA (G.). Il chesone di S. Pietro in Valle, p. 288.
- GRUOT, Ed. Mgr Barber de Montault, p. 359.
- GROSSI-GONDI, R. P. F. La Dormitio B. Mariae, p. 353.
- GUMBEL, Joseph. Les dessins du cabinet Petres au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, p. 134-136.
- HAMANN, Richard. Die früh-Renaissance der italienischen Malerei (die Kunst in Bildern), p. 207-208.
- HEIDRICH, Ernst. Die altdeutsche Malerei (die Kunst in Bildern), p. 207-208.
- IVEROVIC, G. M. Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Dalmatien, p. 134.
- KLEPPER, Mgr P. W. von. Aus Kunst und Leben, p. 54.
- LAMPEREZ y ROMER, V. Historia de la Arquitectura cristiana española en la edad media, p. 147.
- LAFERRÈRE, Ch. Robert de. L'Église de Saint-Philibert de Grandlieu (Loire-Inférieure), p. 56-57.
- LEFFÉVRE, Louis-Engène. Origine antique du plan quadrilobé de la tour d'Etampes, p. 59. — Quatre études archéologiques contemporaines, p. 59.
- LENOIR, A. Anthologie d'art, p. 358.
- LINDEN, H. Van der et OMMEN, H. Album historique de la Belgique, p. 286.
- LITZ, J. et PÉROUZE, P. Speculum humanae salvationis, p. 290-292.
- MALDENISCK, L. Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne des inséecordes de stalles, p. 60-61.
- MARINONI, Margaret and Ernest. The sculptures of Chartres cathedral, p. 137.
- MAISSAC, L. et LAURAIN, E. L'Église de Maignelay (Oise), p. 61.
- MÉLIS, Chanoine. L'Église de Notre-Dame de Josaphat, d'après les documents historiques et les fouilles récentes, p. 201-205.

Cathédrale de Sens, portail occidental, p. 158-159; — la Résurrection de la Vierge, p. 160-161.
 Cluny, Consécration du maître-autel de l'église en 1065. *Bibl. nat. lat.*, 17716, p. 122-123. — Vue et plan de l'église abbatiale, p. 124-125; — Palais des papes, p. 126-127.
 Église Notre-Dame d'Étampes, Vitrail des Sibylles, p. 260-261.
 Église Saint-Étienne de Beauvais, Vitrail par Engrand le Prince, p. 368-369.
 Église Saint-Martin de Laval; Le remement de Théophile. XIV^e siècle, p. 226-227, en couleur.
 Manuscrit de la collection Durrieu. La Flagellation; le Calvaire; la Descente de Croix; la Mise au tombeau, p. 68-69.

CHRONIQUE.

ALLEMAGNE. Berlin, p. 436; Bonn, p. 52; Cologne, p. 436; Munich, p. 52, 436; Nuremberg, p. 437; Stuttgart, p. 438; Ulm, p. 52.
 ANGLETERRE. Cardiff, p. 412; Londres, p. 439.
 BELGIQUE. Académie royale d'archéologie, p. 127-128, 281, 443; Cercle archéologique et historique d'Anvers, p. 282-283; Société d'archéologie de Bruxelles, p. 281-282, 443-444; Cercle historique et archéologique de Courtrai, p. 444; Société d'histoire et d'archéologie de Gand, p. 128-129, 282, 444. — Bruxelles, p. 129-130; Gand, p. 283, 344-346; Louvain, p. 283.
 ESPAGNE. Barcelone, p. 284-285, 445-446; Madrid, p. 284, 444; Montforte, p. 284-285; Vich, p. 445.
 FRANCE. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, p. 15, 119-120, 198-199, 274-275, 341, 424-425. Congrès archéologique de Saumur et d'Angers, p. 267-271; Congrès des Sociétés savantes, p. 113-117, 341; Exposition de la Société des Artistes Français, p. 197-198; Monuments historiques, interdiction de l'effilage, p. 201; Musées de Province, 425-427; Rapport sur le service des Beaux-Arts, p. 109-113; Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, p. 117-119; Société de l'histoire de l'Art français, p. 121; Société nationale des Antiquaires de France, p. 45-47, 120-121, 199-200, 275-276, 425; Société de l'histoire de Paris, p. 200-201. — Albi, p. 47; Aigueperse Puy-de-Dôme, p. 429; Albi, p. 121; Amiens, p. 47; Angers, p. 121, 267-271; Arles, p. 47; Asfeld (Ardennes), p. 278; Aubé, p. 429; Avignon, p. 121-122, 201, 429; Beauvais, p. 201; Bernay, p. 47; Bordeaux, p. 47; Breteville-sur-Odon (Calvados), p. 278; Brioude, p. 47, 278; Cassagne (Gers), p. 122; Castelnaudary, p. 344; Chaise-Dieu (Lal.), p. 201; Chalon (Haute-Loire), p. 201-202; Châlons-sur-Marne, p. 47-48; Chambilly, p. 278; Charlien, p. 430; Charron (Yonne), p. 48; Chartres, p. 122, 430; Cinqueux (Oise), p. 122-123; Cluny (Bourgogne), p. 48, 202, 121-124; Comst. Cheri, p. 344; Dijon, p. 48, 123; Folgoët (Les Finistère), p. 123; Fontevault, p. 202; Gisors, p. 148; Grenoble, p. 123-124; Guimiliau (Finistère), p. 202; Hermès (Oise), p. 278; Hondeghem (Nord), p. 432; Kercolet (Finistère), p. 432; Langenc (Haute-Loire), p. 124; Leyris (Ardèche), p. 202; Lille, p. 48; Livry, p. 124; Loequenol (Finistère), p. 278; Lyon, p. 48-49; Moux (Lot-et-Garonne), p. 279; Mondéville (Calvados), p. 124; Mont-Saint-Michel, p. 124-125, 344; Montauban, p. 279; Montchauvet (Seine-et-Oise), p. 280; Montpezat, p. 432; Montreuil-sur-Mer, p. 280; Nantes, p. 202, 280, 342, 433; Narbonne, p. 342; Nourlac, p. 49, 125; Paris, p. 49, 125-126, 203, 280, 342, 433; Penmarc'h, p. 343; Pont-à-Mousson, p. 126; Pont-Audemer, p. 280; Puy-Lee, p. 126, 202-203, 433; Reims, p. 49, 433; Rennes, p. 49-50, 126; Rodez, p. 126, 281; Ronen, p. 50-51, 203, 433; Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne), p. 281; Saint-Julien-Chapteuil (Haute-Loire), p. 343; Saint-Omer, p. 126-127; Saint-Préjet-du-Tarn (Lozère), p. 434; Sainte-Badegonde, p. 343; Sauvages (Gôte-d'Or), p. 127; Soissons, p. 51; Solesmes, p. 343; Thenay (Loiret-Cheri), p. 434; Timgad, p. 52; Toulouse, p. 51, 203, 343; Tours, p. 51, 127, 203, 434; Trouin (Calvados), p. 127; Troyes, p. 51-52, 203, 434; Tulle, p. 127; Uzès (Gard), p. 203; Velay, p. 281; Verneuil, p. 436; Versailles, p. 281; Villers-sous-Saint-Léon (Oise), p. 343; Vissac (Haute-Loire), p. 343; Vosges, p. 343.
 ITALIE. Deruta (Umbrie), p. 431; Florence, p. 431, 346; Foligno, p. 346; Gradaterrata (Rome), p. 431; Gubbio, p. 431, 346; Leonessa, p. 346; Lucques, p. 346; Mantoue, p. 347; Pérouse, p. 347; Pienza, p. 347; Pise, p. 347; Ravenna, p. 347; Rome, p. 52-53, 347; Senne, p. 348; Terni, p. 431; Turin, p. 348; Venise, p. 53, 348.
 SUÈDE. Stockholm, p. 351; Straengnaes, p. 285, 349.

TABLE DES MATIÈRES

ARTICLES ET MÉLANGES.

- ACBERT (Marcel). L'abbaye de Jumièges, à propos d'un ouvrage récent, p. 91-102. — Le portail occidental de la cathédrale de Sens, p. 157-172.
- BIDEAUX (G.). Les grilles de clôture de l'église de Gassicourt, p. 104-108. — Les portes de l'église Saint-Pierre à Sens, p. 265-266.
- BOINET (Amédée). Les sculptures de la Renaissance à la façade occidentale de la cathédrale de Bourges, p. 13-24.
- CASIER (Joseph). L'exposition d'art belge du XVII^e siècle. Bruxelles, I, p. 399-411.
- CLEMEN (Paul). L'art historique à l'Exposition du Haut-Palatinat à Ratisbonne, p. 332-335.
- DELSLE (Léopold). La Bible de Robert Billyng et de Jean Pucelle, p. 297-308.
- DEMARTIAL (André). A propos de Mouværni, p. 327-332.
- DIEZ (Ernest). Berlin, Kaiser Friedrich Museum, nouvelles acquisitions et dons, p. 188-196.
- DURVILLE (Paul). Les « Préfigures » de la Passion dans l'ornementation d'un manuscrit du XV^e siècle, p. 67-69.
- ENIART (Camille). Le problème de la vieille tour de Newport (Rhode-Island), p. 309-320.
- GAZIER (A.). Les Christs prétendus jansénistes, p. 77-94.
- GNORI (Umberto). L'art italien aux expositions de Londres, I, p. 321-326.
- GOSSET (Alphonse). Les fresques d'Alphonse Périn à Notre-Dame de Lorette, p. 115-120.
- LÉCUREUX (Lucien). Les anciennes peintures des églises de Laval, p. 223-240.
- LEFÈVRE (L. Eug.). Les inscriptions prophétiques dans le vitrail des sibylles de l'église Notre-Dame d'Étampes, p. 259-265.
- LEFÈVRE-PONTALIS (Eugène). Le plan d'une monographie d'église, p. 379-398.
- LOQUIN (Jean). La Pitié de Neuville-lez-Decise, p. 11-42.
- MAERI (R.). Une bible angevine de Naples au séminaire de Malines (suite et fin), p. 25-31.
- MAETERLINCK (L.). Les miséricordes satiriques belges, p. 173-183.
- MAÏTRE (Léon). La cathédrale carolingienne et les anciennes cryptes de Chartres, p. 115-156.
- MANDACH (G. del). Art franco-italien, p. 183-188. — La sculpture del Quattrocento, p. 335-340.
- MARQUET DE VASSELOT (J. J.). Deux noms de bourreaux sur deux émaux du XV^e siècle, p. 102-104.
- PILLIEX (M^{lle} Louise). Trois faits de la légende de saint Jérôme illustrés dans une prédelle de Sigismond, p. 35-36. — Le Vitrail de la Fontaine de vie et de la Nativité de saint Etienne à l'église Saint-Etienne de Beauvais, p. 367-378.
- ROULIN (Dom E.). Les cloîtres de l'abbaye de Silos (suite), p. 1-12.
- SAXONER (G.). La Bible racontée par les artistes du moyen âge (suite), p. 241-254.
- VITRY (Paul). A propos de quelques sculptures du commencement du XVI^e siècle, dans la région du Roumois, p. 255-259. — Musée du Louvre : département de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance : acquisitions et dons, année 1909, p. 12-41. — Le Portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, p. 70-76.

PLANCHES.

- Bible de Robert de Billyng (Bibliothèque nationale, lat. 1935), p. 298-299 et 302-303.
Cathédrale de Bourges, façade occidentale, portail Saint-Guillaume, p. 20-21 ; — portail de la Vierge, p. 14-15.

N
7810
B4
t.60

Revue de l'art chrétien

327

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

