











REVUE  
DE  
L'ART CHRÉTIEN

Tome LXII. — LV<sup>e</sup> année, 1912



REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

---

Tome LXII. - LV<sup>e</sup> année, 1912

---



HONORÉ CHAMPION

Libraire-Éditeur

PARIS — 5, Quai Malaquais. Téléph. 828-20

DESCLEE, DE BROUWER & C<sup>ie</sup>

Imprimeurs

LILLE BRUGES - BRUXELLES

Abonnement : France et Belgique 20 fr. — Autres pays 25 fr. — Prix de la livraison 5 fr.

## PRINCIPAUX COLLABORATEURS

EMILE BEAUX, conservateur du musée Jacquemart Andre, professeur à l'Université de Paris. — AGUSTE BEAULIS, archiste de la Gironde. — DOM F. CABROL. — HENRI CHABRELL, président de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or. — CHARLES DIEHL, membre de l'Institut, professeur à l'Université de Paris. — Mgr DUCHESNE, membre de l'Académie française et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, directeur de l'École française de Rome. — GEORGES DURAND, archiviste de la Somme. — C<sup>te</sup> PAUL DUTELLE, membre de l'Institut. — CAMILLE ENLART, directeur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro. — A. GAZILL, professeur à l'Université de Paris. — JULES GUIFFREY, membre de l'Institut. — RAYMOND KOEHLIN. — L.-H. LABANDE, archiviste de la principauté de Monaco. — C<sup>te</sup> R. DE LASTEYRIE, membre de l'Institut, professeur honoraire à l'École des Chartes. — EUGÈNE LEHARIE-PONTALIS, directeur de la Société française d'Archéologie, professeur à l'École des Chartes. — ÉMILE MALE, professeur à l'Université de Paris. — CONRAD DE MANDUIC. — J.-J. MARQUET DE VASSELOT, conservateur-adjoint au Musée du Louvre. — HENRY MARTIN, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal.

ANDRÉ MICHEL, conservateur au Musée du Louvre. — G. MIGEON, conservateur au Musée du Louvre. — GABRIEL MILLET, professeur à l'École des Hautes-Études. — HENRI OMONT, membre de l'Institut, conservateur du Département des manuscrits à la Bibliothèque nationale. — M<sup>lle</sup> LOUISE PILLON. — MAURICE PROU, membre de l'Institut, professeur à l'École des Chartes. — HENRY STEIN, conservateur-adjoint aux Archives nationales. — PAUL VÉRY, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, professeur à l'École des Arts décoratifs.

DIRECTEUR : **MARCEL AUBERT.**

SECÉTAIRE DE LA RÉDACTION : **JEAN VERRIER.**

## CORRESPONDANTS

*Archéologie chrétienne.* — ANDRÉ PÉRAU, conservateur-adjoint du Musée de Versailles.

*Alllemagne.* — D<sup>r</sup> PAUL CLEMEN, conservateur des Monuments historiques de la province du Rhin.

D<sup>r</sup> FELIX HIRSCH, inspecteur général des Bâtiments du Grand Duché de Bade.

D<sup>r</sup> V. WALLERSTEIN, attaché à la conservation des Musées royaux, à Berlin.

*Autriche Hongrie.* — D<sup>r</sup> ALFRED SCHNERICH, conservateur de la Bibliothèque de l'Université de Vienne.

*Belgique.* — JOSEPH CASIER.

*Espagne.* — RAMON D'ALON, Abbe L. HUBORRO.

*Grande Bretagne.* — FRANCIS BOND, docteur de l'Université d'Oxford.

AMEL YALLANCI, membre du conseil de la Société des Antiquaires de Londres.

*Italie.* — C<sup>te</sup> EMILIO GNOLI, inspecteur des Monuments historiques, à Pérouse.

ANTONIO MUZZO, inspecteur des Monuments historiques, professeur à l'Université de Rome.

*Orient.* — TH. SCHUMER, secrétaire de l'Institut archéologique russe à Constantinople.

*Russie.* — E. DE LÉHVAL, conservateur du Musée de l'Ermitage.

*Suède.* — B. G. E. A. UGGLAS.

*Suisse.* — Abbe MOÏSES BESSON, professeur au Grand Séminaire et à l'Université de Fribourg.





© POIZET

4. MARQUIE

site au musée de la ville

# NOTES SUR LES CHAPITEAUX DE L'ABBAYE DE CLUNY



venue à Cluny par trois articles de M. V. Michel, parus dans le *Journal des Débats*<sup>1</sup> au moment des fêtes du Millénaire, nous avons recherché en vain, parmi les belles publications illustrées parues à cette occasion<sup>2</sup>, une étude complète avec les reproductions qu'elle comporte, des chapiteaux de l'église abbatiale. Les chapiteaux sont toujours un point de repère heureux pour l'étude d'une période. Plus haut situés que les bas-reliefs et les statues, ils échappent mieux à la main dévastatrice de l'homme. Abrités sous les voûtes de la nef, ils ne connaissent pas les intempéries. A Cluny, il a fallu la main pour les réduire. Mais dans ces restes, quelle sculpture personnelle, quelle pensée délicate, quelle technique merveilleuse et rare pour des artistes qui travaillaient dans le deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle.

Quize chapiteaux ont survécu à cette ruine. Ils sont conservés au Musée Oclmer. Trois d'entre eux sculptés sur trois faces étaient engagés dans un pilier. Ils sont d'une facture et d'une manière différentes. Nous les étudierons ailleurs. Les autres, au nombre de huit, ont leur corbeille garnie de médaillons, de figures humaines, de feuillages. Ils sont les seuls survivants plus ou moins mutilés des douze chapiteaux qui ornent le chœur de la Basilique.

Ce chœur était célèbre par sa richesse et sa perfection. Les chroniqueurs du temps le denomment le «*deambulatoire des Anges*». On y voyait douze colonnes monolithes d'admirables proportions. Faillées dans du marbre éprouvé, dit de Lania, d'une belle couleur bleue, elles étaient couronnées par les chapiteaux qui nous occupent. Ceux-ci en calcaire compact, dit petit marbre, provenant d'une carrière voisine, étaient de grandes dimensions — ils mesurent 80 centimètres de hauteur. On pouvait de loin en admirer les figures et lire sans peine les caractères qui se trouvaient peints ou largement gravés. Ces chapiteaux soutenaient d'étroites arcades en forme de fer à cheval. Au-dessus une rangée de fenêtres en plein cintre éclairaient le Sanctuaire. Sur la voûte en cul de four, large et profonde, était figuré dans toute sa hauteur un Christ immense haussant, entouré des quatre évangélistes.

Telle était la belle ordonnance du chœur. De leurs lignes sculpturales, les chapiteaux compensaient horizontalement l'hémicycle et laient l'espace ajouré des colonnes aux peintures soup-

1. Le Bulletin de *l'Association française pour l'étude de l'architecture*, t. V, p. 101-102, 103-104, 105-106.  
2. Bouché-Latour, *Les Fêtes de Cluny*, t. I, p. 103-104, 105-106, 107-108, 109-110, 111-112, 113-114, 115-116, 117-118, 119-120, 121-122, 123-124, 125-126, 127-128, 129-130, 131-132, 133-134, 135-136, 137-138, 139-140, 141-142, 143-144, 145-146, 147-148, 149-150, 151-152, 153-154, 155-156, 157-158, 159-160, 161-162, 163-164, 165-166, 167-168, 169-170, 171-172, 173-174, 175-176, 177-178, 179-180, 181-182, 183-184, 185-186, 187-188, 189-190, 191-192, 193-194, 195-196, 197-198, 199-200, 201-202, 203-204, 205-206, 207-208, 209-210, 211-212, 213-214, 215-216, 217-218, 219-220, 221-222, 223-224, 225-226, 227-228, 229-230, 231-232, 233-234, 235-236, 237-238, 239-240, 241-242, 243-244, 245-246, 247-248, 249-250, 251-252, 253-254, 255-256, 257-258, 259-260, 261-262, 263-264, 265-266, 267-268, 269-270, 271-272, 273-274, 275-276, 277-278, 279-280, 281-282, 283-284, 285-286, 287-288, 289-290, 291-292, 293-294, 295-296, 297-298, 299-300, 301-302, 303-304, 305-306, 307-308, 309-310, 311-312, 313-314, 315-316, 317-318, 319-320, 321-322, 323-324, 325-326, 327-328, 329-330, 331-332, 333-334, 335-336, 337-338, 339-340, 341-342, 343-344, 345-346, 347-348, 349-350, 351-352, 353-354, 355-356, 357-358, 359-360, 361-362, 363-364, 365-366, 367-368, 369-370, 371-372, 373-374, 375-376, 377-378, 379-380, 381-382, 383-384, 385-386, 387-388, 389-390, 391-392, 393-394, 395-396, 397-398, 399-400, 401-402, 403-404, 405-406, 407-408, 409-410, 411-412, 413-414, 415-416, 417-418, 419-420, 421-422, 423-424, 425-426, 427-428, 429-430, 431-432, 433-434, 435-436, 437-438, 439-440, 441-442, 443-444, 445-446, 447-448, 449-450, 451-452, 453-454, 455-456, 457-458, 459-460, 461-462, 463-464, 465-466, 467-468, 469-470, 471-472, 473-474, 475-476, 477-478, 479-480, 481-482, 483-484, 485-486, 487-488, 489-490, 491-492, 493-494, 495-496, 497-498, 499-500, 501-502, 503-504, 505-506, 507-508, 509-510, 511-512, 513-514, 515-516, 517-518, 519-520, 521-522, 523-524, 525-526, 527-528, 529-530, 531-532, 533-534, 535-536, 537-538, 539-540, 541-542, 543-544, 545-546, 547-548, 549-550, 551-552, 553-554, 555-556, 557-558, 559-560, 561-562, 563-564, 565-566, 567-568, 569-570, 571-572, 573-574, 575-576, 577-578, 579-580, 581-582, 583-584, 585-586, 587-588, 589-590, 591-592, 593-594, 595-596, 597-598, 599-600, 601-602, 603-604, 605-606, 607-608, 609-610, 611-612, 613-614, 615-616, 617-618, 619-620, 621-622, 623-624, 625-626, 627-628, 629-630, 631-632, 633-634, 635-636, 637-638, 639-640, 641-642, 643-644, 645-646, 647-648, 649-650, 651-652, 653-654, 655-656, 657-658, 659-660, 661-662, 663-664, 665-666, 667-668, 669-670, 671-672, 673-674, 675-676, 677-678, 679-680, 681-682, 683-684, 685-686, 687-688, 689-690, 691-692, 693-694, 695-696, 697-698, 699-700, 701-702, 703-704, 705-706, 707-708, 709-710, 711-712, 713-714, 715-716, 717-718, 719-720, 721-722, 723-724, 725-726, 727-728, 729-730, 731-732, 733-734, 735-736, 737-738, 739-740, 741-742, 743-744, 745-746, 747-748, 749-750, 751-752, 753-754, 755-756, 757-758, 759-760, 761-762, 763-764, 765-766, 767-768, 769-770, 771-772, 773-774, 775-776, 777-778, 779-780, 781-782, 783-784, 785-786, 787-788, 789-790, 791-792, 793-794, 795-796, 797-798, 799-800, 801-802, 803-804, 805-806, 807-808, 809-810, 811-812, 813-814, 815-816, 817-818, 819-820, 821-822, 823-824, 825-826, 827-828, 829-830, 831-832, 833-834, 835-836, 837-838, 839-840, 841-842, 843-844, 845-846, 847-848, 849-850, 851-852, 853-854, 855-856, 857-858, 859-860, 861-862, 863-864, 865-866, 867-868, 869-870, 871-872, 873-874, 875-876, 877-878, 879-880, 881-882, 883-884, 885-886, 887-888, 889-890, 891-892, 893-894, 895-896, 897-898, 899-900, 901-902, 903-904, 905-906, 907-908, 909-910, 911-912, 913-914, 915-916, 917-918, 919-920, 921-922, 923-924, 925-926, 927-928, 929-930, 931-932, 933-934, 935-936, 937-938, 939-940, 941-942, 943-944, 945-946, 947-948, 949-950, 951-952, 953-954, 955-956, 957-958, 959-960, 961-962, 963-964, 965-966, 967-968, 969-970, 971-972, 973-974, 975-976, 977-978, 979-980, 981-982, 983-984, 985-986, 987-988, 989-990, 991-992, 993-994, 995-996, 997-998, 999-1000.

lucenses de l'abside. Très en vue, ils expliquaient, d'après les règles les plus pures de la Mystique du moyen âge, les symboles qui président à l'harmonie des manifestations terrestres et célestes : les raisons qui gouvernent la science des nombres, les concordances de l'Ancien et du Nouveau Testament. Sur deux d'entre eux, huit personnages traduisaient les huit tons de la musique : à côté les quatre vertus cardinales opposées aux quatre saisons de l'année ; plus loin le Paradis avec ses arbres et ses fleuves ; puis des personnages mutilés et des feuillages. L'Abbé Pouquet, dans les *Annales Archéologiques* de Dufrou, a publié sur ce sujet une très intéressante étude ; nous le prendrons souvent pour guide et lui ferons les plus larges emprunts<sup>1</sup>.

Nous aimerions, avant d'aller plus loin, préciser les dates de ces sculptures, indiquer l'École à laquelle elles appartiennent et rechercher leur origine, mais la question est fort délicate et nous ne croyons pas pouvoir la résoudre d'une manière absolue.

Le 25 octobre 1095, le Pape Urbain II consacra l'autel majeur de la nouvelle basilique edifiée par saint Hugues, abbé de Cluny. Seuls, l'abside et les deux transepts étaient achevés : les douze colonnes monolithes étaient en place ainsi que les blocs de calcaire fin, encore frustes, prêts à être fouillés par le sculpteur. Trente-six ans plus tard, le 22 octobre 1131, Innocent II, chassé de Rome et recueilli à Cluny par Pierre le Vénéral, présida à la dédicace de la basilique achevée. C'est probablement vers cette dernière date que nos sculptures durent voir le jour.

A quelle École les artistes de Cluny sont-ils le plus apparentés ? A l'École de Vézelay, semble-t-il. Dans cette église les chapiteaux furent aussi posés, dégrossis sur leur fût, à la fin du XI<sup>e</sup> et sculptés dans les premières années du siècle suivant. Au cours de ces notes, il nous arrivera de comparer le même motif traité dans les deux basiliques, et nous verrons, malgré le peu d'années qui les séparent, combien la technique des artistes de Cluny est supérieure par sa science, son fini, son habileté et sa délicatesse. A Vézelay, les sujets représentés, animaux monstrueux, diables, scènes de meurtres, étaient plus rudes, plus tragiques : ils étaient appropriés à la mentalité des visiteurs. Lieu de pèlerinage universel, on pouvait, certains jours, le 22 juillet par exemple, fête de sainte Madeleine, apercevoir de la terrasse, traversant la Cure sur son vieux pont, une foule de pèlerins de tous pays, apportant à sa Patronne ses ex-voto, ses prières, ses péchés. A Cluny, il fallait une élite pour comprendre les motifs avant tout symboliques, qui ornaient le chœur de la basilique. L'abbaye était l'asile des papes malheureux, des philosophes condamnés, des rois, des empereurs avec leur suite, sûrs d'y trouver conseils, amnistie, absolution.

## LES DEUX CHAPITEAUX DES TONS DE LA MUSIQUE.

Ces chapiteaux sont les plus connus : ils portent sur chacune de leurs faces, un musicien tenant un instrument. Les huit musiciens ainsi représentés, personnifient les huit tons de la psalmodie sacrée : une inscription entoure chacun d'eux et explique le symbole par un vers latin.

Les tons dont il est ici question, ne sont pas ceux de « la gamme que l'on adopte pour la composition d'un air ou d'un morceau et qui prennent leur nom de la première note de cette

<sup>1</sup> *Annales Archéologiques* de Dufrou, t. XXVI, p. 380 et t. XXVII, p. 32-154, 286.



16-15-261

## II. LE DEUXIÈME TÔLE DE LA MARIQUE

Chapiteau de l'Église abbayale de Courcay, au diocèse de Soissons.



gamme », ils désignent simplement les airs sur lesquels se chantaient les psaumes, les cantiques de la liturgie. Ces huit tons peuvent être considérés comme autant de formules musicales, sortes de patrons, pour ainsi dire, sur lesquels la psalmodie ajuste le texte sacré en versets de longueur inégale.

Dans toutes les abbayes, la récitation de l'office canonial était la grande fonction de chaque journée et la principale occupation des moines. A Cluny, le chant liturgique avait été particulièrement cultivé et développé. « Nous savons, dit M. Michel<sup>1</sup>, que dans les écoles du monastère, une grande part avait été faite à l'enseignement de la musique. On chantaient dans les offices du jour et de la nuit jusqu'à cent trente-huit psaumes. Pendant ses voyages l'abbé Odon le Grand avait coutume de chanter et de faire chanter ses compagnons : une longue tradition s'était établie qui avait maintenu la musique au premier rang des occupations de l'abbaye. »

Il nous a paru intéressant de rechercher dans un Vespéral romain ces huit tons d'Eglise<sup>2</sup>. Nous les avons fait graver avec l'inscription qui les explique, à côté du musicien qui les représente. On sera mieux à même d'apprécier ainsi la concordance de la musique avec le sens du vers latin : la monotonie en majeur et en mineur des deux premiers tons, l'élan passionné du troisième, la tristesse du quatrième, la félicité suivie de la chute du cinquième, la grâce pieuse du sixième et la solennité des deux derniers. Faites les chanter successivement avec la cadence Grégorienne, en laissant tomber la voix sans traîner sur la finale : vous serez touché par la beauté simple et profonde de cette musique si véritablement religieuse, vous trouverez clairement traduites par le texte latin les impressions qu'elle aura fait naître en vous.

#### LE CHAPITEAU DES QUATRE PREMIERS TONS.

La corbeille de ce chapiteau est flanquée de quatre médaillons ovales qui tiennent toute sa hauteur, et sont entourés d'une large bordure sur laquelle sont gravées des inscriptions en belles lettres capitales du XII<sup>e</sup> siècle. Le tailloir est concave, simplement mouluré : l'extrémité supérieure du médaillon, l'ailleur : un gros fruit, une pomme couverte de deux feuilles, l'y fixe sur les côtés : le même fruit semble consolider le médaillon sur la corbeille. Les ailes sont garnis par des feuilles d'acanthé : les volutes, dont une seule subsiste, étaient simples.

PREMIER TON. — *Hic tonus orditur modulamina musica primus. — Ce ton est le premier à donner des chants mélodieux.*



Le premier ton (*pl. D*) est représenté par un jeune homme assis, figure ronde, menton plein, à travers l'échancrure du col renversé apparaît un cou nu et gras, les cheveux retombent sur le front, par mèches, et se répandent sur le cou en dégageant l'oreille. La bouche est petite, le regard est rendu fixe par la façon dont l'œil est conformé ; le globe est saillant, presque

1. A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 657.

2. Chaque ton n'a pas une seule formule mélodique. Nous avons dû choisir, dans notre vespéral, les premières formules du début du premier psaume « *Dicit Dominus Dominus meus, sedes super thronum altissimum* » dans cette rubrique : à Rome, en France, Variations. Des nombreuses variantes sans doute, nous en avons choisies certaines parties, les ovales en particulier. Pour simplifier nous avons donné le premier ton, qui est le plus simple ; c'est lui qui nous a paru rendre, avec le plus de clarté, le sens de l'inscription de nos chapiteaux. A Paris.

triangulaire, la pupille marquée d'un point. Le sujet est vêtu d'une chemise, sorte de vêtement en usage au XII<sup>e</sup> siècle : celle longue chemise collante est retroussée sur les genoux avec de jolis plis transversaux. Les jambes sont découvertes, leur forme bien dessinée se laisse voir sous les chausses. Les pieds pris dans un chausson souple reposent sur un marchepied. Solidement établi sur une sorte de trône décoré à sa base d'une arcature romane, le musicien tient incliné sur les genoux un luth à long manche dont on voit l'extrémité brisée sur le bord du médaillon. Il l'oriente en avant et de la main gauche en pince les cordes. L'avant-bras et la main droite manquent.

SYMBOLIQUE. — Le luth était regardé comme le prince des instruments, symbolisant les vertus. Les instruments à corde, en général, signifient les immunités de Jésus-Christ, entre autres l'immunité contre la corruption qui n'a pu atteindre la chair sacrée.

DEUXIÈME TON. — *Subsequentur ploungus numero vel lege secundus. — Le trope qui suit est le second par le rang et l'ordonnance.*

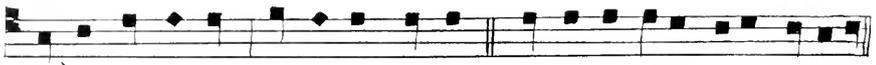


Tandis que les autres tons sont traduits par un homme, celui-ci (*pl. II*) est figuré par une femme, par une danseuse qui tient dans la main droite une cymbale. La main gauche a disparu, mais on doit supposer qu'elle était munie du même instrument. Les deux hémisphères, destinés à être choqués l'un contre l'autre, étaient ornés, ou plutôt consolidés par une moulure en forme de boulin. Un lien, très visible à droite, les réunissait.

La tête est inclinée sur l'épaule droite, fortement abaissée. Le crâne, les orbites, la racine du nez sont brisés, il ne nous reste que le bas de la figure, avec des joues rondes et des lèvres fines, marquées d'un pli à chaque coin. Le corps est drapé dans une robe souple et longue, à col ouvert, à manches flottantes dont le bord est gracieusement retroussé. Cette robe moule sur les cuisses y forme des plis très caractéristiques du XII<sup>e</sup> siècle. Du sommet de la tête tombe un large manteau : sur l'épaule et le bras gauche à moitié recouvert, la draperie ondule avec élégance et se borde en avant jusqu'au coude, par une ligne droite d'une fermeté remarquable. Les pieds sont chaussés, tous les membres sont en action dans un geste plein de naturel et de vie : la femme s'accompagne des mains en dansant, les jambes marquent la mesure.

SYMBOLIQUE. — Les cymbales sont deux hémisphères à bords peu évasés. Un anneau sert à les prendre et à les tenir : il s'y fixe une chaîne, symbole de l'union des deux Charités et des deux Testaments. Les cymbales signifient également les lèvres qui louent le Seigneur et les deux vies active et contemplative.

TROISIÈME TON. — *Terminus impingit Christianique resurgere inquit. — Le troisième représente la Passion et la Résurrection du Christ.*



On voit un homme jeune (*pl. III*), appuyé plutôt qu'assis sur un siège à marchepied décoré d'une petite arcade en plein-entre dans le bas. La tête est penchée sur une lyre qu'il tient entre ses mains, les cheveux tombent sur le cou en longues mèches et sont séparés sur le front. Le



LE TROISIEME TONNELIER

Thapitea, de Et se aboutit à la Cité de la sainte Vierge.



globe des yeux est saillant, la pupille marquée d'un point, la paupière supérieure indiquée par un trait horizontal. La bouche est ouverte, les lèvres bien dessinées. Ce chanteur est, parmi les sujets de ces médaillons, le seul à porter la barbe. La jambe droite est tendue; la gauche repliée de point d'appui à la lyre; comme vêtements une chemise et un manteau rejeté sur l'épaule pour dégager le bras, comme chaussure une sorte de bas de laine ou de drap indiqué par un coup de ciseau tout spécial, et un soulier moule à empeigne tendue par le milieu. L'instrument de musique est une lyre à six cordes de forme toute particulière. Ce n'est pas la harpe du roi David mais la *lissou* orientale, caisse résonnante, ventrue, avec deux ouvertures en demi-lune. Attachées en bas à une pièce triangulaire, les cordes partent en éventail pour se fixer en haut à une sorte de joug, sur des chevilles dont les clés ont chacune leur position propre.

SYMBOLIQUE. — David ayant réussi à calmer Saül par le son de la cithare, cet instrument marque la victoire de Jésus-Christ sur le démon. Les six cordes marquent les six souffrances de Jésus-Christ.

QUATRIÈME TOX. — *Succedit quartus similans in cervice plandus. Te quatuorème ton sult; ses chants imitent la douleur.*



Un jeune homme (*fig. 3*), vêtu d'une longue chemise à col rabattu et bien écharné, sans manteau, sans ceinture, porte, à la façon d'un joug, un bâton sur l'épaule droite, le bras droit passé par dessus. À l'extrémité droite du bâton, une clochette pend par son anneau fixe par une courroie; la forme est celle des cloches que les vaches portent au cou, il n'y a pas de battant; c'est un instrument qu'on fait sonner par percussion de la face externe. En fait, le petit doigt de la main droite est au contact de l'instrument, et d'autre part il est certain que cette main tenait un objet, sans doute un marteau. Le bras gauche, colle au corps, l'épaule élevée, l'avant-bras plié à angle droit, porte, attachée au pli du coude, une clochette semblable et il est probable que la main gauche détraite fait vibrer la cloche non moins absente, pendue à l'extrémité gauche du bâton, qui enqûete sur la bordure du médaillon.

La tête est fortement penchée à droite, les lèvres présentent un pli marqué à chaque coin, les yeux sont bien fendus, pas trop saillants, la prunelle morte est vide de l'amaï qui la garnissait; les cheveux, séparés sur le front, retombent sur la nuque en mèches bouclées. Le vêtement moule sur le corps fait saillir le ventre et trace des plis curvilignes. Le poids du bâton, la façon dont il est tenu, donne à tout le corps un aspect couronné; le tronc semble fléchir, les jambes, disparues, plaient sûrement sous le fardeau, comme l'indique la place des pieds.

Ce bâton à cloches sans battant était d'un usage fréquent à cette époque; c'est le *cymbalum* appelé par onomatopée *bambulum, bonibulum*. Cet instrument a été souvent représenté au moyen âge; à Vézelay en particulier, un des chapiteaux de la petite porte de gauche du narthex représente un sujet semblable, dans un médaillon non plus ovale mais arrondi (*fig. 1*); un homme debout, le corps droit, une jambe en avant tend, sur les épaules, un bâton horizontal avec une clochette à chaque bout. Un chapiteau du chœur d'Autun nous montre également (*fig. 2*) un musicien porteur de clochettes, au nombre de six; au-dessous deux acolytes assis les actionnent avec un marteau. Ces cloches litées et non sonnées devaient être de tons différents.

On peut voir dans le *cymbalum* l'origine du carillon. Il y a une certaine analogie entre cet instrument et le bois simandre des Grecs : ils le portaient également sur l'épaule et le frappaient avec un maillet. Au moyen âge, le *cymbalum*, relégué dans les cloîtres, servait à appeler les religieux aux offices et à régler les obseques. De nos jours le glas est toujours tinté.

Dans la symbolique du moyen âge, le *cymbalum* représente la prédication.

Ce musicien de la tristesse a inspiré en 1856 à Didron une note <sup>1</sup> qu'il est intéressant de rappeler : « Son attitude est fort contournée et ses vêtements lui collent au buste surtout au ventre, comme la période romane, à laquelle ces sculptures appartiennent, en avait si malheureusement amené la mode et la manie. Nous n'offrons pas ces laids et grotesques personnages si mal



Fig. 1. — CHAPITEAU DE LA PORTE DE GAUCHE DU NARTHEX DE L'ABBATIALE DE VÉZELAY.

« dessinés, si disgracieux comme modèles, « Autant la statuaire du XIII<sup>e</sup> siècle est simple, noble, parfaite, autant « celle du XII<sup>e</sup> est maniérée, vulgaire, « incorrecte. Nous tenons à cœur de « n'aimer que le beau et de le pro- « clamer. Or, ces sculptures de l'un « peuvent hardiment se ranger dans « le laid. Malgré cette laideur, elles « présentent un intérêt véritable. Quoi « de plus curieux que cette person- « nification d'une idée abstraite, que « cette métaphore vivante d'un senti- « ment musical? »

Ce jugement, sous la plume d'un homme qui a tant aimé le moyen âge, et qui a tant contribué à le faire aimer surprendra peut-être. Pour nous, épris du XIII<sup>e</sup> siècle et du roman, nous concluons seulement que ni le Beau ni le Laid n'ont de formules irréductibles et absolues. Nous apprécions le beau et le laid à travers nous-mêmes, suivant notre tempérament, notre culture, notre ciel et notre âge.



Fig. 2. — CHAPITEAU DE LA NIF DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN. A. VESPREL, del.



Fig. 4 — EL AVOMBI DOU FAM 904  
CHAPÉLAI DE L'ÉGLISE AU ALIÉ DOU N. 1000 K. A. 1000 1000

## LE CHAPITEAU DES QUATRE DERNIERS TONS.

CINQUIÈME TON. — *Ostendit quintus quam sit quisquis lunet imus.*  
*Le cinquième montre combien est abaissé celui qui s'élève.*



SIXIÈME TON. — *Si cupis affectum pietatis respice scutum.*  
*Si vous souhaitez les affections pieuses voyez le strict mode.*



SEPTIÈME TON. — *Instruit flatum cum donis septimus alium.*  
*Le septième mode nous remplit du Saint-Esprit et de ses dons.*



HUITIÈME TON. — *Oclarus sanctos omnes docet esse beatos.*  
*Le huitième ton nous montre le bonheur de tous les saints.*



Sur la corbeille de ce chapiteau, point de médaillon, mais un large bandeau horizontal qui le coupe un peu au dessous de mi-hauteur. Sur ce bandeau quatre inscriptions expliquent le symbole de chaque ton : chacune est de deux lignes, se termine par trois points verticaux et est séparée de la suivante par une croix (fig. 4-6).

Chaque ton est représenté par un musicien. Assis derrière le bandeau sur lequel il appuie l'avant-bras, il est encadré d'une demi-ellipse, dont le fond est garni par le dessin très pur d'une palme d'Orient. Deux larges bandes bordent l'ellipse et se réunissent pour former, au-dessus de la logette occupée par le personnage, une volute simple et dégagée. Au dessous du bandeau pendent les jambes, toutes parallèlement drapées dans les chanzes. Les fûtes manquent, les fesses sont nulles : celui du huitième ton a même tout à fait disparu.

Seul le sixième ton tient encore de la main droite un instrument de musique : table horizontale oblongue, sans manche, carrée d'un bout, allongée de l'autre : la main gauche pince les cordes. Ce musicien est assis de face, ses deux voisins sont de profil, le cinquième ton regardant à droite, le septième à gauche. On a supposé que ce dernier tenait une trompette, il n'en reste pas de vestiges.

Ce chapiteau devait être d'une belle forme et d'une grande élégance. Il faut essayer de le reconstituer par la pensée, le couronner de son faucon, former de ses volutes, mettre en place ses personnages, et l'on admirera l'heureuse invention de ce bandeau qui enserrme les musiciens au milieu de feuillages délicats.

SYMBOLIQUE. — La symbolique de ce chapiteau est empreinte à la Création. — Au cinquième jour Dieu créa les oiseaux et les poissons : les ailes des oiseaux marquent l'âme spirituelle,

L'âme sainte est souvent représentée par une colombe. La beauté du plumage des oiseaux marque les vertus des saints, les poissons sont les clercs qui méditent la loi, c'est le chrétien vivant en Dieu. — Le sixième jour furent créés les autres animaux et l'homme, l'être le plus parfait de la création. Le septième jour, Dieu s'étant assuré que sa création était parfaite, se le consacra. Le nombre sept marque la perfection de la terre, elle nous est donnée par les sept dons du Saint-Esprit. — Le huitième âge n'aura point de fin et jouira d'une paix éternelle, il y a huit Béatitudes, L'Oclave a toujours

CLUNY. — 6<sup>e</sup> DON.

Fig. 5. — LE SIXIÈME DON DE LA MISÉRICORDIE.  
CHÂPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

figures par les sept jours, se poursuivra au delà de tous les temps.

Tels sont les symboles les plus saillants dans l'harmonie desquels eurent nos modes. Ils se trouvaient insérés à l'endroit le plus sacré du temple, mêlés aux grandes figures des âges du monde, au Paradis et aux Fleuves, aux Saisons et aux Vertus. Ils chantaient les louanges de l'Agneau qu'ils entouraient. L'Agneau était suspendu en chef de voûte : il paraissait marcher de gauche à droite, portant la croix pâlée de la Résurrection.

CLUNY. — 5<sup>e</sup> DON.  
Fig. 4. — LE CINQUIÈME DON DE LA MISÉRICORDIE.  
CHÂPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

etc. considérée comme la continuation indéfinie. Elle signifie que la fête se perpétue durant tous les âges.

CLUNY. — 6<sup>e</sup> DON.  
Fig. 6. — LE SIXIÈME DON DE LA MISÉRICORDIE.  
CHÂPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

## LES CHAPITEAUX DES SAISONS ET DES VERTUS.

Les deux chapiteaux précédents représentent les huit modes de la musique et évoquent l'harmonie de la Création : le Créateur, et son but, l'Homme. Les patens n'ignoraient pas cette symbolique. Au milieu du Ciel Emyrée, sous le Soleil, la Lune, les Planètes, ils plaçaient la Terre immobile et muette. Eux aussi avaient huit Muses qui parlaient ou agissaient : et la neuvième, Thalie la silencieuse, représentait la Terre, féconde dans son impassibilité. Aux autres Muses correspondaient un des huit tons et une des cordes de la lyre octoïde. A la Terre, ils rapportaient l'harmonie de la succession des jours et des nuits, l'harmonie des mois réglés par les Saisons. Nous leur devons le mythe si poétique de Perséphone.



Fig. 7. — CHAPITEAU DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME  
DU PORT A CLERMONT-FERRAND.

Sur chacune des quatre faces d'une corbeille tres simple se trouve un grand médaillon ovale terminé a chaque extrémité du grand axe par un angle aigu et bordé par une large bande sur laquelle est gravée une inscription. Des femmes y symbolisent une vertu alternant avec une saison. Sur le tailloir simplement mouluré trois pétales délicats viennent fixer le haut du médaillon. L'Été est orné d'un véritable fleuron. Les volutes sont brisées. A la base des tenilles d'acanthé : elles viennent se réunir entre les médaillons pour former un crochet retombant, plus tard les décorateurs le renverseront, et ainsi transformé, ce crochet deviendra un motif ornemental des plus répandus.

LA PRUDENCE. — *Dal cognoscendo prudentia quid sit agendum.* — La Prudence fait connaître ce qu'il faut faire. — La femme qui symbolise cette vertu est debout dans un mouvement d'action (fig. 8). Elle regarde a droite. La physionomie est grave, la face longue et mince, les lèvres étroites et serrées, l'oreille trop basse. Une originale coiffure cache le front et laisse échapper sur la tempe une mèche enroulée : elle maintient un petit voile étalé sur les épaules. C'est une

Mais le moyen âge ajoute un élément nouveau, l'idée morale apparut et fixa les rapports entre les Saisons, les humeurs et les âges, les Vices et les Vertus, les quatre Points Cardinaux, le Paradis avec ses arbres et ses fleuves, source de la Grâce et des dons du Saint-Esprit.

Voici comment s'établissait la concordance des Vertus Cardinales et des Saisons : la Prudence et le Printemps ; la Justice et l'Été ; la Force et l'Automne ; la Tempérance et l'Hiver. Autour de trois de nos figures nous pouvons lire des inscriptions gravées qui confirment cette règle : il nous sera bien permis d'interpréter par la même formule, les autres, dont les caractères simplement peints ont été effacés par le temps.

## LE PREMIER CHAPITEAU DES

## SAISONS ET DES VERTUS.

Sur chacune des quatre faces d'une corbeille tres simple se trouve un grand médaillon ovale terminé a chaque extrémité du grand axe par un angle aigu et bordé par une large bande sur laquelle est gravée une inscription. Des femmes y symbolisent une vertu alternant avec une saison. Sur le tailloir simplement mouluré trois pétales délicats viennent fixer le haut du médaillon. L'Été est orné d'un véritable fleuron. Les volutes sont brisées. A la base des tenilles d'acanthé : elles viennent se réunir entre les médaillons pour former un crochet retombant, plus tard les décorateurs le renverseront, et ainsi transformé, ce crochet deviendra un motif ornemental des plus répandus.

LA PRUDENCE. — *Dal cognoscendo prudentia quid sit agendum.* — La Prudence fait connaître ce qu'il faut faire. — La femme qui symbolise cette vertu est debout dans un mouvement d'action (fig. 8). Elle regarde a droite. La physionomie est grave, la face longue et mince, les lèvres étroites et serrées, l'oreille trop basse. Une originale coiffure cache le front et laisse échapper sur la tempe une mèche enroulée : elle maintient un petit voile étalé sur les épaules. C'est une



FIG. 1 — LA PIEDIÈTE

CHAPEL OF THE ABBATIAL CHURCH OF ST. MARTIN, CLERMONT-FERRAND

espèce de bonnet qui prend exactement la forme de la tête. Il est fait d'un tissu semblable à celui du vêtement indique comme lui par des traits entrecroisés. Sur sa robe est passée une sorte de maillot qui monte le torse, le col non renversé dégage le cou. L'étoffe ainsi représentée par des hachures rappelle de loin la lame tricotée, mais en réalité la Prudence est couverte d'un heaume et revêtue d'une cotte de maille; les hachures représentent les annelets de fer dont ces armures sont fabriquées. Au XII<sup>e</sup> siècle, les vertus étaient souvent figurées casquées et cuirassées, elles terrassaient les vices. Nous en avons un bel



FIG. 8. — L'AMUSE DE JAMAIN DE L'ÉGLISE  
AU CHATEAU DE VÉZÉLAY.

exemple sur un chapiteau de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand (fig. 7).

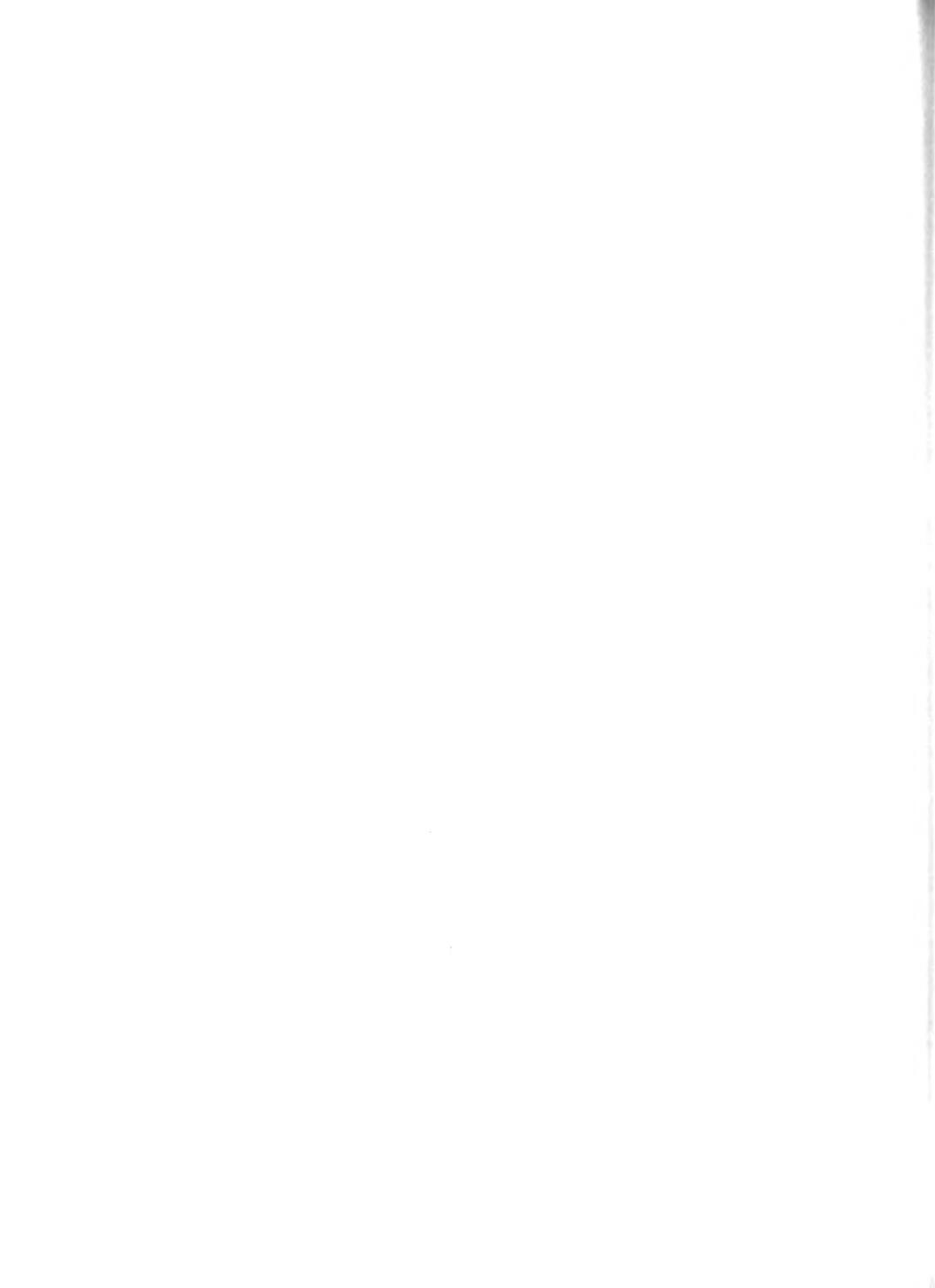
De cette cuirasse s'échappent les jupes qui tombent sur les pieds; un flot de plis forme en avant une masse dont le sommet a été brisé. On connaît d'autres exemples de cette « mode »; au grand tympan de la *Pentecôte* de Vézelay (fig. 9), par exemple. M. A. Micheli en a fort heureusement décrit les personnages avec les retroussis et le bouillonnement des robes agitées par le vent de l'Écriture. « Il se fit un grand bruit qui venait du ciel comme le bruit d'un vent qui souffle avec impétuosité et remplit toute la maison où ils étaient assis. — *Actes des Apôtres*, II-29. Au Musée d'Autun se trouve un autre exemple; le *Baptême de Saint-Martin* enlevée par des anges à travers la voûte de la Sainte-Baume, et la robe de la Sainte, quoique collante,



FIG. 9. — LE BAPTÊME DE SAINT-MARTIN. MUSÉE D'AUTUN.



Fig. 100. The Virgin Mary, seated, with the Christ Child on her lap, from the Chapter House of the Cathedral of Chartres, France, 12th century.



houllonne dans le bas, comme soulevée par le vent (*fig. 10*). Elle ne semble pas qu'il faille attribuer toujours à l'atmosphère ces fantaisies du vêtement? Cette raison serait impossible à invoquer dans bien d'autres motifs où les bords des robes apparaissent mystérieusement soulevés. Nous voyons là plutôt une « mode », empruntée aux fantaisies des manufabriques.

Cette femme brandissant sans doute de la main droite un glaive ou une lance, et de la gauche, s'abritait derrière un ecu décoré d'un serpent.

LE PRINTEMPS. — A côté de la Prudence et la regardant, est figure le Printemps (*pl. W*). C'est la saison correspondant à cette vertu. *Ver primos flores, primos producit odores*, dit l'inscription. *Le Printemps produit les premières fleurs et les premières odeurs*. Cette jeune fille, tournée vers la gauche, tient en de fort jolies mains, d'un geste très naturel, un objet de forme carrée. Est-ce un livre, est-ce une cassette? Aucune indication ne nous permet de préciser. On a dit que de cette cassette s'exhalaient les odeurs printanières des premières fleurs.

Une longue robe se termine par de gros bouillons, après avoir marqué, par des plis circulaires, les jambes longues et graciles. De larges manches découvrent, surtout à gauche, un vêtement de dessous : ce vêtement moule le poignet, il est indiqué par de petits coups de ciseaux, qui lui donnent l'aspect d'une étoffe plissée au petit fer. Les femmes au douzième siècle portaient deux vêtements superposés : la chemise dont nous voyons apparaître ici l'extrémité de la manche étroite et ciselée, et pardessus, le blaud, qui la recouvrait entièrement. Ce dernier vêtement, véritable gaine sur les statues du portail de Chartres, prend de l'ampleur à Cluny : les plis se desserrent, les étoffes s'élargissent, le bas des jupes flotte librement, et ce fait est d'autant plus intéressant à noter que les statues de Chartres sont peut-être postérieures aux sculptures de nos chapiteaux.

Sur l'épaule droite, une agrafe retient un grand manteau qui descend jusqu'aux pieds. Les ondulations de l'étoffe accompagnent le mouvement du corps, légèrement penché.

La tête est un peu épaisse, les cheveux soigneusement peignés sont séparés en bandeaux sur le front ; l'oreille est trop basse. La bouche est fine, marquée par un petit pli à chaque coin ; sur le menton, une trossette ; l'œil est saillant. La tête est couverte d'un voile indiqué par les larges plis aplatis, et qui tombe sur les épaules ; le mouvement qui le propulse en avant s'harmonise à merveille avec lui du manteau.

LA JUSTICE. — Malgré l'absence d'inscription, nous sommes certains que cette figure représente la Justice (*fig. 11*). Elle correspond à l'Été et lui fait face. Penchée en avant, le corps légèrement arc-bouté, comme tendu par un effort, le bras allongé, la Justice dextre, de la main gauche, maintient un enfant ; un petit pied, nu, modèle au bas du médaillon, en décale la présence. La main droite tenant un martinet destiné à touffeler l'enfant désobéissant, on voit encore le manche carré du martinet passer au devant du bras droit.

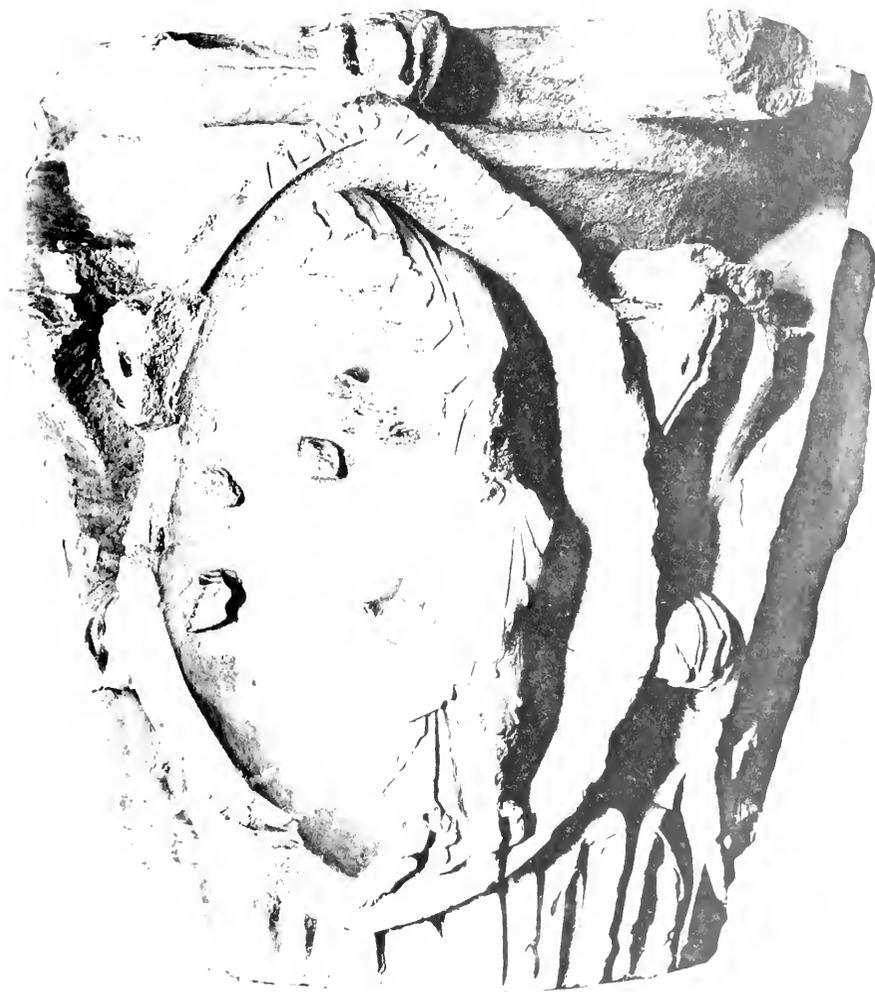
Cette femme est vêtue d'une double robe : la chemise qui descend jusqu'aux pieds, on en voit les manches étroites recouvrir l'avant-bras, pardessus, le blaud aux manches plus larges, légèrement relevé, il découvre le genou et le bas de la chemise. Les étoffes sont habilement drapées. Elles dessinent les jambes fines et élégantes, ce torse sur le devant de la poitrine, des plis rappelant une guimpe. Une ceinture faite d'étoffes enroulées serre la taille. La figure épaisse se termine par un menton carré marqué d'une trossette. Un voile fixe par une coiffe à



cliché D. P. 1001

Fig. 44 — LA JUSTICE

DU LIBRAIRIE DE L'ÉGLISE ABBAZIALE DE CLUNY, CONSERVÉ AU MUSÉE DE LA VILLE.



© РО.ЖЕТ

V. L'ÉTÉ

Chapiteau de l'Église abbatiale de Cluny, conservé au musée de la ville.



côtes couvre la tête et cache les oreilles, le front et les cheveux. Ce voile recouvre le bras gauche et tombe en dents de scie sur l'épaule droite. Les pieds sont pris dans des chaussures dont l'empeigne est fendue sur le devant.

L'ÉPI. — Surmontée de son fleuron presque heraldique, cette figure *epi*, V, devait être importante et faire face au chœur. Elle est malheureusement très mutilée, et il est impossible d'interpréter son geste. L'inscription elle-même est incomplète : ... *teus quas decoquit astas*, que l'on a rétabli ainsi : *Fals vescat spicas feruens quas decoquit abas*. — *La faux a coupé les épis que l'épé brûlant fait mûrir.*

Mince et svelte, cette femme, penchée en avant, regarde la Justice et lui fait pendant. Habillée comme elle d'un double vêtement : la chaîne et le blaud, l'Été a la poitrine recouverte des mêmes plis en forme de guimpe. Pas de bonnet, mais un voile, formant sur la tête de gros plis saillants. Un gros ourlet borde l'étoffe ; celle-ci retombe sur les épaules en dessinant des lignes élégantes qui s'harmonisent avec les draperies de la robe.

Ces figures et en particulier cette dernière, présentent une telle simplicité dans la disposition du vêtement qui épouse les formes du corps, un arrangement si sobre dans les plis qui n'ont pas d'équivalent dans l'art du moyen âge de cette époque que nous sommes portés à évoquer certains bas-reliefs de la Grèce Archaique pour leur trouver un terme de comparaison. Nous ne pouvons que comparer, la filiation est impossible à établir ; mais il existe une influence plus facile à démontrer : c'est l'influence de l'art byzantin qui a pénétré jusqu'à Cluny ; sur les médaillons sculptés de nos chapiteaux se retrouvent des réminiscences des diptyques consulaires. On sait que dans les premiers siècles de notre ère les consuls de Byzance recevaient, comme aujourd'hui on reçoit une plaquette, leurs portraits entourés de leurs attributs gravés sur une double plaque d'ivoire. Rapportées d'Orient ces tablettes servaient plus tard de reliure aux manuscrits et aux livres sacrés. La bibliothèque du monastère de Cluny était riche en volumes précieux ; nombreuses devaient être les plaquettes d'ivoire sculpté qui les recouvraient. C'est très probablement à ces sources qu'est venue puiser l'imagination de nos artistes. Et dans le même temps les architectes s'inspiraient des monuments laissés à Autun par la civilisation romaine pour édifier les portes de l'abbaye.

## LE DEUXIÈME CHÂPITEAU DES SAISONS ET DES VERTUS.

Nous ne pouvons procéder que par analogie. Aucun vers latin ne vient nous expliquer la qualité des personnages. Ils nous paraissent la suite logique des saisons et des vertus du chapiteau précédent et complètent la série : la Force et l'Automne ; la Tempérance et l'Hiver (*fig. 12*).

Comme le précédent, ce chapiteau a sa corbeille décorée de quatre médaillons, dont la forme n'est plus ovale, mais hexagonale. Le large bandeau qui l'entoure est muet. L'inscription devait être peinte. Les figures de femmes présentent les mêmes caractères que dans le premier chapiteau des saisons et des vertus ; ce sont bien les sœurs de leurs voisines ; l'une d'elles est malheureusement complètement détruite.

Les volutes sont ici conservées, leurs spirales retienent suspendu un bouquet de feuillage. La base de la corbeille est décorée de feuilles d'acanthe stylisées, presque géométriques. Le tailloir est charmant. Sur chacune des faces s'épanouissent six fleurs à quatre pétales ; ces pe-

tales ne sont ni symétriques ni figés à la manière byzantine : un coup de ciseau a évidé le centre de la corolle et donne à chaque fleur une profondeur, une personnalité et une vie inimitable.

Cette perfection n'a été poussée aussi loin que sur une des faces du chapiteau : sur les



Clé de 10/0011.

FIG. 12. — LE DEUXIÈME CHAPITEAU DES SAISONS ET DES VERTUS,  
PROVENANT DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY, CONSERVÉ AU MUSÉE DE LA VILLE.

autres côtes du faillot, les fleurs toutes semblables sont séparées par une arête. Ni à Chartres, ni plus tard à Bourges ou à Amiens, on ne retrouvera le naturel et la fraîcheur des fleurs de ce faillot.

LA FORCE. — Sur un des médaillons, une femme, pieds nus, fléchi, presque de face,

regardant à gauche, vêtue d'une longue robe à col renversé, un voile sur la tête, tient dans ses mains un coffret. Ce coffret, véritable coffre-fort barde de fer, avec une serrure compliquée, est soutenu de la main droite par un geste très naturel. Il est grand ouvert, le couvercle maintenu par l'index et le médius de la main gauche; le pognet se dégage avec un mouvement gracieux d'une manche étroite et retroussée.

Que contient cette boîte si solidement construite? Est-elle l'emblème de la Force ou de la Tempérance? Nous avons en vain cherché parmi les attributs de ces deux Vertus. En décrivant cette femme sous le vocable de la Force, peut-être cedons-nous à une raison de sentiment. Il est difficile de se représenter la Tempérance avec un coffre-fort pour emblème. Cette figure, la plus importante du chapiteau, devait faire face au chœur. L'ornementation si poussée du tailloir ne laisse aucun doute.

LA TEMPÉRANCE. — Un médaillon oppose représente de profil, une femme vêtue d'une longue robe, à grands plis; elle tient dans sa main droite un sceptre ou un lys<sup>1</sup>. Cette figure occupe sur le chapiteau la place d'une vertu; nous savons qu'elles alternent avec les Saisons. En acceptant l'hypothèse que la femme au coffret représente la Force, la femme au lys devrait figurer la Tempérance; nous ne savons si cet attribut lui a jamais été donné.

L'HYVER. — Entre ces deux vertus, une femme, de profil dans un médaillon, la jambe pliee, la tête inclinée, le torse un peu flechi, semble regarder attentivement un objet disparu qu'elle devait tenir entre les mains. Le genou droit est drapé dans les plis très habiles d'une robe relevée en arrière dont un pan est pris sous le pied. Un voile tombe au milieu du dos; les pieds sont chaussés de brodequins.

Est-ce l'Automne, est-ce l'Hyver? Même problème inquiétant. Penchée, repliée sur elle-même, un peu transie, elle semble évoquer la saison froide. De plus, elle regarde la Tempérance, qui est la vertu correspondante; tournée de son côté, elle lui fait face. Si l'attributon de la Dame au lys est exacte, nous pouvons sans trop d'hésitation, dénommer notre saison: l'Hyver.

(*A suivre.*)

Dr. POZIER.

1. Cette figure, malgré son intérêt, n'a pu être reproduite par la photographie. Elle est, contrairement à ce que nous avons dit plus haut, et le chapiteau, fendu transversalement par le milieu, n'aurait pu être déplacé sans danger.





## LÉONARD LIMOSIN

### ÉMAILLEUR ET GRAVEUR

---

Les compositions originales des anciens émailleurs de Limoges sont extrêmement rares. Presque tous, les maîtres primitifs comme les simples ouvriers d'art de la décadence, ont été des imitateurs, s'inspirant, avec plus ou moins d'habileté et surtout de liberté, des enlumineurs, des graveurs sur bois ou sur cuivre, qui leur servaient de patrons et de modèles.

Cette constatation n'est pas faite pour diminuer la valeur de ces artistes, dont les qualités d'exécution et l'incomparable richesse de coloris suffisent seules à consacrer le talent et à expliquer la vogue qui s'attache aujourd'hui à leurs œuvres. Il ne faut pas oublier que l'émaillerie est une branche des arts industriels ; il n'est pas indispensable, pour y affirmer sa maîtrise, d'être un inventeur génial en même temps qu'un adroit praticien.

Les émailleurs n'étaient pas, au reste, des copistes serviles. La nature même des matériaux employés, les accidents inévitables de cuisson, la variété des dimensions des plaques, les forçaient à modifier, parfois d'une façon complète, la composition qui leur servait de thème. S'il leur fallait souvent réduire la hauteur ou la largeur du modèle, il leur arrivait aussi d'y ajouter, pour l'agrandir, des motifs d'architecture, des coins de paysage ou quelques ornements. Ils se montrent enfin véritablement créateurs dans l'expression des attitudes et des physionomies. Leurs œuvres, presque exclusivement consacrées, dans les siècles de piété ardente où ils vivaient, à la peinture de scènes religieuses, sont empreintes d'un sentiment de loi naïve qui ne se dément jamais. Les Vierges douloureuses, qu'ils agenouillent au pied du Calvaire, sont femmes, et pourtant réellement divines ; les acteurs des phases de la Passion, qu'ils ont tant de fois retracés, manifestent bien les élans d'enthousiasme, d'abattement ou de fureur que leur prête le récit du grand drame chrétien.

Il y aurait une étude intéressante à faire sur les analogies qu'offrent les émaux des diverses époques avec les gravures antérieures ou contemporaines.

L'influence sur les primitifs des miniatures françaises, allemandes ou flamandes est évidente. Les Pemcaud et Condy Xonathier s'inspirent des graveurs Martin Schongauer et Sébastien Brandt ; les Limosin, d'Albert Durer, de l'École de Fontainebleau et de celle d'Halle, avec Marc-Antoine Raymond et le Maître au do, un peu plus tard, les Raymond et les Courtois, sans renoncer à imiter les Italiens, reproduisent volontiers les Français, Étienne Debonne, René Boyvin, et combien d'autres.

Nous essaierons peut-être un jour de grouper les documents iconographiques nécessaires à de telles comparaisons.

Contentons-nous, en attendant, de signaler un maître émailleur et non des moindres, il s'agit de Léonard Limosin, qui, s'il a beaucoup travaillé lui aussi d'après les autres, aura pu sur plusieurs pièces inscrire à juste titre *a vitul et parit* — au-dessus de son nom ou de son monogramme.

On sait que cet émailleur a été en même temps graveur et peintre, mais nous ne croyons pas qu'aucun des auteurs qui s'en sont occupés a ce triple point de vue, ait donné la liste complète de ses œuvres gravées<sup>1</sup>. Nous sommes dans tous les cas à peu près certain que ces estampes n'ont jamais été reproduites, et bien peu de personnes ont eu la curiosité de les examiner dans les dépôts publics qui les conservent.

La suite des gravures signalées n'est pas nombreuse : elle se réduit à huit, dont une en double exemplaire. Cette rareté vient de ce que le tirage ayant dû être fort restreint, l'émailleur ayant usé de la pointe pour son usage personnel, et non point dans un but commercial.

Quatre pièces appartiennent au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, à Paris : trois, dont l'exemplaire en double, se trouvent à la Bibliothèque Royale de Bruxelles ; MM. Robert Dumesnil et Georges Duplessis nous donnent la description des deux autres aujourd'hui disparues.

Les quatre planches de la Bibliothèque Nationale représentent l'Entrée à Jérusalem, le Christ au Jardin des Oliviers, Jésus devant Hérode, la Résurrection. Elles ont 0<sup>m</sup>.260 de hauteur, 0<sup>m</sup>.190 de largeur ; toutes sont signées, et trois sont datées de 1544.

Les deux estampes de la Bibliothèque Royale de Bruxelles figurent la Vierge et le Baiser de Judas. Elles sont signées ; la première seule est datée de 1544.

La Cène, décrite par R. Dumesnil, avait 0<sup>m</sup>.200 de hauteur sur 0<sup>m</sup>.185 de largeur, et était signée et datée de 1544.



Fig. 1. — Vierge et le Baiser de Judas.  
Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

1. Voir la liste des auteurs qui ont parlé des gravures de Léonard Limosin : F. Biéteau, *Les arts et métiers en France*, t. I, Paris, 1833. — Rob. Dumesnil, *Le Peintre graveur français*, tome V, 1841. — De La Salette, *Nouveaux artistes de la Louvre*, 1857. — Maurice Ardat, *Bulletin de la Société archéologique et d'histoire de France*, t. I, 1854. — M. de La Salette, *Album de la Société archéologique et d'histoire de France*, t. I, 1856. — De La Salette, *Notice de gravures de Limosin*, 1857. — G. Duplessis, *Le Peintre graveur français de Rob. Dumesnil et autres artistes contemporains*, t. I, 1871. — F. Méné, *L'Émailleur*, 1891. — Camille Lévy-Marie, *Les gravures gravées en Limosin*, t. I, 1891. — M. de La Salette, *Notice de gravures de Léonard Limosin*, Société archéologique et historique du Limosin, 1893. — Eug. Berthelin, *Les arts et métiers en France*, t. I, 1893. — G. Duplessis, *Le Peintre graveur français*, t. I, 1893. — M. de La Salette, *Bulletin de la Société archéologique et historique de France*, t. I, 1893.

L'Annonciation, décrite par G. Duplessis, avait 0<sup>m</sup>,250 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,180 de largeur, et portait les lettres L.L.

C'est Brulliot qui, dans son *Dictionnaire des monogrammes*, édité à Munich en 1833, a mentionné le premier des estampes de Léonard Limosin. « On a de ce maître, dit-il, une eau-forte marquée des lettres L.L. 1544, les deux derniers chiffres à rebours. Elle est gravée d'une pointe large, hardie et spirituelle, et représente l'Entrée de Jésus à Jérusalem. On voit le Sauveur monte sur un âne et entouré de peuple :

plusieurs hommes sont occupés à étendre un tapis sur lequel le Christ doit passer. Au fond, entre deux arbres qui s'élèvent jusqu'au bord supérieur de la planche, et sur lesquels on voit quelques enfants, se présente la vue d'une ville. — Hauteur, 9 pouces, 6 lignes : Larg. 6 pouces, 11 lignes.

Pièce très rare qui a un pendant représentant *Jésus-Christ au Jardin des Oliviers*, marqué Léonard Limosin, 1544. »

« Les estampes de Léonard Limosin, dit à son tour Robert Dumesnil, dans le tome V du *Graveur Français*, sont de la plus insigne rareté. M. l'Abbé de Marolles (catalogues de 1666 et 1672) n'en donne aucune : peut-être n'en possédait-il pas.

On en connaît quatre. L'une, la *Résurrection*, se voit au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris : une autre, la *Gène*, fait partie de notre collection : elle nous provient de la vente de M. Orléy. L'existence des deux autres nous est révélée par le *Dictionnaire des monogrammes* de M. François Brulliot.

Exécutées dans la manière des maîtres de Fontainebleau, mais avec moins de frais, les compositions que reproduisent ces estampes sont d'un goût de dessin assez analogue à celui de ces maîtres : seulement les figures sont peut-être trop grandes, et les têtes proportionnellement trop petites : les extrémités y sont fort négligées. »

A M. Alvin, auteur du travail publié, en 1856, sur les *Graveurs anciens*, dans la *Revue universelle des arts*, tome III, nous empruntons ce passage : « Pour compléter la période du XVI<sup>e</sup> siècle, je citerai encore Léonard Limosin, qui travaillait vers 1540, à Limoges : il était enaillleur et peintre ordinaire de la Chambre du Roi François I<sup>er</sup>. On connaît bien peu de choses de ce maître. M. Robert Dumesnil n'en décrit que quatre estampes dont deux seulement ont passé sous ses yeux. La Bibliothèque de Bruxelles possède trois pièces de Léonard



FIG. 2. — LÉONARD LIMOSIN. L'ENTRÉE À JÉRUSALEM.  
Gravure. Cabinet des Estampes de Paris.

Limosin, *Jesus priant au Jardin des Oliviers*<sup>1</sup>, le *Baiser de Judas et la Volonté*. Elles, de même elles sont inconnues à tous les iconophiles, excepté à M. Jules Renouvier, qui, 30 ans après il y a deux ans, en a fait mention dans le beau travail inséré aux Mémoires de l'Académie de Montpellier. »

M. Georges Duplessis, continuateur du *Peintre Graveur naïvais* de Robert Dumesnil, donne dans le tome XI, paru en 1871, la description d'une septième gravure, *L'Annonciation*, dont M. Prosper de Gandricour possédait, paraît-il, une épreuve.

Enfin la huitième, le *Christ devant Herode*, a dû entrer après 1870 au Cabinet des Estampes, à Paris, où M. Achille Leymarie l'a vue avec les trois autres. En la signalant dans le *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limosin* (tome XI, 1893), il l'a dénommée à tort, *Jésus devant le Grand-Prêtre*.

Ces huit estampes, visibles à Paris et à Bruxelles ou suffisamment décrites, paraissent résumer l'œuvre gravé de Léonard Limosin<sup>2</sup>. N'est-il pas dès lors intéressant d'en rapprocher les émaux qui les ont fait revivre sous des couleurs brillantes ? Quelques-uns des ces émaux sont du maître lui-même : d'autres ont été peints par ses élèves, dans son propre atelier.

Le Musée de Chiny possède une série de douze plaques de forme ovale, de 0<sup>m</sup>,34 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,257 de largeur, représentant des scènes de la *Vie* et de la *Passion du Christ*, exécutées par Léonard Limosin ou sous sa direction, et inscrites au catalogue de 1883 sous les numéros 4617 à 4628. Elles ornaient le cabinet de M. du Sommerard, qui les avait achetées à Poitiers, et lors de l'acquisition de cette collection par l'État, M. François Arago, dans un rapport lu à la Chambre des Députés, le 17 Juin 1833, les appréciait en ces termes : « Le musée Du Sommerard est particulièrement riche en émaux. Un grand nombre reproduit à



Fig. 1. — L'Annonciation, gravure de Léonard Limosin, au Cabinet des Estampes, à Paris.

<sup>1</sup> Double de la pièce qui est au Cabinet des Estampes, à Paris.

<sup>2</sup> Il est bon de remarquer qu'on ne trouve jamais attribuée à Léonard Limosin de nombreuses gravures, qui ne sont que des scènes de la Vie ou de la Passion du Christ. Aucun auteur n'a pu établir de correspondance entre ces gravures et les émaux.

M. Ch. Le Blanc, dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*, parle de la collection de gravures de Léonard Limosin au catalogue de la collection Fagnon-Duroy et cite le n<sup>o</sup> 441, M. F. 41. Il ne fait pas mention de la gravure que nous avons en ce moment sous les yeux. Nous la croyons, au moins, inédite. Elle est gravée sur bois, et mesure 0<sup>m</sup>,257 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,34 de largeur. Elle est accompagnée de 11 autres gravures, qui sont des scènes de la Vie et de la Passion du Christ, et de 1656, six sujets de l'histoire d'Enée et sujets de l'histoire de Psélus. Les gravures de Léonard Limosin et de ses élèves, en tout 8 pièces. — Le renseignement de M. Ch. Le Blanc est tiré de son *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. I, p. 100.

Époque byzantine. On y trouve des ouvrages captaux de presque tous les maîtres de Limoges aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Les douze stations de la Passion de Léonard (de 1552 à 1560) forment douze plaques bombées, et les coupes de Jehan Courtois (de 1550), prendraient place parmi les plus beaux morceaux de ce genre qui existent aujourd'hui. Ajoutons que les émaux de Limoges sont rares, très recherchés, et qu'on en a payé naguère quelques-uns, dans les ventes publiques, des prix exorbitants. »

Les sujets des douze plaques du musée de Chuy sont les suivants : 1. *L'Annonciation*, 2. *L'Entrée à Jérusalem*, 3. *la Cène*, 4. *Jesus devant Herode*, 5. *Jesus devant Pilate*, 6. *la Flagellation*, 7. *le Couronnement d'épines*, 8. *la Présentation au peuple*, 9. *le Portement de croix*, 10. *le Calvaire*, 11. *la Résurrection*, 12. *la Descente aux limbes*.

L'émail figurant *L'Annonciation* (fig. 1) est certainement la reproduction de l'estampe de Léonard qui appartenait à M. de Bandricour, ainsi décrite par G. Duplessis : « La Sainte Vierge est assise à la gauche de la planche et tient un livre ; elle regarde avec un saint étonnement l'archange Gabriel, agenouillé à droite, qui s'acquiesce de sa mission céleste en lui montrant Dieu le Père et le Saint-Esprit qui apparaissent en haut dans une gloire de chérubins. Les lettres L.L. sont gravées sur la panse d'un vase de fleurs occupant le milieu de l'estampe vers le bas. — Hauteur 0<sup>m</sup>,250 ; Largeur 0<sup>m</sup>,180. »

*L'Entrée à Jérusalem* du musée de Chuy (fig. 2) représente exactement, dans l'ensemble de la composition, la gravure du Cabinet des Estampes de Paris (fig. 2). En raison de la forme ovale de la plaque, l'émalleur a dû ajouter à droite et à gauche, quelques personnages supplémentaires — on ne remarque aucune

différence appréciable. La planche est signée à droite et en bas L.L. 1544, les deux derniers chiffres retournés.

De l'estampe qui a servi à l'émail figurant *la Cène* (fig. 3), nous ne possédons que la



FIG. 1. — LÉONARD LIMOSIN.

Fig. 1. — LÉONARD LIMOSIN. — LA CÈNE.  
Plaque en émail de Limoges. Musée de Chuy.

Et il dont Léonard Limosin est mort vers 1577. Jean Cabelle, il après lequel il aurait gravé, est ne seulement en 1606. En outre, dans la collection d'estampes du même M. U. cheu nous avons vu une pièce de la suite signée par M. Le Blanc, *Venus implorant Neptune*, épreuve corrigée, gravée par un anonyme. Au bas, dans la bordure, à gauche, on lit : Cabelle Pinx. Dans le cabinet des livres de S. A. R. Monsieur, le duc d'Orléans à Saint-Cloud, Nalder delincaut. Dans la bordure, à droite, se voit à Paris chez Limosin, rue de Gesvres, au Grand Coeur, avec privilège. — Le Limosin de M. Le Blanc est donc un travail, et non un graveur, sans aucun rapport avec Léonard Limosin, enloueur et graveur.

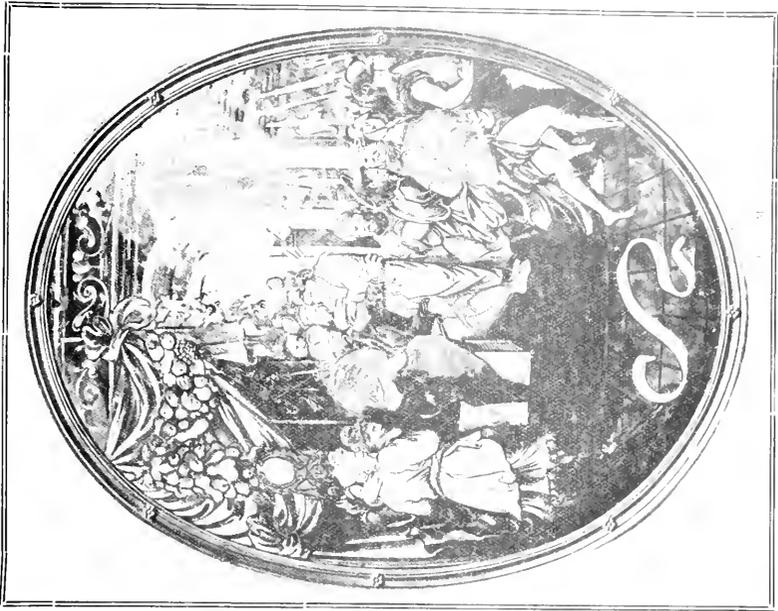


Fig. 1. — L'ANCIEN TEMPLE  
de la ville de Paris, par L. LINGEN.

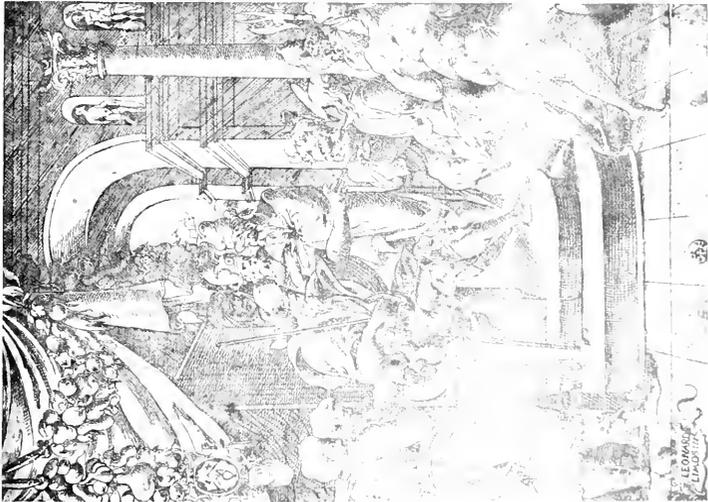


Fig. 2. — L'ANCIEN TEMPLE  
de la ville de Paris, par L. LINGEN.



Photo. F. Dier.

Fig. 8. — LÉONARD LIMOSIN. LA RÉCURRENCE.  
Plaque en émail de Limoges, Musée de Chiny.



Fig. 7. — LÉONARD LIMOSIN. LA RÉCURRENCE.  
Gravure. Cabinet des Estampes de Paris.

description de R. Dumesnil : « La Cène. — Jésus avec ses disciples. Il occupe le fond et est vu de face, la tête entourée d'une aureole. L'apôtre bien-aimé est prosterné à sa droite. Judas est vu de profil à la droite du bas, ayant devant lui une salière renversée. La salle du festin est éclairée, au fond, par une porte en arcade, avec un oeil de bœuf de chaque côté. On lit dans une grande tablette d'ornement, au-dessus de cette porte : LÉONARD LIMOSIN, 1544. Hauteur 0<sup>m</sup>,260 ; Largeur 0<sup>m</sup>,185. »

« La double circonstance de treize à table, et de la salière renversée, ajoute en note M. Dumesnil, indique l'œuvre d'un vieux peintre français. »

La plaque répond bien à la description de la gravure.

Similitude absolue entre l'émail, *Jésus devant Hérode* (fig. 6) et l'estampe de la Bibliothèque nationale (fig. 5). Celle-ci possède quelques personnages en moins : elle est signée à gauche, en bas, LÉONARD LIMOSIN, dans un cartel, et, dans un écusson, suspendu à la draperie, offre les armoiries du maître, « de sable au chevron d'or, cantonné de deux croissants d'argent d'où yssent trois fleurs de même ».

Nous n'avons pas connaissance des gravures ayant servi de modèles aux émaux suivants de la même série, qui représentent, dans l'ordre habituel des scènes de la *Passion*, *Jésus devant Pilate*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines*, la *Présentation au peuple*, le *Portement de croix* et le *Calvaire*. Faut-il en conclure que Léonard Limosin n'a pas gravé ces sujets, nous ne le pensons pas ! L'artiste qui venait de reproduire sur le cuivre l'Annonciation, l'Entrée à Jérusalem, la Cène, le Christ devant Hérode, se serait-il arrêté en chemin



Fig. 6. — LÉONARD LIMOSIN. JÉSUS DEVANT HÉRODE.  
Gravure. Bibliothèque nationale de France, Paris.

pour se remettre, après cet intervalle, à la Résurrection que nous allons décrire ? C'est bien invraisemblable, et nous devons supposer que ces planches ont existé, et demeurent peut-être reléguées dans un coin de dépôt public ou quelque portefeuille particulier.

Dans l'émail du musée de Chuny figurant la *Résurrection* (fig. 8), le Christ est debout, sortant du tombeau, le bras droit étendu et bénissant le monde, la main gauche soutenant la bannière de la croix. Les gardes assoupiés au pied du tombeau se réveillent et regardent la scène

1. On remarquera que dans toutes les estampes on lit la signature de Léonard Limosin en deux lignes, sous la forme suivante :  
LÉONARD  
LIMOSIN

avec stupéfaction. En comparant cette plaque avec l'estampe de la Bibliothèque nationale (fig. 7) on reconnaît facilement que cette dernière est servie de carton. Elle est signée à droite en bas : 1544 LEOVARD LIMOSIN, dans un cartel.

La gravure dont s'inspire la *Descente aux limbes*, le dernier émail de la série des pièces de forme ovale du musée de Cluny, est inconnue.

La Bibliothèque royale de Bruxelles possède une planche de Léonard Limosin représentant le *Baiser de Judas* (fig. 9). Cette épreuve est, à notre avis, une des plus remarquables de la série malheureusement trop restreinte des œuvres gravées de l'emaillleur de Limoges.

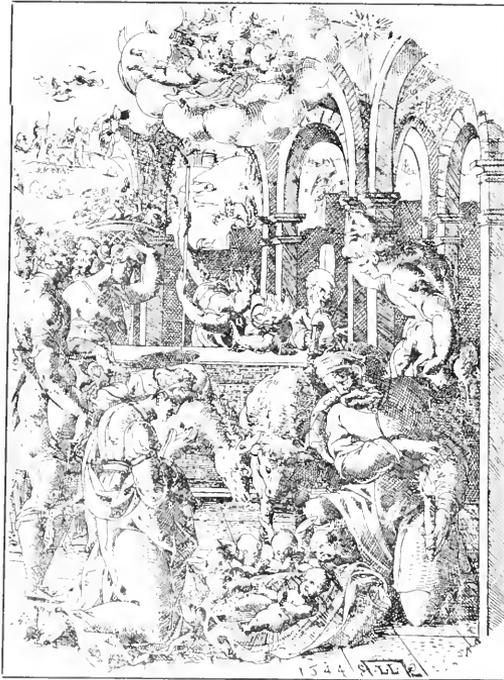


FIG. 9. — LÉONARD LIMOSIN. LA NIVITÉ.  
Collection Bibliothèque royale de Bruxelles.

du musée de Cluny, attribuée à Léonard Limosin, et décrite au catalogue de vente de la façon suivante<sup>1</sup> : N° 576, *Le Baiser de Judas*, Léonard Limosin, Plaque ovale. Au premier plan, saint Pierre se précipite sur Malchus qu'il a renversé, et va le frapper d'un couteau. Au second plan, Judas embrasse le Christ que saisissent les soldats. Emaux de couleur, contre émail incolore. Hauteur 0<sup>m</sup>,346 ; Largeur 0<sup>m</sup>,260. » L'examen de cette plaque reproduite dans le *Catalogue* de la vente Spitzer ne laisse aucun doute sur ses rapports étroits avec la planche de la Bibliothèque de Bruxelles.

<sup>1</sup> Cet émail est très probablement l'un des autres de la même série que celle des émaux ovales du musée de Cluny qui devaient être plus nombreux.

La composition en est vigoureuse et mouvementée, les personnages respirent l'animation et la vie ; la facture est large, le dessin ne manque pas de science dans les détails anatomiques et les effets de raccourci. Au premier plan saint Pierre lève son glaive sur Malchus terrassé dont l'attitude est pleine d'épouvante. Au second plan, Judas, la bourse aux trente deniers dans la main gauche, dépose un baiser sur la joue du Sauveur, le désignant par ce geste aux soldats qui se précipitent, brandissant des henns, des bâtons et des lances. A gauche un personnage porte, au bout d'une perche, une sorte de pot à feu dont les flammes éclairent la scène. Dans le fond, des arbres, une porte ouverte sur une palissade et les tours d'une ville. La gravure a 0<sup>m</sup>,255 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,188 de largeur ; elle est signée en bas à gauche : LEOVARD LIMOSIN, dans un cartel. Robert Dumesnil dit qu'elle est datée 1544 ; nous n'avons pas vu cette date.

Il existe au moins deux émaux exécutés d'après cette gravure. A la vente de la célèbre collection Spitzer, faite à Paris en 1893, figurait une plaque ovale de même facture et dimensions que celles

Un autre émail du musée de Chuy, de forme rectangulaire, attribué à Leonard Limosin et figurant aussi le *Baiser de Judas*, émail évidemment du même carton : composition, facture et coloris le rapprochent de Femail Spitzer. Il serait d'ailleurs extraordinaire que les planches gravées par Leonard Limosin n'aient servi de modèles que pour les émaux ovales. Lui-même ou ses élèves ont dû les reproduire plus souvent en formats différents.

Nous ne connaissons pas de reproductions en émail des deux dernières gravures qu'il nous reste à citer, la *Nativité* et le *Christ au Jardin des Oliviers*. Peut-être ces émaux ont-ils subi le sort du célèbre maître-autel de l'ancienne abbaye de Grandmont, en Limosin, dont les plaques d'orfèvrerie émaillée furent vendues au poids du cuivre à un marchand de vieille ferraille !

La planche de la *Nativité* qui appartient à la Bibliothèque de Bruxelles est rognée aux angles (fig. 10). Elle est signée à droite, en bas L.L., dans un cartouche, et datée de 1544. Au premier plan, Jésus nimbé est couché sur des langes : au bord du berceau, quatre têtes de chérubins. À droite, saint Joseph, un genou en terre, tient de la main gauche un flambeau dont il protège la flamme de la main droite. À gauche, Marie agenouillée, les mains jointes, un manteau rejete en arrière : près d'elle un berger désigne à ses compagnons l'enfant vers qui l'âne et le bœuf tendent la tête. La scène se passe dans un bâtiment d'architecture compliquée, à colonnes carrées supportant des arcatures, coupe par un mur dissimulant le corps de trois bergers dont les têtes et les bras seuls dépassent. L'un d'eux brandit une sorte de houlette, un autre joue de la musette. À droite, derrière saint Joseph, un berger tient sur son bras un agneau, et, du côté opposé, une femme porte sur la tête une corbeille remplie de fleurs et d'oiseaux. Le bâtiment est à demi fermé au fond jusqu'à la naissance des entres par un mur à échelons sur lesquels on voit un écureuil et un oiseau. À travers les ouvertures, on aperçoit un paysage : dans le haut, au milieu, une gloire d'anges, à droite une étoile rayonnante, à gauche l'Annonciation aux bergers par un ange tenant une banderole.

La gravure de la Bibliothèque nationale, représentant *Jesus-Christ au Jardin des Oliviers* est signée, à peu près au centre de la composition, LEO NARD LIMOSIN dans un cartouche, au-dessous la date 1544, à droite une argonère (fig. 11). Au premier plan, trois apôtres endormis. Au second plan, Jésus agenouillé, les mains jointes et tendues vers l'ange qui, dans un poige, lui présente le calice surmonté d'une hostie, Jésus vêtu d'une tunique sans plis aux manches



Fig. 10. — LÉONARD LIMOSIN. LA NAISSANCE. A. — Musée de Bruxelles.  
Gravure coloriée. — Europe's Art.

flottantes, les pieds nus, à la tête nimbée d'une auréole. A droite, un gros arbre. Au fond, une troupe de soldats dont l'un porte une torche pénétrant dans le jardin enclos de palissades. Au dernier plan, les tourelles d'une ville forte.

Les six planches parvenues jusqu'à nous, et les deux, décrites par Robert Dumesnil et G. Duplessis mais malheureusement disparues, ne constituent pas, nous en sommes convaincus, l'œuvre grave tout entier de Léonard Limosin.

L'artiste qui, suivant la remarque de M. Darcel, dans sa *Notice des Emaux du Louvre*, usait dans le travail de la pointe d'un procédé que la peinture en grisaille lui rendait familier, a dû chercher plus d'une fois à se passer du concours de graveurs étrangers. Il faut avouer qu'il y a réussi : certaines de ses planches, *Jesus au Jardin des Oliviers* et le *Baiser de Judas* en particulier, montrent des qualités de mise en place, de dessin et d'exécution qui, sans le mettre au rang qu'il occupe glorieusement parmi les enaumeurs, lui assurent du moins une place honorable dans la pleiade des aquafortistes de son temps.

Il ne nous a pas paru nécessaire d'analyser minutieusement chacune des estampes de Léonard Limosin. Notre but principal était de les rapprocher des émaux qu'elles ont inspirés : nous tenons également à les présenter aux curieux de l'Œuvre de Limoges qui ne les connaissaient que de réputation. C'est maintenant chose faite, grâce à la bienveillante autorisation que nous ont accordée MM. les Conservateurs du Cabinet des Estampes de Paris et de la Bibliothèque Royale de Bruxelles de les reproduire et de les publier. Nous ne voulons pas terminer cette étude sans les en remercier au nom de tous ceux qui s'intéressent aux diverses manifestations de notre art national.

André DIMARTEL.





plus savoureux et les plus appréciées : cela, pour qu'ainsi la Tentation fût plus vive et l'obéissance plus pénible<sup>1</sup>. Ainsi les Byzantins et les Italiens lui ont donné l'aspect d'un figuier<sup>2</sup> ou beaucoup plus rarement d'un oranger<sup>3</sup> ou d'un dattier<sup>4</sup>. En France, c'est généralement le pommier<sup>5</sup> qui a prévalu ; cependant, surtout dans l'Auvergne et la Bourgogne, on trouve quelquefois la vigne<sup>6</sup> ; enfin Didron croit avoir reconnu, en Picardie, le cerisier sur une Tentation du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>, mais, sauf quelques exceptions très clauséennes, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, le pommier, qui n'était guère apparu qu'au cours du siècle précédent, avait supplanté<sup>8</sup> tous ses rivaux. Bien entendu, ces divers arbres ont subi dans la suite des âges les mêmes modifications artistiques que tous les autres végétaux du repertoire sculptural : stylisés à l'excès sur les œuvres byzantines et sur quelques œuvres romanes<sup>9</sup>, ils se développent, s'anniment peu à peu jusqu'à couvrir de leur frondaison, dans laquelle semble passer un zéphyr, la façade d'Orvieto ou à pousser leurs rameaux vivaces entre les pierres d'angle du palais ducal de Venise (fig. 35).

Sur un certain nombre de sarcophages, où le sujet de la chute originelle est très commun, on a remarqué que l'arbre présente sept fruits visibles : il semble qu'il y ait là plus qu'un hasard, et que l'artiste ait voulu faire ainsi allusion aux sept péchés capitaux, contenus en germe dans la faute de nos premiers parents.

À Orvieto, le lignier plonge ses racines en un bassin où se renouvellent les ondes des quatre fleuves ; c'est là une intention évidente de symbolisme, dont nous ne pénétrons pas exactement le sens.

Enfin, dans quelques compositions, on aperçoit deux arbres ; ainsi sur les vantaux de Monréale deux figuiers, au tympan d'Anzy-le-Duc deux pommiers ; cette singularité a pour cause unique un désir de symétrie, et un seul de ces arbres, celui qui est enroulé le serpent, représente l'arbre de la Science. Cependant sur le coffret d'ivoire byzantin de Darmstadt, le serpent est enroulé à l'un des deux arbres, et Ève cueille le fruit sur l'autre. Sur la fresque de Saint-Michel d'Hildesheim, il y a trois arbres : celui du centre est l'arbre de la Science ; le second montre entre ses branches, disposition exceptionnelle, un médaillon avec le buste de Dieu béniissant (ou plus exactement du Christ, car il porte le nimbe crucifère) ; le troisième n'est là que pour la symétrie.

1. C'est, croyons-nous, la même idée qui, sur une fresque mutilée du baptistère de Valence, a fait couvrir de fleurs l'arbre de la Science, tandis que l'arbuste opposé est nu et desséché ; on a cherché là, à tort, un symbole de la fertilité de l'Éden et de la stérilité de la terre d'Éden.

2. Sarcophages des musées d'Arles, de Ladrans, etc. ; mosaïque de Venise ; vantaux de Monréale ; façade de Mo-dène (fig. 21) ; Orvieto. Verone (tombeau de Mastino della Scala), palais ducal de Venise (fig. 35), etc.

3. Sur les mosaïques de la Chapelle palatine de Palerme, le feuillage est celui de l'oranger ; on ne voit pas le fruit. Sur plusieurs fresques des cataombes (notamment au cimetière Ste Agnese), on ne peut reconnaître si l'arbre est un oranger ou un pommier.

4. Cette formule a disparu avant le XII<sup>e</sup> siècle. On la trouve à Sautes (Abbaye des Dames), au Palais Corvay de Carcassonne, sur les vantaux de Ploegh à Novgorod. À Arles, les feuilles ressemblent plus à celles de l'acanthé qu'à celles du palmier.

5. St Paul de Vaux, Vézelay, Corne, Anzy-le-Duc, Châtres (fig. 21), Amiens, Reims, Rouen (fig. 39), Strasbourg, Laibonitz (fig. 10), Hain, Auxerre, etc.

6. Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand (fig. 11), St Germain des Pres, etc.

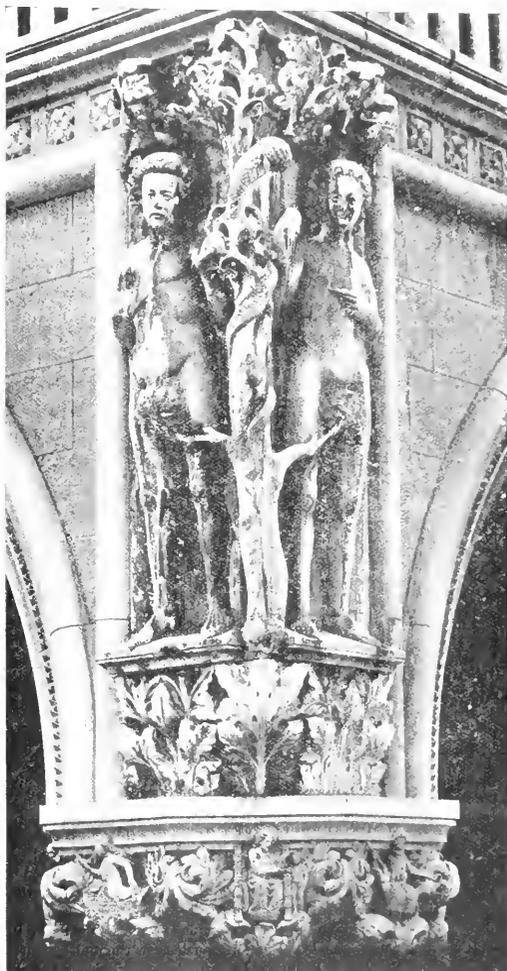
7. Sur les manuscrits byzantins, le grenadier figure souvent parmi les plantes de l'Éden ; nous nous ne connaissons aucun cas où cette essence ait été attribuée à l'arbre de la Science.

8. On doit remarquer que sur les miniatures des manuscrits, très souvent l'arbre de la Science est un arbre feuillu, orné aux fruits et aux fleurs multicolores ; ainsi dans la Bible n. 11534 de la Bibl. Nat. (XII<sup>e</sup> siècle) ; beaucoup aussi de ces manuscrits, surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, présentent un pommier véritable. Quelquefois les artistes ont négligé de montrer le même arbre dans les divers scènes du Poëme ; ainsi le Psautier dit de saint Louis (n. 1185, Arsenal, XII<sup>e</sup> siècle) présente deux arbres, absolument différents lors de la descente faite par Dieu et lors du poëme ; sur le so dressant de Bourges, on voit un pommier au moment de la Tentation, et un figuier au moment du Poëme, etc.

9. Il en est encore sur la Bible de la Bibl. Metz (n. 118) (XII<sup>e</sup> siècle) (fig. 21). Certains de ces arbres présentent même un aspect papéonal ; sur le palatium de Salerne (fig. 7), l'arbre porte à la fois des grenades et des feuilles de vigne ; à Auxerre, ce sont des feuilles de palmier dont les pointes se terminent par des fruits sphériques, etc.

II. — *Le Serpent*. — Le Tentateur, conformément au récit mosaïque, est toujours représenté sous la forme du serpent, mais cependant avec certaines variantes : tantôt c'est un reptile au corps lisse et lénu ; tantôt c'est un énorme boa aux larges écailles<sup>1</sup>, à la gueule formidable de dragon<sup>2</sup>. Le sculpteur du chapiteau de Saint-Pierre d'Amay, à Lyon, par une fantaisie bizarre, a taillé une tête à chaque extrémité de l'animal : sur une autre composition non moins rudimentaire, au pied-droit de la porte du château de Tyrol (XII<sup>e</sup> siècle), l'artiste a stylisé à outrance ce serpent ou, plus exactement, ce dragon. Dans l'Œclataïque du Vatican, le miniaturiste lui a donné un aspect fantastique et monstrueux ; sur le sou-bassement de Bourges, et la Bible n. 8 de la Bibliothèque Sainte-Genève, c'est un petit dragon ailé<sup>3</sup> ; sur le Psautier de Saint-Albans (à Hildesheim), un monstre ailé, à tête difforme, qui enroule aux branches de l'arbre ses jambes tortueuses.

Un autre modèle, exceptionnel jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, très fréquent au contraire vers la fin du moyen âge et au début de la Renaissance, est celui du serpent à tête humaine ou d'enfant : on le trouve au trumeau de Tournai (XIII<sup>e</sup> siècle), sur le vitrail de Sens (XIII<sup>e</sup> siècle), aux stalles d'Amiens, sur le Psautier n. 1186 de l'Arsenal (XIII<sup>e</sup> siècle), sur les Bibles de Naples (Arsenal, n. 5211), de Berlin, de Carlsruhe (S. Peter Pgm. 122), de l'Arsenal (th. lat. 4), toutes de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle ; au tympan de Fribourg, sur le palais ducal de Venise (fig. 35), sur les Bibles, n. 5059 et 5212 de l'Arsenal, 20 et 22 de Sainte-Genève, 10131 f. lat. de la Bibliothèque Nationale, et beaucoup d'autres œuvres sculptées ou peintes du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Un dessin au trait, du dé-



ALMAY, CHAPITEAU DE SAINT-PIERRE D'AMAY.  
Dessiné par M. ERNEST HENRI, d'après un dessin de M. A. LÉON.

1. Palafitto de Salerne (fig. 7), chapiteau d'Amay (à Lyon), pilône des Loges Vercelles (fig. 10), etc. — 2. Bible n. 8546 Bibl. Nat. (XIII<sup>e</sup> siècle) et quelques autres. — 3. Le serpent ailé sur le pied de la porte de Sens (fig. 11), etc. — 4. Sur la Bible de la Bibl. Alzorne (n. 20) XII<sup>e</sup> siècle.

2. Chapiteau de Corbie.

3. De même encore sur la Bible de la Bibl. Alzorne (n. 20) XII<sup>e</sup> siècle.

4. Ce type persiste jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle (vitrail du Grand Autel de la cathédrale d'Amiens).

but du XIV<sup>e</sup> siècle, publié par M. de Bastard<sup>1</sup>, donne même à ce reptile humain un buste et des bras dont il se sert pour cueillir le fruit et le remettre à Adam et Eve : au sommet du pommier, par pure fantaisie sans doute, le dessinateur a perché une sorte de pie.

Presque toujours le serpent est enroulé au tronc de l'arbre. A Fribourg (*fig. 10*) cependant, il se dresse à côté du tronc dans une attitude aussi peu naturelle que peu artistique. Sur un rouleau d' « Exultet » du Mont-Cassin (XI<sup>e</sup> siècle), conservé au British Museum, il enveloppe de sa queue repliée les pieds et les jambes d'Eve. A part ce cas exceptionnel, il se contente, tournant la tête du côté de notre première mère, et souvent à hauteur de son oreille, de lui murmurer les paroles tentatrices<sup>2</sup> ou mieux encore de lui présenter délicatement dans sa gueule le fruit défendu<sup>3</sup>.

Très rarement le serpent demeure invisible, caché sans doute dans le feuillage, tandis que nos premiers parents consoument leur crime<sup>4</sup>. Au contraire, comme nous le verrons ci-dessous, quand l'histoire de la chute est divisée en deux phases, il est de règle que le serpent soit absent de la scène du Péché<sup>5</sup>.

III. *Adam et Eve.* — De l'attitude du Tentateur dépend naturellement celle d'Eve. Quand le serpent se contente de lui parler, elle l'écoute : alors Adam et Eve se tiennent simplement debout de part et d'autre de l'arbre : ils ne mangent point la pomme, que souvent on n'aperçoit même pas : c'est un type qu'on rencontre déjà pendant les premiers siècles sur les fresques des catacombes romaines de Sainte-Agnès (deux fois), des SS. Marcellin et Pierre (deux fois), de Calliste, etc. ; sarcophages d'Arles, du Vatican, etc.). Quelquefois, tout en écoutant le Tentateur, Eve cueille le fruit fatal : cette formule, assez rare encore dans l'antiquité, devient traditionnelle chez les Byzantins : on la trouve notamment sur les rouleaux d' « Exultet »<sup>6</sup>, et au XIV<sup>e</sup> siècle encore. Denys la recommandait aux peintres grecs : en Occident, on la voit appliquée à Saint-Paul-de-Varax, à Auxerre et sur une foule de miniatures. — Quand au contraire le Tentateur présente le fruit à Eve<sup>7</sup>, elle le lui prend dans la gueule<sup>8</sup> et s'apprête à y mordre ou à le donner à Adam<sup>9</sup>, ou encore, en un geste câlin, elle le porte elle-même aux lèvres de celui-ci<sup>10</sup>. Parfois, outre le fruit que présente le serpent, on en voit paraître un autre dans la main d'Eve<sup>11</sup> et même un troisième dans celle d'Adam<sup>12</sup>. Sur un sarcophage de Vérone, on aperçoit, de chaque côté de l'arbre, une corbeille pleine de pommes.

1. Psautier de la collection de M. le docteur Denon.

2. Palatio de S. dema *fig. 7*, Saint Paul de Varax (chapiteau), Verone (vantaux de San Zeno), Auxerre, Rouen (chapiteau de St-Michel) (voire byzantin de Darmstadt), croix de St-Jean de Létrun, etc.

3. Hildesheim (vantaux) : St Trophime d'Arles, Chartres *fig. 21*, Corbie (chapiteau), Bible de Cantorbéry (n. 8, St Geney), etc.

4. Sarcophage d'Astorga (IX<sup>e</sup> siècle, au Musée de Madrid), fresque de St-Michel d'Hildesheim, Saint Paul de Varax, Reims ; fresque de P. di Piero, à Pise. — à Auxerre et surtout à Etampes, on peut se demander si la disposition du serpent n'est pas due uniquement aux mutilations de la pierre.

5. Mosaique de Venise *fig. 30*.

6. Également sur l'ivoire de Darmstadt, sur la Bible de la Bibl. Mazurine (XII<sup>e</sup> siècle — *fig. 23*).

7. Ce type, rare dans les premiers siècles, se rencontre pourtant au cimetière de Calliste.

8. Bible de Bamberg, Psautier de Saint-Alban (voire de Berlin *fig. 6*, linteau d'Andlau *fig. 29*, chapiteaux de Vézelay, et de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand *fig. 11*, porte du château de Tyrol). On remarquera que tous ces exemples sont antérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle ; à partir de cette époque, le type en question devient beaucoup plus rare.

9. Bible de Bamberg, ivoire de Darmstadt, fresque de St-Michel d'Hildesheim, trumeau d'Amiens.

10. Notre-Dame du Port *fig. 11*, rouleau d' « Exultet » du Mont-Cassin, etc.

11. Vantaux de Verone, scabusement de Georges, Bible de Bamberg ; sur le panneau de marbre de San Zeno de Verone, l'Eve tient contre sa poitrine un tas de fruits. Au linteau d'Andlau *fig. 29*, elle en cueille un de chaque main. Sur son arbre, l'autre dans la gueule du serpent.

12. Vantaux d'Hildesheim, chapiteau de Corbie, Bible de Charles le Chauve, Psautier de Saint-Alban, Bibles n. 8846, 16634 et 15375 Bibl. nat. — sur cette dernière, Adam tient en outre un phylactère.

On voit aussi sur quelques bas-reliefs Adam et Ève mordant tous deux à belles dents dans le fruit défendu : c'est ainsi qu'ils se présentent à la voussure de la rose septentrionale de Reims<sup>1</sup>, où par exception ils sont assis<sup>2</sup> ; selon le type habituel, ils se tiennent toujours debout.

En général, les imagiers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, du moins ceux qui ont su donner une expression à la physionomie de leurs personnages, ont cherché à faire transparent dans les traits d'Adam et d'Ève la joie fugace que cause le péché<sup>3</sup> ; mais dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, quelques-uns, fouillant plus profondément la conscience naissante de nos premiers parents, ont indiqué chez eux une certaine timidité, une hésitation<sup>4</sup>, presque une crainte : ainsi cet Adam qui, au palais ducal de Venise (*fig. 35*) esquisse un vague geste d'excuse, ou qui encore sur la façade d'Orvieto, tout en acceptant la figue qu'Ève lui offre, ne peut s'empêcher de lui rappeler une dernière fois, en levant le doigt dans la direction de l'arbre, la défense divine<sup>5</sup> ; il montre qu'il a pleine conscience de la faute, et justifie ainsi par avance le châtiment terrible qui va le frapper. — Exceptionnellement Adam, au lieu de recevoir le fruit de la main d'Ève, le cueille lui-même sur l'arbre<sup>6</sup>.

Dans toutes ces représentations, nos premiers parents, ne connaissant pas encore le sentiment de la honte, sont complètement nus ; cependant sur quelques œuvres, on voit indiquer d'ailleurs la scène du péché, il en est autrement : c'était la une pratique assez fréquente chez les premiers artistes chrétiens<sup>7</sup>, mais une exception au moyen âge. On peut citer Saint-Trophime d'Arles, où Ève se cache au moyen d'une feuille et en offre une autre à Adam<sup>8</sup> ; le château de Tyrol, Fribourg, où ils se couvrent tous deux, la d'une simple feuille, air d'une grosse touffe de feuillage (*fig. 10*). Sur les vantaux de Verone, sur le chapiteau de Saint-Maclou de Rouen, comme autrefois sur beaucoup de sarcophages, ils voilent seulement de la main leur nudité. Peut-être, ce faisant, les artistes ont-ils uniquement eu en vue de respecter les regards des fidèles ? Peut-être aussi ont-ils visé, non l'instant précis du péché, mais celui qui l'a immédiatement suivi ?<sup>9</sup>

Nous ne pouvons passer sous silence, bien qu'elle n'ait été reproduite nulle part au moyen âge, l'extraordinaire composition qui décore un verre grave antique cité par Buonarroti (I, 3)<sup>10</sup> ; là, auprès de l'arbre, Ève est parée d'un collier et d'un bracelet, hochets de la vanité moulée à la femme par le Péché originel. Certains rabbins n'ont-ils pas soutenu qu'Ève coupable se serait convertie de bijou à elle donnée par le Tentateur !

Dérogeant à la symétrie du type traditionnel, quelques artistes ont donné à chacun de nos premiers parents une position différente<sup>11</sup> ou encore ont placé l'arbre à l'extrémité de la scène<sup>12</sup>.

1. De même : palaforte de Salerne (*fig. 7*), mosaïque de Palerme (souffèvement de Rouen) (*fig. 26*), vitraux de Sens et de Bourges (XIII<sup>e</sup> siècle), Bibles n. 5059 et 5212 de l'Arsenal (19).

2. Adam est encore assis dans la miniature des Homélies du moine Jacobus (Bibl. lat. XI<sup>e</sup> siècle) et celle de Psalter de St Albans à Hildesheim, où Ève est debout. A Corbie, l'Indis qu'il reste debout. Ève est, à deux reprises, assise de l'arbre. Sur le vitrail du Grand Andely, ils sont assis de part et d'autre de l'arbre.

3. A Reims, par exemple.

4. A Tournai, Ève porte la main à sa tête, et Adam à sa poitrine, en un geste de componction.

5. De même : Bible n. 5212 de l'Arsenal, fin XIII<sup>e</sup> siècle.

6. Étaupes, Venise (palais ducal, *fig. 35*), etc.

7. Fresques des églises de Calliste, des SS. Marcellin et Pierre, 2 fois, etc. Deux vitraux des cathédrales de Sens et de Ste Agnes, mettent à la main d'Adam et Ève, au lieu d'une simple feuille, un gros bouquet de fleurs.

8. Sur la Bible de Bamberg, l'artiste a doré les feuilles que tiennent Adam et Ève.

9. D'Agincourt cite une lampe antique de terre cuite, sur laquelle Ève se voile d'une feuille, et Adam se cache derrière les vantaux de Plock et de Monreale, le bas-relief de Garzeuil, présentent des exemples de ce genre.

10. Également dans Cornuier, I, 2 et II, 1 et 2. Ève est coquettement frisée et porte un bracelet et un collier (I, 2 et II, 1 et 2).

11. Chapiteau de Corbie, Psalter de St Albans (à Hildesheim), etc.

12. Porte du château de Tyrol (XII<sup>e</sup> s.), vitrail de Sens (XIII<sup>e</sup> siècle).

en ce cas, plus que jamais, Ève devient, conformément d'ailleurs au texte sacré, l'intermédiaire oblige entre le Tentateur et Adam relégué au bout du tableau<sup>1</sup>. Sur le vitrail de Bourges (XIII<sup>e</sup> s.), où Adam est par exception le plus rapproché de l'arbre, cette intervention des places donne lieu pour le serpent à une position singulière : enroulé au tronc, il doit s'allonger par-dessus la tête du premier homme, pour aller, au delà de lui, présenter la pomme à Ève, qui la saisit.

Nous avons cru reconnaître aussi la scène du Pêché sur un curieux chapiteau de l'abbaye des Dames à Saintes : là, si notre interprétation est exacte, la composition serait très particulière : le serpent est enroulé au tronc d'un palmier, dont Ève cueille le fruit ; Adam est de l'autre côté, mais derrière Adam paraît Satan aux formes bestiales, et derrière Ève, Dieu qui déjà vient reprocher leur faute à ses ingrates créatures. Dieu se montre aussi, au moment même du Pêché, sur une Bible de Berlin, du XIII<sup>e</sup> s. : c'est entre les branches de l'arbre fatal où s'enroule le serpent, qu'il apparaît dans une auréole, sur un arc-en-ciel<sup>2</sup>.

Enfin les mosaïques d'Italie et de Sicile, qui ont détaillé avec amour les récits de la Genèse, ont divisé le drame en plusieurs actes : à Venise (*fig. 30*), d'abord le serpent parle à Ève qui, le doigt levé, lui rappelle encore la défense faite par le Seigneur ; Adam, le dos tourné<sup>3</sup>, ne soupçonne pas l'imminente catastrophe ; puis le Tentateur remet la figue à Ève et disparaît ; celle-ci, demeurée seule avec Adam, lui fait manger le fruit ; enfin tous deux, conscients de leur faute, se couvrent de feuillages. — La mosaïque de Monréale présente aussi en deux tableaux la Tentation d'Ève et le Pêché. Sur les vantaux de la même église, nos premiers parents, debout auprès du figuier fatal, semblent d'abord disputer, hésiter ; mais bientôt, ayant pris leur parti, ils dévorent glotonnement, et chacun de son côté, un fruit, tout en se cachant déjà à demi, car ils se rendent compte de leur désobéissance et leur responsabilité<sup>4</sup>. C'est apparemment pour mieux faire ressortir ce sentiment de honte naissante que le dessinateur de la Bible de Noailles, qui avait montré Ève à demi vêtue dès le moment de sa création, dépouille ici de tout costume nos premiers parents, qui éprouvent ainsi le besoin de se couvrir de feuilles.

En terminant ce chapitre, il semble intéressant de noter les inscriptions qui, sur quelques monuments, accompagnent la scène du péché. Ainsi sur la plaque de marbre de Verone, on lit : « IDEA DAI TAXIRO AIR MORDEI ELDERE DIRO » ; à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers sur le cadre du bas-relief, s'effacent ces mots<sup>5</sup> qui révèlent chez l'imagier une émotion inconnue du maître de San Zenò : « ADAM. FAX. CRIMX FERI. HOMNI PRIMORDIA LE. CTIS<sup>6</sup>. »

(A suivre.)

G. SANONIE.

1. Vantaux d'Hildesheim, Bible de Bamberg, Bible de Charles le Chauve, rouleaux d'« Exiliet », etc.

2. La Bibliothèque de Berlin possède une autre Bible de la même époque, où la scène du Pêché ne présente aucun trait caractéristique.

3. Sur le palatino de Salerne, on voit de même d'abord la Tentation (Ève seule avec le serpent), puis le Pêché (*ibid.*, 7). Deux scènes aussi sur le sarcophage de Bourges ; dans la première, Ève est seule avec le Tentateur.

4. De même Bible n. 5659 de Varsenal (XIV<sup>e</sup> s.). Dans la même scène du manuscrit « Clunax » du Vatican, Adam est représenté dormant.

5. Sur ces vantaux les scènes suivantes de la Genèse (Remords, Expulsion) ont été omises ; aussitôt après le Pêché ont le Travail d'Adam et d'Ève, et l'Histoire détaillée d'Abel.

6. Inscription restituée par M. Leconte Dupont.

7. Bien entendu nous ne reproduisons pas les inscriptions qui, notamment sur les mosaïques (Venise) et les vitraux (Monréale), se bornent à donner le titre du sujet ou le nom des personnages.



## MÉLANGES

### Quelques pièces du trésor de la cathédrale de Narbonne.

La cathédrale de Narbonne, érigée il y a deux ans, par un grave moine, est assurément l'une des plus étonnantes constructions du moyen âge. Les touristes, admirateurs enthousiastes de son évolution prodigieuse, de ses contreforts reliés par un chemin de ronde lementairement lince de l'un à l'autre, de ses arcs boutants si légers, de ses merveilleux vitraux et de ses tombeaux ne me dénient-ils point pas. L'autel à baldaquin de 1685 et le buffet d'orgues, si adroitement suspendu au dessus des stalles, bien que relativement modernes, n'ont assurément rien de vulgaire; ils laissent dans l'esprit une satisfaction, dont on ne jouit pas souvent ailleurs.

Pourtant, comment dans cet admirable cadre ne pas regretter le maître-autel de 1510 avec ses colonnes, ses anges de marbre et son retable d'albâtre peint et doré, enrichi de des histoires, « de la vie de la Vierge et des statues de saint Just et de saint Pasteur »? Comment oublier l'ancien buffet d'orgues avec ses piliers et ses images mobiles du soleil, de la terre et des étoiles<sup>2</sup>, le lutrin et son aigle d'argent<sup>3</sup>, — les précieuses tapisseries<sup>4</sup>, — enfin le trésor, dans lequel se pressaient autrefois

1. *La Cathédrale Saint-Just de Narbonne*, par M. Louis Narbonne, 1901, p. 162 et 163. — Le maître autel est consacré le 23 mars 1510, par Jean de Colombe. De chaque côté se dressent six hautes colonnes de forme octogonale en marbre blanc; sur chaque colonne était posée la statue d'un ange en marbre tenant un candelabre orné d'un censur. On retrouve ces anges, portant le plus souvent un des instruments de la Passion, placés sur des colonnes d'bronze de deux à trois mètres de haut, à droite et à gauche de presque tous les autels par exemple de nos églises. Des franges ou des galeries de bronze relient les colonnes et servent à suspendre des couronnes de grand ornement, que jusqu'au pape. De grandes tapisseries de soie, dont la couleur y avait survécu les offrandes, entouraient l'autel; le retable était en albâtre artistement travaillé. Derrière l'autel, trois colonnes en marbre le soutenaient et portaient un en marbre noir, sur laquelle, sous un dais magnifique, reposaient deux chaises, celle de saint Just et de saint Pasteur, celle de saint Pasteur du côté de l'Épître. En 1529, le retable fut repeint et orné par Richard Goussier et Antoine Galet, peintres de Narbonne.

2. Archives de l'Aude, Serie G, n° 31, fol. 164. Poète entre messieurs du chapitre : Pierre Barde, sur le registre R janvier 1537, pour la façon du grand orgue, positif et piliers : Item sera tenu que le rieur le soleil, la terre et les étoiles au grand orgue.

3. Archives de l'Aude, Serie G, N° 46, fol. 58. Don d'un poutre, aigle d'argent, par Louis de Colombe, évêque de Narbonne, le 14 juin 1688, il est du poids de 91 marcs d'argent, sixelle et once, y de plusieurs autres ornements, y compris son pied, avec son pedestal de marbre jaspe.

4. Quarante-six tableaux de tapisserie avaient été donnés par Louis de Colombe, évêque de Narbonne, en 1580, pour la décoration du chœur; il en reste deux; l'Annonciation et le Voyage en Égypte. Les autres ont disparu. Les tapisseries, de hauteur, les armes du donateur y ont été brodées; d'où on les a considérées, comme appartenant à la collection de l'ordre, mais achetées par lui toutes prêtes, sans cela le fil sonnet et le tissu d'or, la bordure, les fleurs, les arabesques et des bordures. Indiquent d'ailleurs; ces tapisseries sont de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Elles ont été brodées en Flandre, d'autre part, l'archevêque l'abbé, exilé à Albi, en a pu se procurer, à l'époque où il était évêque de Narbonne, par la création du Musée, et de la vie et mort de Notre Seigneur, les *Épisodes* et les *Épisodes*, qui ont été brodés par les premiers armées du XVI<sup>e</sup> siècle. C'était une tenture d'une grande et digne valeur, qui avait été achetée par les précédentes. On en peut juger par la magnifique pièce suspendue, et qui est, d'ailleurs, la seule qui reste. Elle a encore le faire et la manière des tapisseries du commencement de Louis XIII, et est de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. François IV.

tant de parements<sup>1</sup>, de mitres et d'ornements brodés, tant de reliquaires et de vases sacrés remarquables ?

Faute de mieux, consolons-nous de pertes si lamentables au point de vue artistique, en étudiant ces quelques épaves du trésor de la cathédrale de Narbonne, auxquelles j'ai eu devoir en ajouter deux autres de provenance différente. J'emprunte Les notes de ce préambule à l'excellent ouvrage de M. Louis Narbonne sur la *Cathédrale Saint-Just de Narbonne* et remercie M. le Curé Archiprêtre de la Cathédrale et M. l'abbé Sigal de m'avoir facilité la reproduction des différents objets.

\*\*

Prixon n'avait ni XII<sup>e</sup> siècle. — Cette précieuse couverture d'Évangélaire de 0<sup>m</sup>,25 sur 0<sup>m</sup>,155 fut offerte en 1851 à la cathédrale de Narbonne par M. de Stadieu, D'où venait-elle ? Le ignore.

Elle peut soutenir avec avantage la comparaison avec celles du même genre, publiées dans les *Mélanges Archéologiques*, t. II (pl. IV, Bamberg, — pl. V, Bibliothèque Nationale, — pl. VI, Tongres, — pl. VII, M. Carrand, — pl. VIII, Bibliothèque de Munich) et dans la *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1908, p. 234 (phot. 4, Trésor d'Essen, — 5, Trésor de Lyok, — 7, Musée de Kensington, de Londres). Ces différentes pièces sont attribuées aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles; elles ont toutes un air de famille.

L'ivoire de Narbonne, déjà reproduit en héliogravure dans les *Annales Archéologiques*, T. XXII, p. 1, par M. Grimouard de Saint-Laurent, dans son savant article sur *l'Icônographie de la Croix et du Crucifix*, représente différentes scènes de la Vie de Jésus-Christ, groupées autour du Crucifiement.

Remarquons dans un premier coup d'œil l'infériorité de la sculpture des personnages, comparée à celle des ornements de la bordure, du tombeau du Christ, de la table de la Cène et autres accessoires. Le Père Cahier en fait la judicieuse observation à propos de deux plats de reliure exécutés en Palestine vers 1130 pour Foulques V d'Anjou, dont l'un représente David et la Psychomachie et l'autre les Œuvres de Miséricorde; « Qui s'étonnerait, écrit-il, de voir des courbes vives et gracieuses » dans ces animaux, à côté d'hommes lourdauds et trapus, ne se doute pas de la différence imprimée « par Dieu dans la grâce des régnes animal et végétal et le corps de l'homme, qui est le summum de « l'art, quand il nous fait le rendre. Aussi, les artistes des époques inexpérimentées sont parfois d'une « verve étonnante, lorsqu'il ne s'agit pas d'aborder le règne humain... »<sup>2</sup> »

L'artiste a divisé le champ de sa plaque en trois compartiments, sur lesquels empient les bras de la croix.

En bas et à gauche, il a figuré la Cène; au dessus, le baiser de Judas; plus haut, la Vierge, les

<sup>1</sup> Il est très regrettable que les anciens inventaires de la sacristie et du trésor ne soient pas parvenus jusqu'à nous. On y aurait découvert sans doute si ce n'est non le parement, peut sur son, conserve au Louvre et sur lequel figurent les *représentations* de Charles V et de Jeanne de Bourbon. Avant été donné, par qui et à quelle époque, à la cathédrale de Narbonne. En tout cas, voici la note, que je lui consacre dans la *Broderie du XI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, p. 67 : « Nous avons à Paris deux admirables spécimens de ces ornements de dent et de Corne » en son blanche peinture de noir; dont on rencontre si souvent la description dans les inventaires; je veux parler du parement du Louvre et d'une mitre du Musée de Cluny. L'un et l'autre sont exécutés avec un talent merveilleux au lavis, comme à l'encre de Chine sur son blanche. Le parement du Louvre, reproduit dans les *Annales Archéologiques* (t. XXI, XXII et XXV) a été donné comme ayant été offert à la cathédrale de Narbonne par Charles V. Je ne sais au juste sur quoi repose cette tradition, mais en la comparant à un article de l'Inventaire de ce roi, je crois peut voir son dément, l'attribuer à maître Girard d'Orléans, peintre et sculpteur du roi Jean de 1351 à 1355. Je lis en effet, sous le n<sup>o</sup> 1122: Une mitre chappelle, cotilaine de suant blanc, portraict comme dessus (de noir) et en la table de dessous ung vitrage de Notre Dame, et en celle d'en haut un Crucifiement environné de plusieurs images et histoires, garnie comme dessus; et est la dicte chappelle garnie de grosses bisettes d'or, nommée la chappelle de maître Girard. Je retrouve dans cette table d'en haut le *Crucifiement* du Louvre, scène beaucoup plus développée que les autres, et qui dut frapper le rédacteur de l'Inventaire. Sur le parement nous voyons plusieurs *histoires*; (les voici) d'un côté: 1. Trahison de Judas, la Flagellation et le Portement de Croix; de l'autre, la Mise au tombeau, la Descente aux enfers et l'Apparition à Madeleine. J'ai reproduit le parement à la page 48 et la mitre à la page 68.

<sup>2</sup> *Nouveaux Mélanges d'Archéologie, Peintures, Miniatures*, 1871, p. 2 et p. 14.

saintes femmes et Longin. En face, du côté droit voient le soldat qui présente le cœur à saint Étienne, saint Étienne et saint Jean et deux spectateurs; en dessous de la Croix les bonheurs d'après la croix au sud. Sur le groupe de saint Jean, remarquons les saintes femmes venant au tombeau et l'Ange qui annonce la Résurrection; en-dessous, la conversion de saint Thomas. Au haut et à gauche l'Ascension; à droite la Descente du Saint-Esprit.

Le Christ étendu sur la Croix domme tout l'ensemble; de ses mains et de ses pieds coule en abondance le sang rédempteur. La tête de la croix porte cette inscription :

IN ISTO  
NAZARENUS  
REX  
JUDÆORUM

On lit sous les bras du Christ du côté gauche, au-dessus de la sainte Vierge :

MATER ECCE THVS IVS

et en face, au-dessus de saint Jean :

MATER ECCE MATR IVA

Ces inscriptions diffèrent peu de celles de la couverture de l'Évangélaire de Milan, publié par Giulini, en caractères du XI<sup>e</sup> siècle :

MARIA EX THVS IVS  
APOSTOLI ECCE MATR IVA.

Enfin au-dessus de la Croix, le soleil et la lune.

Je ne saurais mieux faire que de citer M. Grimouard de Saint-Laurent, écrivant à l'occasion des ivoires, publiés par les PP. Cahier et Martin, auxquels je faisais allusion en commençant :

« Comme eux, l'ivoire de Narbonne « était destiné à faire une couverture de « livre, d'évangélaire probablement. A « leur exemple, il offre le Crucifiement « comme sujet principal. De part et d'autre, le port du Christ, avec les bras « placés horizontalement, est supérieur « aux conditions naturelles du supplice; de part et d'autre, le soleil et la lune, et les « de la nature entière, sont appelés à glorifier le Sauveur; si ailleurs on voit, sous « à cette signification, ici leur geste d'acclamation ne peut pas laisser de doubler le « à le porte lance et le porte-éponge, la Vierge et saint Jean jouent un rôle sur «



Fig. 1. — 1750. — IVOIRE DE NARBONNE.  
UNIVERSITÉ DE NARBONNE.

« est celle du triomphe. Mais les traits communs ne vont pas plus loin et, au lieu d'une série de personnages et de groupes symboliques (l'Église et la Synagogue — les symboles des Évangélistes, etc.) nous voyons ici se dérouler une série de faits historiques...

« ...Trois saintes femmes sont derrière la Vierge, et derrière saint Jean deux personnages, qui ressemblent comme lui à des apôtres. — Ne seraient-ils pas en effet des apôtres comme pour donner suite au nom d'apôtre adressé à saint Jean dans l'inscription? Mais, sans s'attacher sous ce rapport aux circonstances de la Passion, on aurait voulu dire plus expressément que la prédication de l'Évangile a pris son principe au pied de la Croix et sous le patronage de Marie: il en résulterait une liaison plus intime entre cette partie de la scène du crucifiement et celle de la descente du Saint-Esprit... Au reste, il est bien évident qu'en entourant ainsi le crucifiement comme sujets accessoires de la scène du baiser de Judas, des saintes femmes au tombeau, de la conversion de saint Thomas, de l'Ascension et de la descente du Saint-Esprit, on a voulu dire que le sacrifice de la Croix est le dogme fondamental du Christianisme. »

Il était difficile, il faut l'avouer, de mieux agencer tant de scènes en un si petit espace et de les

coordonner d'une façon aussi claire et aussi heureuse. Aux XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, les artistes peintres, brodeurs, sculpteurs, verriers, orfèvres étaient habitués à triompher de ce genre de difficulté<sup>1</sup>.

Remarquons en terminant un petit détail. Le sépulcre du Sauveur est de forme ronde comme les tombeaux des ivoires de la Bibliothèque Nationale, du trésor de Tongres et du plâtre de M. Carraud cités plus haut. A ce sujet, le P. Cahier écrit<sup>2</sup>: « Sur ces ivoires, les tombeaux affectent une forme en rotonde, qui, plus d'une fois, a dénoté les amateurs, en leur faisant prendre pour des baptistères d'une haute antiquité ce qui n'était que des monuments funéraires, élevés sur les restes de quelque mort a plus ou moins important, ou des fa-

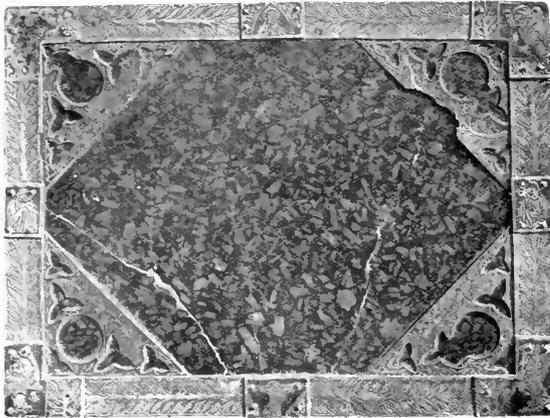


Fig. 2. — AUTEL PORTATIF DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE.  
TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE NARBONNE.

« milles illustres. C'est ainsi que dans les planches A et M plusieurs morts sortent d'un même édifice à deux étages. Par sa disposition, cet édifice rappelle les tourelles des couronnes de lumières a des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. »

AUTEL PORTATIF DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE. — La tradition rapporte que le pape aurait envoyé cet autel portatif, lors de la construction de la cathédrale de Narbonne pour être placé sur l'autel principal. Il se compose d'une plaque de porphyre vert, de 0,30 de long sur 0,30 de large et 0,02 d'épaisseur, entourée sur son plat d'une bordure gravée et écoinçée en vermeil, découpée à jour. Les symboles des quatre évangélistes (dont l'un manque) gravés et niellés renforcent les angles de la bordure: sur celle-ci, ont été rapportés au milieu de chacune des quatre faces: le Christ lévisant, le Christ sur la Croix,

1. Dans *le Brodeur du XI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, j'ai publié un très grand nombre de chapes et de parements, couverts de méditations, temples des *Vies de la Passion, de la vie de la Vierge, etc.* —, comme on en peut voir dans les vitraux légendaires des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

2. *Mélanges archéologiques*, t. II, p. 68.

saint Jean et la Sainte Vierge. On lit sur la tranche de la plaque, sur une garniture de vermeil l'intéressante inscription suivante :

— *Hic sunt reliquie sancte Crucis et sancti Andree et sancti Bartholomaei et sancti Mathaei apostolorum et sancti Basili et sancti Blasii et sanctorum Iohannis et Pauli et sancti Nicholai et sanctarum virginum Agnetis, Margarete et Barbae. Hoc altare consecratum est anno quatuor MDCCLXXXIII nonis februarii, constructum per Guidonem de Pileo pro cuius anima celebrantes oratis.*

Précieuse inscription, nous renseignant sur le nom de l'orfèvre, l'année de la consécration de l'autel, et les reliques qu'il contient.

CROIX PECTORALE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE. — Haute de 0,12, large de 0,11, elle a 0,015 d'épaisseur. Sur des plaques de vermeil s'enlèvent des enroulements en filigranes non peints posés à plat, mais relevés au-dessus sur le fond ; ils sont entremêlés de cabochons de forme irrégulière, dont les filigranes épousent le contour. Sur le devant et au centre, sous un cristal, apparaît le bois de la Vraie Croix. Le revers de la croix est aussi riche, tout couvert de cabochons : turquoises, rubis, saphirs, améthystes.

Les autres reliques ne sont visibles que si l'on ouvre la Croix ; en voici la disposition et les inscriptions :

1<sup>o</sup> Au centre : *Sanctarum Iusti et pastoris Laurentii et Blasii.*

En dessus : *Sancti Philippi apostoli.....*

En haut : *Sanctarum Bartholomaei Stephani et Agnetis.*

En dessous : *Sancte Lucie.*

En bas : *Sanctorum Nazarii et Antonii.*

2<sup>o</sup> A gauche, près du médaillon central :.....

A l'extrémité : *Sanctorum Francisci et Patru-clarum.*

3<sup>o</sup> A droite, près du centre :.....

A l'extrémité : *Sanctarum Nicholai et Marci.*

Deux des inscriptions sont illisibles. L'intérieur de cette Croix pectorale s'ouvrant à charnière, est intéressant à examiner. L'épaisseur de la Croix est formée de bandes de métal, courbées suivant le contour de la plaque du fond et soudées, de façon à protéger les bustes en plâtre, entourant les cristaux, placés sur les parchemins qui recouvrent les reliques.



Fig. 2. — Croix de bois de la Vraie Croix.  
DÉPOSÉE À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

PIERRE D'ATTEL. FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE. — Sur une plaque de marbre blanc, carrée, de 0,25 de côté, épaisse de 0,012, l'artiste a gravé et rempli de mystère latin :

Au centre, cinq croix, dont celle du milieu, entourée d'un disque, semble figurer une hostie.

Une guirlande de fleurs et de feuilles rappelant celles du chardon qui sert de support de la croix centrale. On lit en caractères fleuris : *INC. QVODSIV MOVI. TICENSIS. XV. MII. MEMORAV. EX. CIVIS. IO.* La séparation des mots n'est plus indiquée par deux points, comme dans l'inscription de l'Autel de l'autel portatif que nous avons décrit plus haut, mais par un trait, en facilitant la lecture. Une riche bordure, dans le goût des baduistrades à jour de l'époque, encadre le tout.

Voilà pour nos brodeurs, un bon modèle de palette.

**DEUX CALICES EN ARGENT.** — Le plus simple, dont la coupe est moderne, appartient aussi au milieu du XV<sup>e</sup> siècle : le pied est à huit lobes, et le nœud semble placé trop haut.

L'autre, orné de rais de soleil, étalés sur toutes les parties, est moins ancien. Il a l'avantage d'être complet, mais son aspect général est lourd. Il ressemble à celui qui fut donné par Henri IV à la cathédrale de Chartres, semé de fleurs de lis, disposées entre les rayons flamboyants du pied et de la coupe. Ici, dix lobes entourent la partie arrondie du pied. Cette mode des lobes va bientôt disparaître et les pieds des calices deviendront au XVII<sup>e</sup> siècle ronds, ornés d'une moulure ajourée, comme celle de l'ostensoir, qui suit.

**OSTENSOIR DE XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE.** — La hauteur de ce joli ostensor est de 0,51 : le soleil a 0,19 de diamètre et le pied 0,18. Le pied et le nœud, ornés de feuilles d'eau, de têtes de chérubin et de guirlandes de fruits est assurément un pied de calice, auquel furent ajoutées trois agrafes ou motifs ciselés pour le relever un peu et donner à l'ensemble plus de légèreté. Une sorte de collerette, surmontée d'une lige en forme de balustrade, décorée de trois feuilles, d'une seconde collerette et d'un ornement fondu et ciselé, conduit l'œil jusqu'à la gloire. Six têtes d'anges avec leurs ailes émergent des nuages pour entourer l'hostie sainte et de jolis rayons alternativement droits et flamboyants complètent la décoration. Au sommet, s'élève une croix unie, dont les extrémités à jour rappellent celles des croix processionnelles de cette époque.



Fig. 1. — PIERRE D'AUVERGNE, FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.  
TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE NARBONNE.

**OSTENSOIR DE NOTRE-DAME DE BEAUPRÉAU.** — Si j'ai insisté sur la forme ronde du pied de l'ostensoir précédent, semblable à celle d'un pied de calice<sup>1</sup>, c'est qu'ordinairement les ostensoria de cette époque avaient un pied ovale. Tel est celui-ci, qui appartient à l'église de Beaupréau (Maine-et-Loire). Il fut donné vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle par Marguerite de Gondy, du chœur de Brissac et de Beaupréau au chapitre de Sainte-Croix de cette ville. Les armes de la donatrice sont gravées sur le pied. Depuis la révolution, il appartient à l'église Notre-Dame.

Voici les dimensions de cet élégant soleil : hauteur 0,56 — diamètre de la gloire 0,22 — longueur du pied 0,25 — largeur du pied 0,19. La lige est accompagnée de deux aigles, posés sur deux branches, ressemblant à des cornes d'abondance : d'une main, ils montrent l'hostie, de l'autre, ils tiennent une palme.

**BRAS-BEUQUARD DE SAINT-JUST, À CHATEAU-GONTIER, XV<sup>e</sup> SIÈCLE.** — Comment Adélarde, seigneur de Château-Gontier, obtint-il au XII<sup>e</sup> siècle des reliques du bras de saint Just, en l'honneur duquel il fon-

1. Très-souvent au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles (même dans les églises riches), le soleil s'adaptait au moyen d'une douille ou d'un pied de vase à un pied de calice. Je citerai celui de l'abbaye du Mont-Saint-Michel : « Un soleil d'argent doré, ciselé, lequel s'emmanche sur un pied de calice... de chaque côté duquel est un saint Michel en bosse... daté l'an 1631 » *Le Mont-Saint-Michel, son histoire et ses merveilles*, par l'abbé Louis Bosschaert, 1910, p. 502.

2. L'hôpital de Ompierre, l'église des Eprousses (Vendée), celle de Chalonnes (Maine-et-Loire) possèdent de jolis ostensoria de ce genre, avec ou sans aigles.

da une eglise collegiale pres de son chateau? Je ignore absolument. Toutefois, il est certain que ce reliquaire fut enchâssé au XVI<sup>e</sup> siècle dans un beau reliquaire, que je suis heureux de voir illustrer les lecteurs de la *Revue*.

Huit petits lions portent sur leur dos des contreforts, disposés aux angles d'un socle sur lequel est enlèvement le contour de croisée. Les deux pans du pedestal sont ornés chacun d'un renouveau en relief et de branches fleuries. Une moulure, également à croisée, remplit les espaces des saillies du socle, sur lequel se dressent les deux carvets d'une riche étoffe bordée de galles.

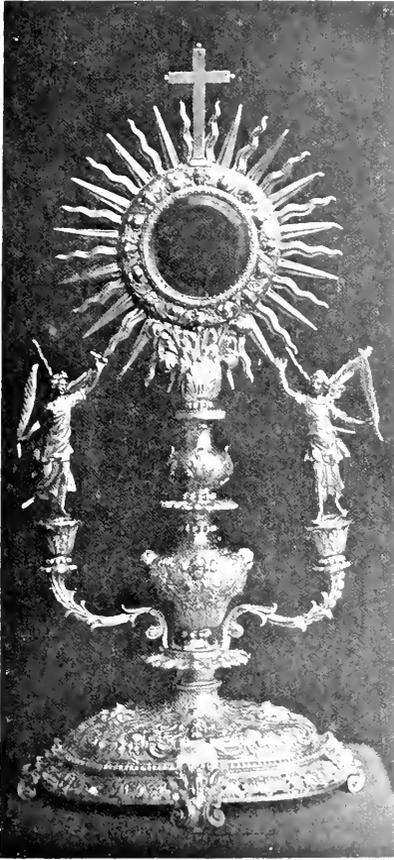


Fig. 5. — OSTENSORIO DE NOTRE DAME DE L'ALPELAI.

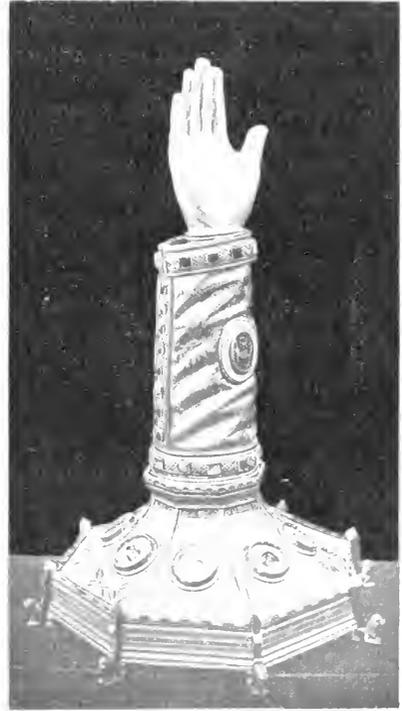


Fig. 6. — RELIQUAIRE DE LA MAIN DE NOTRE DAME DE L'ALPELAI.

enchâssés dans une bande estampée. Sur le devant, renfermant le reliquaire, on voit, à l'extérieur, la cathédrale de Narbonne, se voit un médaillon ovale autour duquel est écrit: *Beatus Johannes Baptistae pueri matris*.

La main, en argent repoussé, s'enlève à volonté. Grâce à cette disposition, qui est celle d'un ostensorio du XVI<sup>e</sup> siècle, donnant la date exacte du reliquaire, le comte d'Artois, au dix-huitième siècle, et au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont été retrouvés à l'intérieur du bras. Voici les deux inscriptions qui y ont été gravées:

*Hi sunt p'ar'ficille brachii beati Jost' ab eodem dem 988. A. S. 1688. 1688. 1688.*

per GERASIMUM FRESSARTI auripulvum prope Castegonterium commorantem. Die lune in vigilia Domini anno ab Incarnatione Domini millesimo quateringentesimo septuagesimo.

« ELIX des précieuses reliques dont le reliquaire de saint Just est enrichi :

« Sous la vis du bras de saint Just est un second reliquaire des saints COSMÉ et DAMIEN, autour duquel on lit ces mots : *De ossibus sanctorum Cosmæ et Damiani, martyrum.*

« Sous le pie de stal, vis à vis la montre du reliquaire de saint Just, est un reliquaire des os et des habits de saint EMMER, premier martyr, et de quelques pierres dont il fut lapidé. On y voit cette inscription : *De ossibus, vestibus beati Stephani et de lapidibus.*

« Sur le même pie de stal, au côté droit du lecteur, est le reliquaire de la MAgDALEIN : voici l'inscription : *De ossibus beate Magdalene.*

« Le troisième, du même côté, renferme des os et des habits de saint ANASTASE, l'inscription la porte en ces termes : *De ossibus beate Anastasie et de ossibus.*

« Le quatrième, encore du même côté, est de saint VINCENT, martyr : *Reliquia beati Vincentii martyris.*

« Le premier, du côté gauche, renferme quelques parties des costes de saint CHRISTOPHE, martyr. On lit autour ces mots : *De costis beati Christophori martyris.*

« Le second, du même côté, contient quelques morceaux des os et des habits de saint BLAISE, martyr. En voici l'inscription : *De ossibus et vestibus beati Blasii, martyris.*

« Le troisième, encore du même côté, est de saint DENIS, martyr : *Reliquia beati Dionisii, martyris.* »

Ce beau reliquaire est aujourd'hui conservé dans l'église de Saint-Jean Baptiste de Château Gontier, près de laquelle se trouvait la collégiale de Saint Just.

LOUIS DE FARCY.

## Exposition internationale de l'art chrétien moderne.

La Société de Saint Jean a voulu montrer, dans les salles mises à sa disposition par l'Union Centrale des Arts Décoratifs, que notre époque était capable, autant que celles qui la précédèrent, de fixer, dans les formes les plus diverses de l'activité artistique, l'expression de ses croyances et de sa foi chrétiennes. La revue d'ensemble qu'elle a essayé de tracer est forcément incomplète : ce n'est pas d'après des photographies que l'on peut se rendre un compte exact de la beauté d'une architecture ni s'assurer complètement de l'harmonie et du rythme d'un décor. Il est difficile d'apprécier sans le secours de la couleur l'œuvre picturale de l'école de Beuron. L'intérêt de cette partie documentaire de l'exposition pâlit devant l'intérêt artistique des objets originaux, assez nombreux, assez importants et assez variés pour qu'on les étudie et qu'on les discute et pour qu'on se plaise à penser qu'il n'y a là que la préface à une exposition plus vaste et plus méthodique, sélectionnée avec soin et où, selon les termes de l'éloquente introduction de M. Henry Cochun, tout serait à la fois « bien, vrai et beau ».

Ce serait une erreur de croire que notre temps n'a apporté comme contribution au mobilier religieux que les objets sans âme et sans beauté trop souvent choisis par le zèle obscur des donateurs d'églises. On a pu voir, au Pavillon de Marsan, un maître autel destiné à l'église de Persan, ou

M. Croix Marie tailla en plein chêne un décor floral plein de liberté et accordant à merveille avec l'architecture. Un autre autel expose, celui-là en grès et bronze, dû à la collaboration de MM. Genuys, architecte, Camille Lefèvre, sculpteur et Emile Müller, céramiste, date déjà de quelques années. Il figura, je crois bien, à l'Exposition Universelle de 1900. Les bronzes se détachant en ronde-bosse ou en reliefs sur le vert harmonieux du grès, sont d'un accord de tons parfait. Des scènes de l'Enfance du Christ, des angelots porteurs de banderoles, les lys mystiques forment la base du décor. Au centre, la Vierge au sourire doux et maternel s'incline sur Jésus enfant. Avec l'autel aux lignes plus raides et plus hiératiques auprès duquel se tiennent deux belles statues de saints de M. M. Verbanck, on a trois spécimens d'autels contemporains d'une belle tenue artistique pouvant concourir à la parure de n'importe quel sanctuaire.

L'orfèvrerie, elle aussi, peut offrir autre chose que les éternelles adaptations d'orfèvreries anciennes. Certes, certains calices, comme celui que M. Lalique a enrichi d'émail et d'ivoire, sont pièces de trésor d'église que leur ornementation chargée et leurs dimensions rendent impropres à la célébration des rites divins, mais d'autres, celui de M. Becker, ou celui de M. Lefèvre, décorés de lys



Fig. 1. — JEANNE SIMON, L'ANNONCIATION.

épanouis, ceux de M. Pourgoïn ou le ble des repas sacrés, les vignes de résurrection naissent du métal assoupli, sont d'un galbe pur et de proportions parfaites. Un reliquaire de M. Jan Brom paraît copie sur un coffret d'ancien art saxon : toutes les œuvres de cet orfèvre hollandais minutieux et précis trouvent leur source dans les hautes périodes de l'art chrétien ; elles ne sont pas trop refroidies par cette recherche d'archaïsme qui pèse si souvent sur l'art religieux et l'empêche d'atteindre son épanouissement absolu. Heureusement, de jeunes audaces vont en avant. Lorsque M. Richard Desvallières a voulu forger sa très belle grille de communion (fig. 3),

il n'a pas cherché dans de vieux répertoires la manière de présenter le cortège de saints qui forment la frise supérieure ; il s'est laissé guider avec émotion par les lois de la matière qu'il a si admirablement adaptée au but décoratif qu'il poursuivait.

Dans ce groupement si vite dispersé, la peinture brillait au premier rang. Plus près du cœur des foules, plus accessibles aux enthousiasmes spontanés, ce sont les peintres qui ont exprimé avec le plus de force la beauté moderne du rêve chrétien. Les plus grands parmi eux ont regardé l'éternel miracle qu'est la vie pour lui demander le secret des scènes miraculeuses qu'ils voulaient retracer, et c'est de leur contact avec les joies et les peines humaines qu'est née l'impression du divin qu'ils ont désirée. Le plus grand peut-être ici fut Puvis de Chavannes, représente par sa *Pêche*, la première œuvre qu'il exposa à un salon, celle qui lui apprit « la valeur d'un ton » et qui fit naître le « peintre » qui était en puissance en lui. Encore sous l'influence de Delacroix par sa couleur et l'expression dramatique des figures, cette œuvre pathétique et poignante, dans l'attitude de la Mère Douleoureuse embrassant son fils mort, toute la noblesse d'un art qui devait s'épanouir avec la fin

majesté et d'ampleur sur les murailles du Panthéon. Et la *Vie de sainte Geneviève*, un des orgueils de l'art français, est rappelée par quelques cartons. Nulle declamation, nul effet théâtral, nul geste violent. La mesure en toute chose fut toujours le propre de Puvis. Il s'exprime avec une éloquence précise, sans nul effort et sa pensée est si forte, son idéal si grand et si près de nous que la séduction s'accomplit sans peine et qu'il faut un effort de volonté pour s'arracher à une contemplation qui ouvre d'infinis horizons de beauté.

Le Christ que Puvis a vu inanimé et meurtri, pesant sur les genoux de la Vierge douloureuse, M. Albert Besnard le montre dans la splendeur d'une gloire ovale, présidant aux recherches, à l'activité et au bonheur des hommes. La petite église de l'Hôpital de Berck dont le maître voulut parer les murs modestes, est enrichie des fresques dont les cartons furent récemment acquis avec le concours d'un groupe d'amateurs pour le Musée du Luxembourg. Deux d'entre eux figuraient à l'Exposition d'art chrétien, rappelant le décor de la chapelle rustique. Le Christ glorieux, invisible aux regards profanes, assiste le chirurgien qui cherche dans le patient étendu sur le marbre le secret de la vie maternelle; il est présent à la *Résurrection* de la nature lorsque les charmes ouvrent la terre, où les semences tombent parmi les chants des oiseaux et les amours des hommes. Celui qui est la vie éternelle, tout esprit et tout être, plane sur toutes les tâches. Le rêve de Besnard, peintre chrétien, côtoie et célèbre toutes les joies humaines. Il y a loin de son optimisme épris d'une allégresse de plus en plus triomphante, à la vision de M. Georges Desvallières. Meurtri de toutes les flagellations, attristé de toutes les injures, décliné de tous les reniements, le Crucifié est cloué par M. Desvallières sur l'arbre du Sacrifice, et de ses plaies ouvertes, de sa poitrine transpercée, de son front tailladé, le sang de vie coule sur le monde. M. Desvallières se plaît à ces scènes où les héros divins se haussent au-dessus des tortures humaines. Il y exprime ses recherches inquiètes, son désir de montrer l'esprit triomphant de toutes les matérialités. Il prend un plaisir cruel aux scènes de martyre et les retrace comme l'ont fait un réaliste rhénan de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Pour un peu, il prendrait une atroce joie à détailler, comme un Grünewald, toutes les traces de la flagellation. Mais du moins y a-t-il chez lui, comme chez Carrière dans sa Crucifixion qui cerne les brumes du soir, le sentiment de l'immatériel et du divin.

Il n'en est pas toujours de même chez les artistes que la grande figure du Christ séduisit. Si, parmi les sculpteurs on rencontre le calvaire de M. de Saint-Marceaux d'une belle architecture et d'un grand style malgré sa froideur, le Christ en croix de M. Georges Lacombe, d'une admirable technique de « tailleur d'images », semble vraiment un peu trop préoccupé de faire voir un corps étudié anatomiquement et les figures des peintres suisses, aussi bien les *Disciples d'Emmaüs* de Louis Rivier, que *L'Arrièvement du Christ* de M. Robert atteignent le degré d'ennui que distillent les œuvres froides et sermonneuses de M. Eugène Burnand. M. L. Marillens qui dresse, près de Jésus cloué sur l'arbre voyant, Adam et Eve recueillant le sang des plaies sacrées, ne hausse pas son œuvre au delà d'une vauvette de première communion.

Il ne suffit pas en effet de reprendre, même en les rajeunissant, les vieux thèmes chrétiens, de les traiter avec la foi aux dogmes pour faire une œuvre d'art. Les artistes que l'on a vus avec le plus de plaisir à l'Exposition du Pavillon de Marsan, sont ceux-là mêmes dont les œuvres « profanes » expriment avec le plus de chaleur l'émotion devant la nature qui est elle-même une chose divine; ce sont Madame Jeanne Simon dont les aquarelles lumineuses et colorées retracent les scènes de la vie de la Vierge (fig. 1) et de l'Enfance de Jésus, M. Lhermitte qui accompagne le Christ dans ces intérieurs rustiques qu'il a vus avec une si âpre poésie, M. Roerich qui, sur des variantes byzantines, a composé des cartons où chantent harmonieusement les tons les plus vibrants, c'est surtout M. Maurice Denis, le peintre le plus humainement calme, le plus ingénument convaincu lorsqu'il relate les actes inscrits aux pages des livres saints. M. Maurice Denis est le seul artiste peut-être dont l'inspiration religieuse et l'inspiration profane paraissent couler de même source, également claire et limpide. Aucun désaccord entre ses idées et les scènes que la tradition lui impose. Une peinture encadrant une porte, destinée à la décoration de la chapelle de Sainte-Croix du Vesinet, vint parmi les autres comme un

chant d'enfants émuivant et sucré (fig. 2). Dans un paysage admirablement lumineux, où les masses, devant un horizon profond, deux groupes se faisant face marchent vers l'autel, les enfants de chœur et anges, porteurs de fleurs et porteurs d'encens, frères très proches d'un peu de Luca Costa Robbia, confessant avec les convictions profondes du jeune âge, leur joie d'appartenir à un sacerdoce qui repose le pain de vie parmi les hommes. Ces œuvres de M. M. Denis, ses dix traités de *l'Enfant* que saint François d'Assise que M. Jacques Beltrand a gravés avec une si troublante maîtrise, décorant



Fig. 2 — MAURICE DENIS. — LE VŒU DE L'ENFANT. — (D'après l'original en couleurs.)

monumentale et décoration intime du livre que des doigts, par un excellent goût, ont fait de ces quelques autres œuvres, de grande valeur d'art, restent inoubliables. Pour ces raisons, les images de Maurice Denis se reconnaîtront sans peine dans ce bel ouvrage. M. G. G. G. G. a modelé en son honneur dans l'église de Berck et qui le rappelle à nos yeux, et qui nous ramènent au le jettent les visions dont sa foi est récompensée. Au-delà de ces œuvres, la petite *Viège à l'Enfant* du regretté Cros, à demi effacé, est une œuvre d'art de plus mystique et recueilli que les lithographies du douze ans, par M. G. G. G. G.

quelle sensibilité le burin de M. Bernard Naudin n'imaginait-il pas le Christ sous les outrages, ou Jésus parmi les Bohémiens? et citer le nom de M. Forain, évoque suffisamment l'épître avec laquelle



Fig. 7. — RICHARD DESVALLIÈRES. GRILLE DE COMMUNION.

ses inimitables eaux-fortes s'emploient à des scènes bibliques, M. Pierre Roy, dans la modestie d'une aquarelle, enferme de très belles figures de saints et de saintes, douces, recueillies et évocatrices.

Il y a là, en vérité, une réunion d'efforts admirables qui permettent de dédaigner ceux ou le dessin froid, malgré la correction impeccable et le coloris monotone, ne révèle aucune âme intérieure et rien de plus qu'un métier studieusement appris. Qu'on réussisse à coordonner ces efforts, et nous pourrions avoir un art chrétien, s'exprimant avec un élan irrésistible dans une communion intime avec la masse des croyants, qui confessaient, lui aussi, le grand mystère qu'est l'adoration religieuse. Dieu fit l'homme à son image, nous apprend-on; en retour, c'est en interprétant avec toute la passion humaine

les textes saints que l'artiste crée l'image vivante de son Dieu.

RENÉ JEAN.

## L'exposition des anciennes industries tournaisiennes <sup>1</sup>.

Trop tardivement hélas! nous venons signaler aux lecteurs de la *Revue de l'Art Chrétien* la très intéressante exposition ouverte à Tournai pendant l'été de 1911, en vue d'instruire le public à la technique et à l'esthétique des anciennes industries tournaisiennes. Ce ne fut pas seulement une leçon d'histoire sociale du plus haut intérêt; ses promoteurs ont également voulu, suivant la parole de M. Hubert, ministre de l'Industrie et du Travail, glorifier leur antique cité, susciter ou fortifier l'attachement des habitants pour leur ville, en exaltant leurs gloires locales: les Métiers de Tournai jouissent d'une grande et légitime renommée. La fréquence d'expositions de cette nature coïncide avec la renaissance des industries d'art; peut-être ne sont-elles pas étrangères à ce renouveau du sentiment artistique. Mais on ne peut méconnaître que le mouvement ait été lent à naître et à se développer; la routine, une recherche excessive de l'archéologie au détriment du sentiment artistique ont entravé l'efflorescence de l'art dans l'industrie.

Considérée à ce point de vue, l'exposition de Tournai présente un caractère d'utilité pratique. Aux monuments publics grandioses, aux maisons typiques et aux souvenirs historiques, qu'évoquent de toutes parts églises, chapelles, demeures patriciennes et autres, et dont l'étude offre aux historiens comme aux artistes un intérêt captivant, les organisateurs ont eu l'heureuse pensée et la courageuse initiative d'ajouter un tableau des métiers tournaisiens aux diverses époques de l'histoire artistique de la vieille cité.

Il est juste de reconnaître que cette exposition ne se présentait pas comme une synthèse de curiosités plus singulières par leur rareté que par leur beauté; un enseignement s'en dégageait, en même temps que la technique du métier et la conception esthétique s'imposaient à l'attention du visiteur.

<sup>1</sup> Des circonstances indépendantes de notre volonté nous ont empêché de tracer plus tôt le tableau succinct de cette belle manifestation artistique. Nous prions nos lecteurs et plus spécialement M. Soul de Moriane, le savant organisateur de l'exposition tounaisienne, d'agréer nos excuses. J. C.

La division de l'Exposition était faite par métier : toutefois, pour éviter la sécheresse et exalter l'unité résultant de l'uniformité, les organisateurs ont échevrousement inspirés en reconstituant, en outre, des appartements meublés suivant le goût des diverses époques : une salle gothique, une salle de la Renaissance, un salon Louis XVI, un salon Empire et, au centre, un salon Louis XV, auquel s'attache un souvenir historique : les lambris proviennent en effet d'une chambre habitée par Louis XV après la bataille de Fontenoy.

Ces reconstitutions donnent à chaque objet sa destination et sont pour les visiteurs une leçon de choses : mais à côté de ces ensembles, il était nécessaire d'exposer des séries d'objets, afin de montrer soit les diverses techniques, soit les diverses transformations du type, de la forme ou du décor. Pour quelques séries, l'Exposition fournaise était excellente. On y a fait mieux encore, en complétant les séries des produits par l'exposé des métiers : on a reconstitué des ateliers d'autrefois en s'attachant spécialement aux quatre industries qui ont fait la fortune de Tournai dans le passé, ceux de tailleur de pierre, de haut lisseur, de diamantier et de porcelainier.



Fig. 1. — FRAGMENT DE MONUMENT FUNÉRAIRE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
Cathédrale de Tournai.

« Le passé de Tournai, depuis le XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup>, montre la place que cette cité a toujours occupée dans le grand mouvement des arts en leurs diverses manifestations (1). »

La sculpture monumentale revêt à Tournai un caractère de haute valeur artistique : la porte Maillie et le porche occidental de la cathédrale, les statues de l'Annonciation à l'église de la Madeleine, les sculptures d'Antoing et les nombreux monuments funéraires (fig. 1) suffisent à caractériser l'école fournaise. L'auteur du catalogue dit avec raison que « à toutes ces œuvres ont des traits communs et un caractère propre, qui indiquent une véritable école d'art : large et simple tout à la fois, la sculpture fournaise est d'une extrême élégance dans les grandes lignes, d'une rare perfection dans l'exécution des détails ». Ces qualités se retrouvent à des degrés divers dans les œuvres exposées : la meilleure à nos yeux est le bas-relief de Jacques Le Fouchier (1474), catalogue sous le n° 11. Nous mentionnons également le très beau buste de saint Jacques, en bois, partiellement polychrome, provenant de la Collection Soit de Morange, l'exposé sous le n° 82 (fig. 2).



Fig. 2. — SAINT JACQUES. Collection Soit de Morange.



Fig. 2. — CHANDELIER EN BRONZE, DÉCORÉ DE FIGURES EN RELIEF, EXISTANT À Tournai. (De l'œuvre 17.)

Le métier de la chandellerie a produit à Tournai des œuvres dignes de rivaliser avec les plus belles que l'on connaisse; c'est au XV<sup>e</sup> siècle qu'il atteint son apogée avec Guillaume Le Fèvre; et les tourneurs de laiton, les graveurs de laines, les batteurs de cuivre; au XVIII<sup>e</sup> siècle le métier se transforme; c'est alors qu'on se fonde la manufacture de laiton dirigée de l'ébéniste Caters qui subsista jusqu'en 1821.

Les séries de cuivre, d'andrières et bronzes dorés, exposés à Tournai, étaient fort complètes; il faut mettre hors pair les fonts baptismaux de Hal

fig. 3 (reproduction en plâtre bronze), ainsi que les lutrins de Lenze, de Chièvres, d'Esplechin, d'Avyghem, d'Ellozelles, et ceux des églises Saint-Nicolas, Saint-Piat (fig. 1), Saint-Jacques, Saint-Jean et Saint-Quentin à Tournai, les chandeliers-lutrin de Floberg, ceux d'Antoung.

Les tapisseries de Tournai sont célèbres à juste titre; les archives en font mention des 1295 et 1296; au XIV<sup>e</sup> siècle, le métier est fort répandu; les artistes les plus renommés ne dédaignent pas de dessiner les cartons; Robert Campin, Roger van der Weyden, Jacques Daret, Simon Marmion travaillent pour les hauts-lisseurs tournaisiens, tels que Robert Dary, Jean de l'Orme et d'autres. Cette fabrication decline aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles; au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, elle se transforme en industrie de tapis de pied dont l'essor fut considérable et la renommée mondiale. La manufacture royale fabrique des tapis de genre Savonnerie, fort goûtés



Fig. 1. — LUTRIN DE L'ÉGLISE SAINT-PIAT À TOURNAI (1402)

en France et qu'on retrouve en grande quantité dans les ameublements exécutés sous l'Empire.

Les meilleurs spécimens exposés étaient la belle tapisserie de hautes lisses représentant la *Bataille de Roncevaux* (Bruxelles) (fig. 5), deux panneaux de *l'Histoire de Notre-Dame* exécutés en 1550 pour Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims, un fragment *Histoire de Joseph* appartenant à la cathédrale de Tournai, un tapis portière, tissé vert et noir, œuvre remarquable (1636) appartenant aux Dames de Saint-André de Tournai.

L'art de la faïence et de la porcelaine tournaisienne est intimement lié au nom de L. J. Péterinck, d'origineilloise. La manufacture rivalisa avec celle de Sevres, s'inspirant des plus beaux décors de Saxe; les spécimens exposés, vaisselles, vases, statuettes, charmant par leur grâce et leur élégance. Envisagée sous ce point de vue de l'art de la porcelaine, l'Exposition Tournaisienne de 1911 a été pour beaucoup de visiteurs une révélation: personne n'ignorant l'existence de la porcelaine de Tournai; mais on ne prêtait pas assez haut cette industrie qui constitue le plus beau fleuron de la couronne artistique de la vieille cité. Nul ne pouvait mieux la faire connaître et apprécier que celui qui fut le promoteur et l'organisateur de cette belle exposition des métiers tournaisiens. Il nous est particulièrement agréable de rendre un hommage mérité à la science et à l'étonnante activité de M. Soil de Moriamé; archéologue distingué, le président de la Société historique et archéologique de Tournai, a voué un culte aussi passionné qu'éclairé à sa ville natale; il en a scruté l'histoire monumentale avec autant de soins que celle de ses industries; ses travaux sur les églises et les constructions civiles de Tournai sont hautement appréciés. Bien que tout autre, M. Soil pouvait démontrer la haute valeur artistique et pratique des principaux métiers tournaisiens. Il a fait un commentaire digne des plus grands éloges; son catalogue résume à grands traits leur histoire; il en expose les origines, les développements et les transformations; c'est un guide précieux qui doit figurer dans toutes les bibliothèques d'art appliqué<sup>1</sup>.

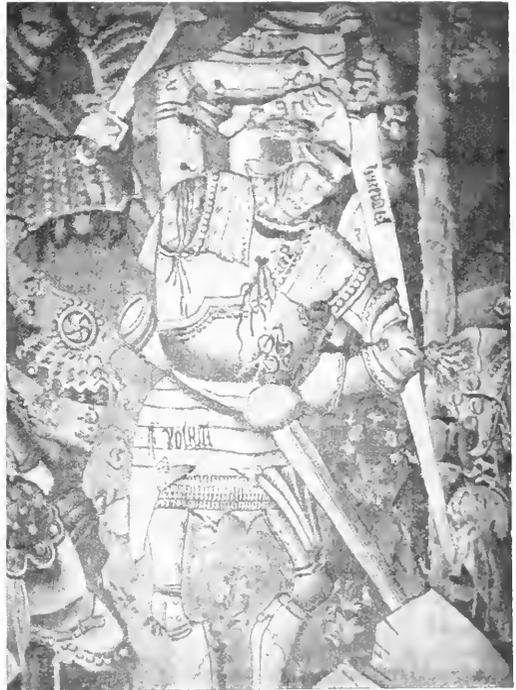


Fig. 5. — ROLAND TRUQUANT LE ROUGE (fragment de la tapisserie de la Bataille de Roncevaux. Musée de la cathédrale de Poitiers).

Les quatre industries tournaisiennes de la tapisserie, du cuivre, de la sculpture et de la porcelaine sont les plus caractéristiques; elles sont intimement liées à l'histoire artistique et sociale de la cité.

Les organisateurs de l'exposition ont été bien inspirés en y ajoutant une section d'orfèvrerie; à vrai dire, l'orfèvrerie tournaisienne ne nous apparaît pas avec les caractères particuliers d'une école. Mais dans une exposition des industries artistiques, on ne pouvait négliger de rendre une telle section, aussi intéressante que celle qui remplissait les vitrines de la salle du Musée. La plupart des pièces exposées

1. *Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes*, (coll. cat. vol. 1911), par M. Soil de Moriamé, Tournai, Casterman, 261 p. — Le même auteur, *Les arts et métiers de Tournai*, dont nous rendrons compte.

appartenait aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, quelques unes au XVI<sup>e</sup>. On connaît les noms de nombreux orfèvres de Tournai; la dynastie des Eoleuvre, apparentée au fondateur de la grande manufacture de tapis, compte plusieurs représentants au XVII<sup>e</sup> siècle et au siècle suivant; M. Soul a relevé de nombreux poinçons; peut être trouvera-t-il, par une étude comparative, l'occasion d'identifier quelques-uns d'entr'eux et d'ajouter quelques pages intéressantes à l'histoire de l'art tournaisien.

Les plus beaux spécimens de l'orfèvrerie à Tournai sont à la cathédrale; les châsses de Notre-Dame et de saint Eleuthère sont des merveilles et comptent parmi les plus purs joyaux du XIII<sup>e</sup> siècle. La première, dite autrefois de sainte Ursule, est l'œuvre de Nicolas de Verdun qui l'exécuta en 1205; on ignore le nom de l'artiste qui ouvra la seconde ou l'on enferma en 1237 les reliques de saint Eleuthère; d'après Didron, ni la France ni l'Allemagne n'avaient produit à cette époque, aucune œuvre qui lui fut comparable.

Inutile de rappeler dans ce rapide compte-rendu toutes les œuvres d'art conservées à Tournai. La visite des églises complétait heureusement celle de l'Exposition; et de l'ensemble de ce pèlerinage artistique aux métiers tournaisiens se dégageait une impression esthétique d'ordre élevé; la vision d'art trouvait sa plus haute expression sous les voûtes de cette admirable cathédrale dans lesquelles l'art du XI<sup>e</sup> siècle et celui du XIII<sup>e</sup> s'unissent dans une grandiose harmonie, à travers le XII<sup>e</sup> siècle qui a marqué son empreinte sur les transepts, unissant ainsi par une harmonieuse transition la majesté du style roman à la grandeur du style gothique.

L'art à Tournai se manifeste dans les industries comme dans les monuments; les organisateurs de l'Exposition de 1911 en ont fourni, une fois de plus, l'éloquente démonstration.

JOS. CASIER.

## Les primitifs niçois à l'Exposition de Turin.

L'exposition de Turin a été pour la France l'occasion de rappeler par un petit musée d'histoire et d'art, les rapports si fréquents qu'elle eut avec l'Italie dès le moyen âge. Il ne s'agissait pas seulement des relations politiques et diplomatiques, des alliances et des mariages, des guerres et des traités, mais aussi de l'influence artistique et littéraire que chacun de ces deux pays put exercer sur l'autre au cours des siècles passés. A ce titre une salle fut consacrée à la musique et à la comédie italienne, une autre aux œuvres des sculpteurs et des peintres qui vinrent d'outre mont mettre leur art au service des rois de France, et tout à côté les organisateurs placèrent quelques très beaux spécimens de l'école de Primitifs du sud de la France, de l'école niçoise.

Les artistes de cette école travaillèrent aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles le long du littoral méditerranéen de Marseille à Gênes, en Provence comme en Ligurie. Leurs peintures avaient donc à Turin une place tout indiquée et il faut savoir gré à M. G. Hanotaux d'avoir pris l'initiative de cette exposition qui fut pour beaucoup de visiteurs une surprise et une révélation.

L'école niçoise est en effet encore très mal connue. On sait seulement qu'elle se forma au début du XV<sup>e</sup> siècle et que le premier nom qui s'impose est celui de Jean Miralheti. Celui-ci vint de Montpellier s'installer à Nice un peu avant 1418 et peignit plusieurs retables au temps du duc Louis de Savoie. Ses élèves furent nombreux, et son influence très grande durant encore au début du XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque l'adopte Brea, un niçois, fils d'un tonnelier, conquit la première place parmi les peintres de la région. Il imita tout d'abord la manière de Miralheti, mais il s'en détacha peu à peu, voyagea, alla, semble-t-il, jusqu'à Pérouse et Rome et connut Raphaël et Pietro Vannucci. De retour sur le littoral,

il travailla beaucoup à Nice et en Ligurie où il fonda l'importante école des peintres. Il mourut à Nice en 1523.

Ce grand peintre était représenté à l'exposition de Turin par un admirable tableau (fig. 1) qui a été conservé dans le chœur de l'église de Cimiez, à Nice (fig. 2). La Madone y est représentée dans un simple corps sans vie du Christ. Elle le contemple avec une émotion contenue et purgée, les mains jointes dans un geste simple et naturel. Derrière elle et autour de la croix plament des anges à un haut degré de beauté et de la terre, assistant pleins de tristesse à cette scène de désolation; tout au fond, à l'horizon d'un



LE DOUÉ BREA (1514). — Fig. 1 et 2. — Nice.

modeste paysage, on distingue le château de Nice tel que pouvant le voir les contemporains de Del Vecchio. A droite, sainte Catherine d'Alexandrie appuyée sur la croix, vêtue d'un manteau rouillé et richement vêtu. A gauche saint Martin de Tours dans un beau costume du XV<sup>e</sup> siècle sur un cheval et offrant un pan de son manteau à un pauvre qui se traîne à ses pieds, sans se retourner. Il se dégage de cet ensemble une très grande et noble émotion, chacun de ces personnages a une expression propre, mais une même douceur calme et une même noblesse, et c'est tout le mérite de la composition. Au bas du panneau central une petite inscription sur une tablette dit : « Giovanni Brea ».

de Ludovic Brea et nous apprend que ce retable fut peint selon les vœux de feu noble Martin de Rala et à la demande de Jacques Galeani en juin 1475.

À côté de cette œuvre admirable, une des meilleures de l'école niçoise, figurait un grand polyptyque en seize compartiments représentant la Madone et les saints <sup>1</sup>. Il est dû au pinceau d'un élève de Brea, Jean Canavest, originaire de Pignerol, qui vint de Piemont grossir le nombre des élèves de Mirallesi. Les fresques et les tableaux de cet artiste ornent les églises de plus d'une commune de la Provence et de la Ligurie. Celui dont nous parlons, jadis dans le sanctuaire de Notre-Dame de Fontan, se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Turin et fut acheté à Gênes en 1854. La Vierge au centre, assise sur un trône, tient sur le bras droit l'enfant Jésus. À gauche saint Jacques le Majeur et saint Étienne, à droite saint Jean-Baptiste et saint Bernard; en haut le Christ en croix et de chaque côté des saints et des saintes nimbés et debout sur fond d'or. Ce tableau, signé, fut exécuté vers 1491.

On put voir encore deux autres peintures sur bois du XVI<sup>e</sup> siècle par un neveu et élève de Ludovic Brea, Antoine, et provenant de l'église Saint-Barthélemy à Nice <sup>2</sup>. Le coloris en est chaud, le dessin assez bon, mais Antoine Brea est loin d'égalier son maître pour la grâce et l'harmonie des lignes et des attitudes. Enfin un retable, peint vers 1420, et deux panneaux du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, représentant saint Martin de Tours et Tobie et l'ange <sup>3</sup>, complétaient ce très instructif ensemble.

La grâce, la douceur et l'harmonie, l'expression mystique de certaines physionomies, un beau coloris sont les traits caractéristiques de cette école de Primitifs niçois telle qu'on peut l'étudier dans les sept tableaux exposés à Turin. Il reste beaucoup à faire pour connaître les Primitifs français aussi bien que ceux des pays étrangers. L'exposition de Turin a contribué à mettre au rang dont elles sont dignes les œuvres de maîtres qui trop longtemps sont restés dans un oubli aussi complet qu'immérité.

Jean CORDAY.

1. N<sup>o</sup> 551.

2. N<sup>o</sup> 552 (saint Sébastien) et 553 (saint Jean-Baptiste).

3. N<sup>o</sup> 547 à 549. — Saint le n<sup>o</sup> 554 qui appartient au Musée de Turin, toutes ces peintures avaient été libéralement envoyées par la ville de Nice.



# CHRONIQUE

## FRANCE

### Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

*Séance du 29 septembre.* — M. Héron de Villefosse lit à l'Académie un rapport du R. P. Delattre sur les fouilles exécutées dans les dépendances de la basilique de Damous-el-Kharta.

*Séance publique annuelle 17 novembre.*

M. Georges Perrot, secrétaire perpétuel, donne lecture d'une notice sur la vie et les œuvres de M. Léopold Delisle.

### Société des Antiquaires de France. *Séance*

*du 26 juillet.* — Mgr Balthol communique des documents importants sur le Pontifical de Guillaume Durand.

*Séance du 23 novembre.* — M. Pron, rappelant les fouilles exécutées il y a quelques années à Disentis (Grisons), fait part à la Société des dernières découvertes sur lesquelles M. Stüeckelberg lui a transmis des renseignements. M. Stüeckelberg a mis à jour les fondations d'une église dont la nef est terminée par trois absides en fer-à-cheval élevées sur une crypte; dans les fouilles ont été retrouvés un nombre considérable de statues; fragments de colonnes, d'archivoltes, chapiteaux, plaques de revêtements, ornements géométriques en relief, et 70 têtes, mains et pieds d'une longue suite de personnages dont aucun n'est malheureusement conservé dans son entier; le visage, imberbe, se présente de face, de trois quarts ou de profil, les lèvres sont indiquées d'un trait de pinceau, la chevelure lisse ressemble à un bonnet. Les personnages étaient debout, les pieds chaussés de simples sandales. Le caractère des ornements géométriques, de la décoration de bases, chapiteaux et archivoltes, montre que ces statues sont carolingiennes.

*Séance du 29 novembre.* — M. le Président donne communication d'une circulaire de la Société des Antiquaires de l'Ouest qui se propose, comme nous l'avons indiqué dans un précédent fascicule (*Revue*, 1911, p. 320), d'élever un monument au R. P. de la Croix.

M. Mayeux montre une reproduction d'un *Agnus Dei* du XIII<sup>e</sup> siècle provenant d'une église de Dreux.

*Séance du 6 décembre.* — M. Prinzel démontre que les armoiries des chevaliers chrétiens du moyen âge ne peuvent provenir des armoiries des Orientaux qui leur sont postérieures en date.

M. Héron de Villefosse communique de la part du R. P. Delattre l'annonce de la découverte à Carthage de deux beaux sarcophages en marbre.

*Séance du 11 décembre.* — M. de Mandach communique la photographie d'une peinture sur bois, une *Gène* exécutée en Savoie au XV<sup>e</sup> siècle pour une famille du pays: les Bonvard, et qui indique l'existence d'une école locale en Savoie subissant les influences flamande et italienne. La *Revue* publiera dans un prochain numéro un article de M. de Mandach sur ce sujet.

### Société de l'Histoire de l'Art Français. *Séance*

*du 1<sup>er</sup> décembre.* — M. P. Vitry étudie un bas-relief en albâtre, représentant *La déposition de la Croix*, qui est actuellement placé dans le sous-bassement d'un autel du déambulatoire de l'église Sainte-Wandru, à Mous; on l'a considéré jusqu'à présent comme l'œuvre de Jacques de Broeneq, sculpteur du pays qui éleva dans l'église vers 1454 un très beau jubé, dont ce bas-relief serait un des fragments dispersés aujourd'hui. M. Vitry montre que ce morceau de sculpture n'est qu'une imitation consciente, mais incomplète et incomplète, du bas-relief en bronze de Germain Pilon, actuellement au musée du Louvre. Ce n'est pas, à son avis, l'œuvre de Jacques de Broeneq lui-même; ce fragment a dû sortir de son atelier à une époque où il ne le dirigeait sans doute plus.

## Cours d'Histoire de l'Art.

*Collège de France.* — Esthétique et histoire de l'art. Les influences littéraires et scientifiques sur les arts de la Renaissance (par M. Georges L'ÉVÉQUE), les manoirs et les châteaux (10 leçons) (2).

Numismatique de l'antiquité et du moyen âge (par M. L. PABLOUX, les poids et les mesures) (10).

*Société française de l'histoire de l'art.* — Les grands problèmes de l'histoire de l'art (1911-1912) (10).

M. G. LEMONNIER, les jeudis à 3 heures 1/4 cours public.

Histoire de l'art en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, par M. G. LEMONNIER, les lundis à 2 heures 1/4.

L'art du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, par M. E. MALE, les mardis à 10 heures.

Léonographie religieuse du moyen âge, par M. E. MALE, les mercredis à 10 heures.

La peinture florentine pendant la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, par M. Conrad de MAXIMILIEN, les lundis à 1 heure 1/4 cours public.

*École nationale des Chartes.* Archéologie du moyen âge, par M. Eug. LÉFÈVRE-POISSANT, les mercredis à 2 heures 1/2, et les jeudis à 3 heures.

*École des Hautes-Études.* Recherches sur l'icongraphie byzantine des grandes fêtes, par M. G. MILLET, les jeudis à 10 heures 1/4. Études pratiques d'archéologie et d'histoire religieuse, par M. G. MILLET, les samedis à 10 heures 1/2.

*École des Beaux-Arts.* Esthétique et Histoire de l'Art, par M. L. de FOURNIVAL, les jeudis à 3 heures.

Histoire générale de l'architecture, par M. Lucien MAGE, les lundis à 10 heures.

Architecture française, par M. BORSMILWARD, les jeudis à 10 heures.

*École du Louvre.* La sculpture à la fin du XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle, principalement en France et en Italie, par M. André MICHAUX, les mercredis, à 10 heures 1/2.

Histoire des arts appliqués à l'industrie. Les ivoires depuis le moyen âge jusqu'à la Renaissance, par M. Gaston MIGNON, les vendredis, à 2 heures 1/2.

La peinture décorative en France depuis la Renaissance, par M. BUIÉAU, les samedis, à 2 h. 1/2.

L'œuvre de PUVIS de CHAVANNES, par M. Léonée BÉNÉDITE, les lundis, à 5 heures.

*Institut Rudik.* Histoire sommaire de l'art dans les pays du Nord, par M<sup>lle</sup> L. PITTION, les samedis à 10 heures 1/2. Histoire de l'art au moyen âge en France, par M<sup>lle</sup> L. PITTION, les vendredis à 10 heures 1/2.

La *Revue de l'Art chrétien* vient de perdre un de ses plus anciens et plus dévoués collaborateurs, M. Anthyme SAINT-PAUL, né à Montréjeau Haute-Garonne le 20 avril 1861 et décédé le 27 novembre dernier. Bien qu'il ait consacré la plus grande partie de sa vie aux *Guides* et au *Dictionnaire Joanne*, aux *Geographies départementales* de la Maison Hachette, et au *Nouveau Dictionnaire de géographie universelle* de Vivien de Saint-Martin, où il rédigea les parties historique et archéologique, M. Anthyme Saint-Paul sut se réserver

chaque jour quelques heures pour ses chères études d'archéologie; c'est ainsi que depuis 1861, il collabora au *Bulletin Monumental* et aux Publications de la Société française d'archéologie, où il a donné un grand nombre d'articles fort remarquables, comme une étude dans le *Congrès* de 1877 sur les églises de l'Oise, et dans ces dernières années un long mémoire sur les origines du style flamboyant. La *Revue de l'Art chrétien* publia aussi plusieurs de ses travaux; c'est là qu'il écrivit, en 1891-1895, son étude sur les origines du style gothique intitulée: *la Transition*. Parmi les nombreuses brochures et les ouvrages qu'il publia, nous noterons le volume passionné qu'il écrivit en 1879 sur *Viollet-le-Duc et son système archéologique*, dont la critique serrée lui attira les éloges du maître Quicherat, et son *Histoire monumentale de la France*, publiée en 1883, et dont il venait de mettre au point une nouvelle édition, parue au moment de sa mort et dont nous rendons compte dans la *Revue*. C'est en préparant cette retonde de son plus important travail qu'il avait été amené à s'occuper de plusieurs questions étrangères à son sujet même, il avait tiré de ces notes un article qu'il avait bien voulu offrir à la *Revue*, et que nous publierons prochainement. Il était président de la Société des Études du Comminges et membre de plusieurs autres sociétés savantes. L'indépendance de son caractère comme aussi la modestie de sa vie le firent toujours rester en marge de l'archéologie officielle dont il avait su se faire estimer.

Dans son feuilleton des *Débats* du 17 novembre dernier, M. André Hallays rappelle que la loi du 9 décembre 1905 sur la séparation des églises et de l'État a classé provisoirement tous les objets qui se trouvaient dans les édifices religieux, donnant un délai de trois ans aux services des Beaux-Arts pour établir un classement définitif. A l'expiration du délai, le travail était très peu avancé, et l'administration des Beaux-Arts obtint un nouveau délai qui expirait le 9 décembre 1911. Malgré l'activité déployée par les services compétents depuis 1908, le travail n'est pas achevé, et si l'on ne s'en était pas préoccupé, les objets qui ne sont pas encore classés auraient été à la merci des brocanteurs. Fort heureusement la Chambre des députés vient de voter d'urgence un projet de loi destiné à sauvegarder ces trésors.

Le Sénat dans sa séance du 30 décembre, après le rapport de M. Maurice Faure qui a insisté sur la nécessité de prendre une décision immédiate, a voté le projet sans discussion, en même temps qu'un nouveau délai de trois ans était accordé pour terminer le classement. Ce texte de loi est trop important pour que nous ne le citons pas intégralement.

« *Article unique.* — Lorsque l'administration des beaux-arts estime que la conservation ou la sécurité d'un objet classé appartenant à un département, à une commune ou à un établissement public est mise en péril, et que la collectivité propriétaire ne veut ou ne peut pas prendre immédiatement les mesures jugées nécessaires par l'administration pour remédier à cet état de choses, le ministre des beaux-arts peut ordonner d'urgence, par arrêté motivé, aux frais de son administration, les mesures conservatoires utiles, et même, en cas de nécessité dûment démontrée, le transfert provisoire de l'objet dans un trésor de cathédrale, s'il est affecté au culte, et, s'il ne l'est pas, dans un musée ou autre lieu public national, départemental ou communal offrant les garanties de sécurité voulues, et autant que possible situé dans le voisinage de l'emplacement primitif.

« Dans un délai de trois mois, à compter de ce transfert provisoire, les conditions nécessaires pour la garde et la conservation de l'objet dans son emplacement primitif devront être déterminées par une commission réunie sur la convocation du préfet et composée : 1° du préfet, président de droit; 2° d'un délégué du ministère des beaux-arts; 3° de l'archiviste départemental; 4° de l'architecte des monuments historiques du département; 5° d'un président ou secrétaire de société régionale, historique, archéologique ou artistique désigné à cet effet pour une durée de trois ans par arrêté du ministre des beaux-arts; 6° du maire de la commune; 7° du conseiller général du canton.

« La collectivité propriétaire pourra, à toute époque, obtenir la réintégration de l'objet dans son emplacement primitif, si elle justifie que les conditions exigées y sont désormais réalisées.

**Aime (Savoie)**. — On vient de classer comme monuments historiques plusieurs objets mobiliers conservés dans les églises de cette ville : dans l'église de l'Assomption, deux coffrets reliquaires en bois sculpté et datés du XVII<sup>e</sup> siècle; une chandelle en velours de Gènes, ornée d'or, de la même époque; une croix processionnelle en argent repoussé du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans l'église Saint-Martin et dans la chapelle Saint-Sigismond, plusieurs inscriptions gallo-romaines.

**Allinges (Haute-Savoie)**. — La chapelle du Château possède de curieuses peintures murales qui décorent le cul-de-four de l'abside. En les restaurant on vient de découvrir de nouvelles fresques sous le badigeon. On espère y retrouver une décoration murale du XI<sup>e</sup> siècle absolument complète. Souhaitons que la restauration que l'on ne manquera pas d'entreprendre soit aussi discrète que possible.

**Avignon**. — M. Dujardin-Beaumetz vient de décider, sur la proposition de MM. Vallayer, maître

et Charles Formentin, le crier paon, zénophore Avignon, que les salles du palais de Popejoy ont de salles de musée. On y exposera une série de moulages les chefs-d'œuvre de la sculpture méridionale. Ce superbe édifice sera donc désormais à l'honneur des tentatives dangereuses pour la conservation du genre de celle qui récemment voulait le transformer en théâtre.

**Bozel (Savoie)**. — Le retable en bois sculpté et doré du XVII<sup>e</sup> siècle de la chapelle de Notre-Dame de Font-Peyvon de Bozel vient d'être classé comme monument historique.

**Chambéry**. — La municipalité de cette ville vient de faire éditer un excellent catalogue du musée. Il est l'œuvre d'un étranger, M. E. Caroff, professeur à l'Académie Brera de Milan. Outre la nomenclature des objets exposés, il comprend pour chaque série une notice historique et artistique; de nombreuses illustrations complètent ce travail. On ne aurait trop recommander l'exemple que donne la ville de Chambéry, après celles de Reims et de Tours, car à côté d'œuvres médiocres et d'objets sans intérêt, tous les musées de province ont bien quelques pièces excellentes et rares qui méritent d'être signalées au public par de bons catalogues.

**Conques-en-Rouergue**. — En construisant en mai 1910 le petit musée qui abrite maintenant le célèbre trésor, on a mis au jour des fresques très mutilées que n'a pu conserver M. Boyer, architecte départemental, a exécuté une copie de ces peintures qu'il attribue au XIV<sup>e</sup> ou au XV<sup>e</sup> siècle.

**Dijon**. — Notre collaborateur M. Henri Chabent, à qui j'ai voulu nous envoyer à propos de l'inauguration du monument de Bossuet à Meaux, une note sur le mémorial élevé il y a quelques années à Bossuet dans la cathédrale de Dijon.

« On a inauguré en la cathédrale de Meaux un monument à Bossuet, œuvre d'un maître, M. E. Dubois, mais ce monument que je connais pour en avoir vu le modèle en plâtre me paraît un spécimen de la gravité qui convient à Dieu, et à un anneau l'angle aux ailes éployées est une allusion trop inférieure, et je goûte peu ces personnalités si étroites faisant groupe autour du modesté. Quant à Bossuet qui je souhaisais imposer d'être figuré, hélas, et je n'y retrouve pas le bon sens de ce grand Saint-Simon le dit, trappé les événements, et enfin, il paraît que l'inauguration de ce monument le droit d'être représentés dans la cathédrale, et que les autres personnalités qui sont représentés sont également un grand défaut.

La monumentique a été faite par un maître de Dijon. En 1817 on fit un grand monument à l'abbaye de Fontenay, et le monument de Bossuet de Meaux est le même style de fontenay. Il paraît que le monument

à Dijon mais au village voisin de Fontaine. En 1853, on projeta d'élever le monument de Bossuet. Mgr Livet, évêque de Dijon, et Montalembert prirent la tête du mouvement, une commission qui comprenait les plus grands noms du clergé et des lettres, fut instituée à Paris, sous la présidence du cardinal archevêque de Reims, et le conseil municipal de Dijon vota d'acclamations une subvention de trois mille francs. La Commission ne fonctionna jamais, et aucun effet ne suivit.

Quinze ans plus tard le maréchal Vaillant se présenta un jour à l'Hôtel de Ville de Dijon, sa ville natale, et remit au maire cent mille francs en don pur et simple. Toutefois, il exprimait le vœu qu'une partie au moins fût employée à l'érection d'un monument à Bossuet ; mais le conseil de 1868 était antichrétien et employa les cent mille francs à autre chose.

Trente ans passèrent et Mgr Le Nordez, évêque de Dijon, qui faisait profession d'un véritable culte pour Bossuet, reprit l'affaire en main ; une commission fut formée et une somme de 50.000 francs facilement réunie. On choisit les artistes, tous Dijonnais, MM. P. Gasq et Mathurin Moreau, pour la statuaire, Charles Suisse, architecte en chef des Monuments historiques, pour l'architecture, Xavier Schanosky pour l'ornementation. Quant à l'emplacement on désigna le pignon tronqué et droit du chevet de l'église Saint-Jean, où fut baptisé Jacques-Bénigne Bossuet le 27 septembre 1627. Il s'agissait donc d'un monument d'applique.

Mais soudain et pour des motifs très secrets, Mgr Le Nordez décida que le monument serait érigé en la cathédrale Saint-Bénigne, au-dessous de la tour du clocher. C'est là qu'on le voit aujourd'hui, à l'extrémité occidentale du bas-côté sud et en assez bonne lumière.

Il se compose d'un socle élevé de style Louis XIV, en pierre rougeâtre de Brochon, qui prend le poli. La statue en marbre, par Gasq, est d'allure imposante et d'un beau jet de draperie. La tête reproduit le type du Rigand de Florence, moins âgé que dans le célèbre tableau du Louvre. Le socle demi-circulaire est cantonné à gauche de deux figures groupées en bronze, à patine de très vieil or : une femme amplement drapée, la Religion, sans doute, et en arrière une déesse casquée, la Justice, j'imagine, appuyée sur un bouclier où est inscrit « Veritas ». Ces deux êtres d'allégorie imprécise, ne sont pas au repos mais tendent, aspirent du geste et du regard au grand évêque. Il n'y a qu'à donner des éloges à l'œuvre de M. Mathurin Moreau. A droite, un large motif héraldique, mais sans aucune caractéristique épiscopale, donne les armes des Bossuet : « D'azur à trois roses d'or posées deux et une ». A l'heure où j'écris cet article (novembre 1911) le monument attend encore l'inscription qui en donne le sens.

Le talent des artistes est ici hors de cause : mais comme un mémorial — je ne consens pas à dire au tombeau — de Meaux, le caractère religieux fait défaut. A l'objection relative à la présentation du personnage debout, j'ajoute que les deux figures accessoires seraient aussi bien à leur place au pied du bronze d'un orateur lanc, d'un écrivain ou d'un soldat. Et que l'on ne m'objete pas les allégories païennes dont est rempli Saint-Pierre de Rome, je répondrais que le Bernin et Canova ne font pas autorité en matière d'art religieux, surtout d'art funèbre. La responsabilité de l'erreur commise n'est pas, du reste, aux artistes, mais à ceux qui leur ont imposé un tel programme.

Une dernière observation : le monument de Meaux a été solennellement inauguré le 29 octobre 1911 avec une pompe religieuse, académique et populaire digne d'un tel nom ; le mémorial de Dijon n'a pas eu pareille fortune. Longtemps voilé par l'effet d'une inexplicable volonté ministérielle, un beau jour l'interdit a été levé et l'œuvre s'est montrée à découvert. De prise de possession, de remise au clergé, de cérémonie quelconque, aucune. Beaucoup de Dijonnais en ont éprouvé quelque honte.

**Essommes-sur-Marne (Aisne).** — La belle église du XIII<sup>e</sup> siècle de ce village a grand besoin de réparations ; le devis est dressé, mais les ressources manquent. Et cependant l'édifice en vaut la peine comme on peut en juger par la description qu'en donne le *Bulletin monumental*, 1911, p. 327. « Le vaisseau très élevé, se termine par un chœur sans déambulatoire, éclairé de deux étages de fenêtres séparées par un triforium. Ce triforium existe également dans la nef et dans le transept. Les fenêtres sont partiellement garnies de vitraux anciens ; les stalles, finement sculptées, datent du XVI<sup>e</sup> siècle. Le reste des boiseries est du XVIII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs tombeaux gothiques attirent aussi l'attention. »

**Grenoble.** — M. Bernard, le diligent conservateur du musée, a fait paraître une nouvelle édition du Catalogue remis à jour. Ce dépôt vient de s'enrichir d'une *Fête de martyre* due au sculpteur Pierre Rånband.

**Jura.** — Continuant son enquête sur les églises de France, M. Max Doume montre combien les églises du Jura sont dans un état lamentable, et quelle urgence il y a à les consolider. Il prend pour exemple des églises de l'arrondissement de Poligny : la plupart, soit par manque des fonds indispensables, soit par l'hostilité des autorités, ne sont pas entretenues, et menacent de s'effondrer, telles sont par exemple l'église d'Arbois, où pria Pasteur, celles de Montigny et Pethu, Saint-

Jean-Baptiste de Sahus, l'église de Doublains du début du XV<sup>e</sup> siècle, dont les claveaux des voûtes sont maintenus par des crampons et celle de Charlesmes, en partie du XIII<sup>e</sup> siècle. Quelques-unes sont entretenues, mais en général avec une négligence telle que certaines, reconstruites en partie depuis le milieu du siècle dernier, se désagrègent déjà ou menacent ruines ; au des principaux vices de construction, que l'on rencontre d'ailleurs, aussi souvent dans l'Aube et l'Yonne, est l'encastrement du beffroi dans la tour, que les oscillations des cloches ne tardent pas à disloquer.

**Landry** (Savoie). — Le service des Monuments historiques a classé dans l'église, les ferrures des portes du clocher et de la tribune des orgues, en fer forgé fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; le Calvaire, groupe de trois statues, bois polychromé et doré, du XVI<sup>e</sup> siècle ; une chaire à prêcher en bois sculpté du XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Lyon.** — M. Dujardin-Beaumetz, sans doute pour plaire à la municipalité de Lyon, retarde le classement de l'ancien Hôtel-Dieu que les Lyonnais voudraient voir à l'abri des vandales. N'a-t-on pas imaginé de ripolmer le cloître en blanc, telle autre partie en bleu pâle ; sous le dôme, la partie la plus intéressante de l'édifice, on a démoli le l'el autel de marbre qui datait du début du XVIII<sup>e</sup> siècle et on a arraché la grille de fer forgé. Il suffirait d'un arrêté de classement pour arrêter ce vandalisme ; souhaitons qu'il ne tarde pas trop.

— On a réuni à l'Hôtel-de-Ville pour un mois d'exposition, une série de cent dessins anciens, œuvres d'Andrea del Sarto, Tiepolo, Brauner, Clouet, Lagneau, Le Sueur, Corneille de Lyon, Natoire, Leprince, Detroy, Huft, Hubert Robert, Ingres et Decamps, qui jusqu'ici étaient restés dans les cartons des bibliothèques de la ville. Ces derniers seront ensuite envoyés pour la plupart au palais des Beaux-Arts et dans diverses collections publiques.

**Maçot** (Savoie). — Le service des Monuments historiques vient de classer le notable du maître-autel de l'église, en bois sculpté et doré du XVII<sup>e</sup> siècle.

**Mehun-sur-Yèvre** (Cher). — Nous avons annoncé en son temps l'incendie de l'église ; aucun travail de restauration n'ayant encore été entrepris, M. Maurice Barrès a adressé à M. Dujardin-Beaumetz, soussecrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, une lettre, dont nous extrayons le passage suivant : « Cette église, écrit M. Barrès, monument historique du XI<sup>e</sup> siècle, présentant un grand intérêt archéologique, a été incendiée le 21 août 1910. Le règlement du sinistre par la Compagnie d'assurances a été effectué avant le mois de novembre de la même année. Cette indemnité a été retournée

à l'administration des Beaux-Arts par le Conseil municipal de Mehun, qui se défendit — depuis la construction de son église. Le Conseil général du Cher, dans sa dernière session, s'est occupé de ce scandale, et M. le préfet du département a déclaré à l'Assemblée que votre administration était prête à donner l'autorisation nécessaire pour commencer les travaux. Cette déclaration de M. le préfet est excellente. Mais la moindre apparition d'un incendie suffit-elle à désoler les conseillers municipaux de Mehun, ferait bien mieux l'affaire.

**Moret** (Aveyron). — Le maire de ce petit village n'aime sans doute pas les ruines, car il veut de vendre pour la misérable somme de 200 francs les restes de la jolie chapelle Sainte-Macoline. La en subsistait l'abside et une travée du XII<sup>e</sup> siècle d'un très bon style, une travée voûtée d'ogives supportées par des chapiteaux sculptés. Quelques peintures à fresques s'y laissaient encore entrevoir. L'extérieur avait été très défiguré au XIX<sup>e</sup> siècle, mais on ne saurait trop regretter la disparition de ces ruines dont on venait de demander le classement.

**Moultiers** (Savoie). — L'*Adoration des Mages* de Bépénier (1761), conservée dans l'ancienne église Sainte-Marie, a été classée comme monument historique.

**Nonancourt** (Eure). — Encore une malheureuse église que l'incurie administrative risque de condamner à une ruine prochaine ! c'est un édifice, assez remarquable du XVI<sup>e</sup> siècle dont les vitraux seuls — on ne sait pourquoi, sont classés ; les piliers du chœur menacent de s'écrouler. Par une suite de malentendu, trop fréquent hélas ! entre la municipalité et le curé, celui-ci ne peut faire faire de réparations ; et le service des Beaux-Arts n'intervient pas, attendant sans doute la chute de cette belle église pour en opérer le classement comme monument historique !

**Nord.** — Nous avons déjà parlé, cf. *Revue*, 1910, p. 277, du projet formé par la Commission historique du département du Nord, de dresser un inventaire archéologique indiqnant tous les monuments et objets d'art à sauvegarder. Le Conseil général du Nord, présidé d'ailleurs par le sous-préfet des objets d'art, a décidé, sur la proposition de M. Claude Cochun, dans sa séance du 3 octobre dernier, une mesure inférieure et plus limitée, sous le nom de « compte d'urgence de l'Etat ». On a voté un annuaire à 100 francs par commune, à 50 francs par commune à 500 habitants, à 25 francs par commune de moins de 500 habitants, et un budget de 1 franc par commune, soit 100 francs par commune de moins de 500 habitants, 50 francs par commune de 500 à 1000 habitants, 25 francs par commune de plus de 1000 habitants. Ce compte d'urgence sera dressé par les communes, et sera transmis au service des Beaux-Arts par le préfet.

mure de l'empler de ces fonds. Elle se propose de publier ce catalogue, commune par commune, en plusieurs fascicules. Chaque fascicule comprendrait un canton et serait illustré dans la mesure du possible. Il est à souhaiter que d'autres assemblées départementales engagent les sociétés savantes à tirer un aussi utile parti des subventions qui leur sont accordées.

**Paris** *Notre-Dame*. — M. Lemarchand, conseiller municipal du quartier Notre-Dame, a adressé au sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, et en même temps au préfet de la Seine et au préfet de police, une lettre où il demande la création à Notre-Dame de postes de secours immédiats en cas d'incendie, « la cathédrale en étant complètement dépourvue ». On sait qu'il existe sur la plate-forme entre les tours de la cathédrale deux réservoirs en ciment que nous avons toujours vus remplis d'eau : ils seraient d'ailleurs insuffisants en cas de sinistre et il est bon de songer sérieusement à la protection de Notre-Dame.

*Eglise Saint-Médard*. — Un tableau représentant *Sainte Geneviève gardant ses moutons* vient d'être découvert dans cette église ; il serait dû à Antoine Watteau.

*Hôpital de la Pitié*. — La Commission municipale du Vieux-Paris a demandé à l'unanimité qu'on laissât subsister une petite chapelle du XVII<sup>e</sup> siècle ornée de vitraux intéressants, située au centre des vieux bâtiments de l'hôpital qui vont être démolis.

*Musée du Louvre*. — Parmi les œuvres de peinture récemment entrées au musée du Louvre, il faut signaler la toile du *Guide* représentant *Esther*, léguée par M<sup>lle</sup> Alice de Forestier.

*Département de la Sculpture du Moyen âge et de la Renaissance. Acquisitions 1911*. — I. *George débout*, portant l'enfant demi-nu du bras gauche. — Pierre blanche. — Ecole champenoise. 3<sup>e</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle. — H. 1,25.

Cette jolie statue qui provient de l'hôpital de Saint-Florentin (Yonne), peut être attribuée à l'atelier de Dominique Florentin. Elle présente notamment de grandes analogies de style et d'expression avec les statues du jubé de Saint-Etienne de Troyes aujourd'hui à Saint-Pantaléon. Cf. *Les Musées de France*, 1911, pl. XVIII, n<sup>o</sup> 1.

2. *Sainte Valérie*. — Tenant sa tête dans ses mains et accompagnée de deux anges. — Groupe. Pierre. — Ecole française, fin du XV<sup>e</sup> siècle. — H. 1,10.

Ce morceau curieux, qui paraît se rapporter à l'art du centre de la France, a appartenu jadis à Emile Mollner et figuré à une vente Lowengard en 1911.

3. — *Ebauche d'une statue funéraire de Catherine de Médicis*, destinée à la chapelle des Valois à Saint-Denis, commandée à Girolamo della Robbia et restée machévie à la mort de l'artiste 1566.

Marbre. — L. 1,095.

Cette statue figura à la salle des antiques du Louvre avant 1789, puis au Musée des Monuments français. Elle était restée depuis 1816 dans les locaux de ce Musée affectés à l'École des Beaux-Arts. Retrouvée et étudiée par Courajod, elle fut à plusieurs reprises réclamée par lui pour le Louvre. C'est cette année seulement, par décret du 30 novembre 1911, qu'elle a été affectée aux Musées nationaux. — Paul VITRY.

La *Bibliothèque d'art et d'archéologie*, fondée par M. Jacques Doucet, 16 et 18, rue Spontini à Paris, qui renferme, outre un très grand nombre de volumes et les suites complètes des principales revues du monde, une magnifique collection de catalogues de ventes, d'Entrées solennelles et de Fêtes du XVI<sup>e</sup> siècle, et une série très riche de photographies, et qui a déjà rendu aux études d'histoire de l'art de si grands services, vient de mettre à la disposition des travailleurs, depuis le 1<sup>er</sup> juin, un nouvel « instrument bibliographique », qui intéresse tout particulièrement les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*. Il s'agit du *Répertoire des Travaux concernant l'Iconographie chrétienne de l'Occident*, dressé sur fiches par M<sup>lle</sup> Louise Pillion. On pouvait déjà consulter, rue Spontini, pour l'Iconographie spécialement byzantine, la Bibliographie de M. Taffray. Les lecteurs trouveront, dans ce nouveau *Répertoire*, classé méthodiquement par ordre de sujets ou essai de groupement des ouvrages ou articles de Revues écrits sur les questions d'Iconographie en français, anglais, allemand et italien. Voici les principales divisions du plan adopté :

Traité et Généralités. — art chrétien primitif, moyen âge et Renaissance. — Personnes divines. — Dieu le Père, Jésus-Christ, le Saint-Esprit. — Vierge Marie. — Anges. — Ancien Testament. — Evangiles. — Saints. — Sacrements. — Personnifications. — Arts libéraux, Vices et Vertus, Calendrier. — Iconographie civile (allégories, romans).

Annaux et Plantes. — Illustration de livres saints ou liturgiques. — Iconographie des objets ou du mobilier de culte. — Etudes iconographiques sur des familles d'œuvres, sarcophages, lampes, tissus, etc.). — Etudes iconographiques groupées par ordre topographique. — Recueils, Répertoires.

Un avis placé en tête de la *Bibliographie* en indique les limites et l'esprit. Trois index alphabétiques : des *matières*, des *auteurs*, des *noms de lieu* en facilitent le maniement. Ce *Répertoire*, qui pourra être publié par la suite dans la série créée *Pour faciliter les Etudes d'art en France*, sera tenu à jour et complété et l'auteur accueillera avec re-

connaissance toute communication de fiches non-volées.

La Bibliothèque publie en outre, depuis deux ans, sous la direction de M. Marcel Aubert, et avec le concours de plusieurs collaborateurs, un *Répertoire d'art et d'archéologie*, paraissant à la fin de chaque trimestre et donnant le dépeintement, par ordre de pays et dans chaque pays par ordre alphabétique des Revues, de tous les articles concernant l'art et l'archéologie parus dans les revues et périodiques français et étrangers pendant le trimestre précédent. Le titre de chaque article est suivi, outre l'indication bibliographique indiquant la pagination et le nombre d'illustrations qu'il contient, d'une courte notice explicative. Une table alphabétique des noms d'auteurs et de personnes, des lieux et des matières complète chaque année cette publication appelée à rendre les plus grands services.

*Hôtel Brouard.* — Les 4 et 5 décembre 1911 a été vendue la *collection* de M. Velli, architecte à Carcassonne. Bien qu'elle ne contînt pas de pièces exceptionnelles, les émaux et ivoires sont devenues choses si rares que nous croyons devoir signaler cette vente et donner les prix des objets principaux : Encensoir en cuivre champlé et émaillé, Limoges, XIII<sup>e</sup> siècle, 965 fr. ; Reliquaire composé d'un tube cylindrique en verre sur pied en cuivre champlé et émaillé, Limoges, XIII<sup>e</sup> siècle, 820 fr. ; Plaque d'émail peint représentant la Flagellation, atelier de Pierre Raymond, Limoges, XVI<sup>e</sup> siècle, 1250 fr. ; Portrait présumé du cardinal Fleury, Nottalhier à Limoges, XVII<sup>e</sup> siècle, 650 fr. ; Diptyque en ivoire représentant l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple, la Crucifixion, France, XIV<sup>e</sup> siècle, 1700 fr. ; Vierge assise, tenant l'enfant, ivoire sculpté en ronde bosse, France, XIV<sup>e</sup> siècle, 3220 fr.

*Collection Henri Haro.* Vente à l'hôtel Brouard les 12 et 13 décembre 1911. Cette vente a été faite après la mort de Henri Haro, l'expert en tableaux bien connu. Nous avons noté quelques-uns des tableaux les plus importants qui intéressent l'art chrétien : 7. *Messe de Saint Martin*, école allemande, fin du XV<sup>e</sup> siècle, 300 fr. — 15. *La Vierge et l'Enfant* entre deux saintes dans un paysage, école de Cologne, fin du XV<sup>e</sup> siècle, 5000 fr. — 31. Deux panneaux de *donateurs* à genoux, école française, fin du XV<sup>e</sup> siècle, 16700 fr. — 35. Coffre de mariage, panneaux peints, encadrés d'arcatures dorées, 1950 fr. — 37. *La Vierge et l'Enfant* entourée de quatre anges, école de Navarre, vers 1480, 7800 fr. Ce tableau avait figuré à l'Exposition des Primitifs français en 1901 sous le n<sup>o</sup> 90 du Catalogue. — 54. *La Vierge et l'Enfant*, école florentine du XV<sup>e</sup> siècle, 1150 fr. — 68. *La Messe de saint Grégoire*, école du Nord de l'Italie, XV<sup>e</sup> siècle, 3250 fr. — 117. *La Vierge et l'Enfant*, école de

Thierry Bouts, vers 1470, M<sup>e</sup> *Collection Haro*, école néerlandaise, XV<sup>e</sup> siècle, 11.900 fr. — 132. *La Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, atelier de Lucas Lucas de Leyde, 8500 fr.

Parmi les objets d'art et les bois sculptés de la *collection* du Dr Winterbert de Gelle, dont la vente s'est faite les 18-20 décembre 1911, nous noterons deux ou trois statuettes intéressantes : une sainte Godéheye, en bois sculpté et peint, n<sup>o</sup> 264, qui s'est vendue 2000 fr. ; une femme debout en costume de ville, travail allemand du XVI<sup>e</sup> siècle, n<sup>o</sup> 263, 1800 fr. ; une belle statue, haute de 1 m. 60, de saint Adrien, debout, revêtu de l'annure complète, travail flamand du début du XVI<sup>e</sup> siècle, n<sup>o</sup> 251, qui a fait 24000 fr. ; mais surtout une magnifique statuette de femme, en bois sculpté et peint, haute de 0 m. 60, debout, la tête couverte d'un bonnet, la femme relève d'un geste élégant le pan d'un lourd manteau bordé d'hermine et dont les longues manches traînent jusqu'à terre ; cette jolie statuette, œuvre flamande du XV<sup>e</sup> siècle, a atteint le beau prix de 4000 fr.

**Pratognan** Savoie. — Dans l'église, une cloche en bronze, dans la chapelle de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, un retable du maître autel en bois sculpté et doré de 1715, ont été classés comme monuments historiques.

**Saint-Cyr.** — La chapelle de l'École vient d'être affectée en partie au musée du Souvenir créé par le général Verrier. L'autre partie sera gardée intacte, car on y conserve le tombeau de M<sup>rs</sup> de Mauléon et le *Christ* de terre cuite de Sarrazin, monuments qui sont inséparables de l'histoire de Saint-Cyr.

**Sarrancolin** Hautes Pyrénées. — La chaise en émail champlé qui, après avoir disparu à la mort de Jean d'Arret, fut retrouvée dans la rivière de la Neste ainsi que nous l'avons déjà dit (voir *Revue*, p. 320 et 192), a été fort abîmée par les inondations. Plusieurs plaques d'émail qui avaient été arrachées, ont été aussi retrouvées dans la rivière. L'administration des Beaux-Arts va faire venir de tout à Paris pour le réparer. La chaise sera ensuite replacée dans l'église. Souhaitons que les dispositions que l'on doit prendre soient suffisantes pour empêcher une nouvelle dispersion de cette magnifique pièce d'orfèvrerie.

**Sens.** — M. le docteur Moreau, conservateur du musée, qui avait protesté plusieurs fois sans succès, le mauvais vouloir du conservateur de ce musée (voir *Revue*, p. 116), vient, par lettre du 24 novembre 1911 adressée au préfet de l'Yonne, à donner sa démission. Il avait d'ailleurs obtenu l'autorité sur le gardien et il n'y a plus à craindre

l'administration les mesures nécessaires à une bonne conservation du musée.

**Soudéilles.** — L'affaire de la vente de la navette de Soudéilles a reçu la sanction qu'elle comportait. La vente du chef de saint Martin, reconnu pour faux, n'a pas été retenue à la charge des accusés. Le tribunal correctionnel d'Ussel vient par jugement du 18 novembre de condamner MM. Delmas, député, à 1000 francs d'amende, Cuaille, courtier, à 500 francs et Claisonel, maire de Soudéilles, à 16 francs, tous trois solidairement aux dépens. Les trois condamnés ont fait appel de ce jugement que la Cour a confirmé.

**Toulouse.** — Le musée lapidaire des Augustins s'est enrichi de huit statues provenant de Saint-Sernin, et connues sous le nom de « statues de la nef » — Il y est entré en même temps quarante-quatre morceaux de sculptures, pierre, marbre, bois, des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

**Tours.** — Le sous-secrétaire aux Beaux-Arts a inauguré récemment le nouveau Musée de Tours installé par les soins de M. Paul Vitry dans les anciens bâtiments de l'archevêché. On a complété les collections de peinture et de sculpture par des fac-similé, et l'on a pu ainsi exposer l'ensemble d'œuvres des grands artistes de la Touraine, et entre autres de Jean Fouquet. M. Vitry a publié un catalogue critique du Musée, abondamment illustré.

**Vincennes.** — La Société des « Amis de Vincennes » avait présenté au ministre de la guerre un certain nombre de demandes auxquelles il vient d'être donné satisfaction: 1<sup>o</sup> autorisation pour les sociétés de visiter le Vieux fort (Donjon et Sainte-Chapelle) sur la présentation de la carte d'adhérent; 2<sup>o</sup> ouverture au public du bâtiment du trésor accolé à la chapelle, les clefs de cette annexe étant actuellement entre les mains du chef du génie; 3<sup>o</sup> autorisation de placer des notices historiques explicatives.

## ALLEMAGNE

**Berlin.** *Musée royal.* — La section des sculptures de l'époque chrétienne a été enrichie d'une façon remarquable par des amis des arts. En dehors du relief de Hans Lemberg, les plus importantes de ces acquisitions nouvelles: une *Mise au tombeau* de Hans Schwarz et une *Représentation du Jour de l'Amour* ont été étudiées en détail par le directeur La Tschudi dans le numéro de novembre des *Authentischer Berichte der kgl. Kunstsammlungen*.

Le Cabinet des médailles a acquis la plus grande collection particulière connue de monnaies carolingiennes de provenance parisienne, et dispose ainsi d'un lot extrêmement considérable de pièces numiques de cette époque.

Les nouvelles constructions dans l'« Ile des Musées » avancent rapidement. Malheureusement, les fondations ont englouti tant d'argent, que de nouvelles sommes seront nécessaires. Mais qui eût pu prévoir qu'il faudrait, en certains endroits, les pousser jusqu'à 62 mètres de profondeur, pour mettre les fondations à l'abri de l'eau?

Sur l'initiative du directeur général, M. Bode, le professeur Bruno Paul a établi des plans de construction du Musée ethnographique.

L'« Galerie nationale d'art moderne » a été l'objet de transformations multiples qui permettent

d'exposer les œuvres dans des salles mieux aménagées et sous un meilleur jour. Le directeur L. Justi a exposé les nombreuses acquisitions qu'il a faites, intéressant de préférence l'art du XIX<sup>e</sup> siècle.

— Un événement important dans la vie artistique de Berlin est le départ du professeur Woelflin, chargé du cours d'histoire de l'art à l'Université de Berlin. Après bien des hésitations, le professeur Woelflin a répondu à l'appel que lui adressait l'Université de Munich, où il commencera ses conférences dès le prochain semestre. Pour le remplacer l'Université a en le bonheur de trouver une autorité de la plus haute compétence en la personne du professeur Goldschmidt, qui enseignait auparavant à Halle.

**Carlsruhe.** — La galerie grand-ducale, dont le catalogue vient de paraître, s'est enrichie de l'exposition des peintures ornant le dos des tableaux anciens de l'école allemande.

**Münich.** — Dans le 4<sup>e</sup> fascicule de 1911 de la *Berlin*, j'ai parlé des efforts féconds de l'un des directeurs de musée les plus remarquables, et voici qu'aujourd'hui j'ai le triste devoir d'annoncer sa mort. Le directeur A. Tschudi a succombé au mal qu'il a vaillamment supporté pendant presque la moitié de sa vie. V. Tschudi avait la plus grande compétence en matière d'art français moderne.

C'est lui qui, comme directeur de la galerie nationale de Berlin, réussit à réunir malgré tous les obstacles qu'on lui suscita une précieuse collection d'œuvres d'art français. Il était poussé dans cette voie par une sensibilité délicate à l'endroit des œuvres d'art, mais aussi parce qu'il reconnaissait que le développement de l'art national en Allemagne, dont on pouvait suivre l'évolution dans son musée, ne serait compréhensible qu'à la condition d'être pris depuis ses origines, d'où il tire ses forces les plus vives. La hâte qu'il mettait à appli-

quer ces théories, donna une grande impression. V. Eschudi dut quitter Berlin pour poursuivre son activité à Munich. A la veille, Pina Colobque, V. Eschudi n'eût à occuper que des vieux maîtres, mais sous sa direction la collection prit une nouvelle vie. Son action ne s'exerça que durant un temps très court, mais il a tracé la voie et il faut souhaiter que son successeur continue et fasse aboutir ses vastes projets.

D. W. WALLERSTEIN

## BELGIQUE

**Académie royale d'archéologie de Belgique.** — La séance solennelle annuelle s'est tenue dans la salle Leys, à l'Hôtel-de-Ville d'Anvers, le 1<sup>er</sup> octobre 1911.

M. le chanoine Van den Gheyn a entrepris l'assomblée de la vente des volets de l'*Épisode mystique* des frères Van Eyck, sans contredit le plus beau joyau de l'art pictural flamand. Jusqu'en 1816 le polyptyque demeura intact dans la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, lorsqu'on eut la lâcheuse inspiration d'en vendre les volets pour la somme de 6,000 francs! Et encore les marguilliers de Saint-Bavon croyaient-ils avoir fait une affaire magnifique, puisque des connaisseurs d'art « compétents » évaluaient chaque panneau à y en avant 12) à 100 fr. tout au plus. Les passions politiques eurent vite fait de créer la fautive légende des chanoines ignares vendant, pour un morceau de pain, ce qui valait des millions.

M. le chanoine Van den Gheyn démontre l'impudence et l'énanité de cette accusation; personne à cette époque n'estimait l'œuvre des Van Eyck; les Jacobins eux-mêmes qui, en 1791, nous volèrent tout ce qui tenta leur cupidité en fait d'œuvres artistiques, dédaignèrent cette page maîtresse de nos primitifs; quatre panneaux seulement sur douze trouvèrent grâce à leurs yeux et les 8 panneaux restants furent, durant des années, relégués dans un réduit des annexes de l'église.

Certes, il y eut un procès intenté par les édiles de Gand contre des chanoines de Saint-Bavon, aux fins de leur réclamer 100,000 florins de dommages-intérêts pour avoir vendu les volets de l'*Épisode mystique*. Mais les pièces produites prouvèrent à tel point l'insanité de leurs prétentions, il en résulta si clairement que du haut en bas de l'échelle administrative on n'attachait aucune valeur artistique exceptionnelle à ce tableau ou aux volets, que la régence gantoise elle-même se désista de son action en justice.

Dans cette aliénation à jamais déplorable, il y a nous lieu d'incuriosité le fait de la vente elle-

même que la malheureuse mentalité artistique de cette époque, qui élevait au mieux les œuvres de David et méprisait les œuvres telles que l'*Épisode mystique* des Van Eyck, que les Mécènes se dispersèrent aujourd'hui à coups de millions.

M. Victor Eris, traitant du kalypté bourgeois de 1107-1111, signale les lacunes des *histoires de Louvain* et donne des aperçus très intéressants sur les caractères des luttes entre le gouvernement des ducs de Bourgogne et le peuple flamand.

M. René van Bastelaer, recherche l'origine de l'application du mot *gentil* aux signataires du Compromis des Nobles. A ses yeux, l'épithète désignait non seulement les gentilshommes sans souillure, mais également les hérésiarques; il y eut des genres de religion et des genres politiques. L'auteur appuie sa thèse sur un intéressant tableau de Breughel au musée du Louvre.

*Séance du 3 décembre 1911.* — M. le chanoine Jansen présente un travail sur Amey, vallée de la Meuse, et sa station néolithique.

M. Joseph Casier communique des notes détaillées sur le monument tuméraire fournaisien de Jacques le Loucheur; 1170 et de sa femme Jeanne Vilain; 1433, provenant de l'ancienne église des Frères Mineurs de Fourna; cette sculpture remarquable a figuré à l'exposition des anciennes industries fournaisiennes, 1911.

M. le Vicomte de Ghellinck d'Elseghem Vaerne wyck fit un rapport très documenté sur le *Code de la société fournaise d'après le livre*, tenu à Reims en juin 1911.

### Cercle historique et archéologique de Courtrai.

*Séance du 21 novembre 1911.* — M. G. Durbéacq, pendant des *Souvenirs de la ville de Courtrai*, nous rappelle quelques yeux à 1200, ce petit tableau si curieux d'imitation. Neuf gravures de l'époque, nous ont été présentées, dont les plus remarquables sont: 1. *Le tournoi de Courtrai*, par Van der Meulen, 1608. 2. *Le tournoi de Courtrai*, par Van der Meulen, 1608. 3. *Le tournoi de Courtrai*, par Van der Meulen, 1608.

en novembre s'échala *Polpe Madeleine*, petite foue au cours de laquelle, en souvenir de la Pécheresse pénitente, les parents achetaient pour les enfants de petits pots ou cruches. Et l'auteur évoque encore les légendes contraires, notamment celle de *Manten en Kalle*, immortalisées par le vieux Jaquemart de Notre-Dame à Dijon : nombreux sont ces vieux souvenirs, ces histoires simples et naïves, empreintes la plupart d'un sentiment délicat et d'une haute moralité.

**Société d'histoire et d'archéologie de Gand.** — *Seance du 22 novembre 1911.* — M. Berten présente un mémoire sur la Chronique d'Hereward le Saxon, épopée anglo-saxonne traduite en latin.

M. H. de Saegher communique un travail sur l'exportation des draps des communes rurales des environs d'Ypres, les *Leische lakens*, vers la Baltique et la Russie ; il prouve l'erreur du savant historien de la draperie hollandaise, M. Posthumus, qui a confondu ces draps avec les draps de Leyde.

M. A. Fris résume un mémoire concernant deux épisodes de l'histoire de la ville de Grammont de 1130 et de 1152, qui sont en même temps deux épisodes de celle de Gand. L'orateur appelle l'attention sur la domination tyrannique de Gand sur les petites villes de sa châtellenie, et sur la chute de cette domination avec la bataille de Gavre ; il insiste sur les nombreux renseignements que les comptes communaux des petites villes de la Flandre fournissent pour l'histoire de Gand ; ces comptes sont plus détaillés que ceux des grandes villes.

M. Archibede H. Germaert, chargé avec son collègue, M. Ch. van Rysselberghe, de l'étude détaillée de l'église Saint-Nicolas de Gand, expose les résultats de ses recherches. Tout le monde reconnaît la haute valeur archéologique et artistique de ce monument placé au centre de la cité. Une restauration s'imposera à bref délai pour le sauver de la ruine. M. Germaert se déclare partisan d'une restauration prudente, qui tenant compte de l'aspect actuel de l'édifice et de l'appart des

siècles, le maintiendrait dans sa forme actuelle. Il s'oppose à une restauration hasardeuse, basée sur ce qu'aurait pu être le monument primitif.

**Gand.** — Il est question de déplacer le Musée d'archéologie installé, depuis 1881, dans l'église de l'ancien couvent des Carmes chaussés. Ses collections ont acquis une importance telle que les locaux ne suffisent plus à les contenir ; elles sont entassées au point que les visiteurs ne peuvent les voir, encore moins les apprécier. Des démarches ont été tentées en vue d'affecter à l'usage du Musée, les bâtiments claustraux de l'ancien couvent ; les négociations n'ayant pas abouti, la Commission directrice sollicite des administrations compétentes l'autorisation de délaisser le local devenu inutilisant et de transférer les collections dans l'ancienne abbaye des Sœurs de Sainte-Marie, ou de la Byloke.

Une partie des bâtiments date du XIV<sup>e</sup> siècle ; le pignon oriental de la salle capitulaire est une des merveilles de l'art gothique ; sa beauté ressort de la richesse et de la grâce de son ornementation faite de briques moulurées. Un second pignon plus simple se trouve au sud d'un bâtiment à deux étages qui renferme une chapelle et une salle fort belle servant de dortoir. Un cloître du XVIII<sup>e</sup> siècle, à voussures décorées de sculptures, s'étend derrière les bâtiments du XIV<sup>e</sup> siècle.

À l'intérieur de la grande salle, sur la paroi intérieure du pignon oriental, des fresques du XIV<sup>e</sup> siècle donnent au bâtiment une importance archéologique de premier ordre.

Ces locaux ne répondent plus aux exigences modernes de l'hospitalisation ; ils conviendraient parfaitement pour un musée d'archéologie ; les collections seraient placées dans un milieu mieux adapté que tout autre à cette destination.

Si les négociations aboutissent, Gand possédera un musée bien approprié et digne de ses richesses archéologiques.

Joseph CASIER.

## ESPAGNE

**Badajoz.** — Les travaux de restauration du célèbre monastère de Notre-Dame de la Guadalupe, ancienne propriété des Religieux de Saint-Jérôme, aujourd'hui aux mains des PP. Franciscains, sont très avancés. On a restauré, entre autres, le plus grand des autels, de style *maldejar* 1102-1112, orné de deux séries d'arcsades et d'une toiture en bois très riche et très originale.

Ce monastère, qui est une grande importance historique, présente de nombreuses particularités

artistiques, qui font l'admiration des collectionneurs et des amateurs d'art. Son trésor est riche en vêtements sacerdotaux et en objets de culte. On y remarque notamment un grand nombre de linges et de nappes d'autels merveilleusement brodés ; ces richesses le mettent à la première place parmi tous les monastères de la Péninsule.

**Briviesca Burgos.** — On a récemment inauguré la nouvelle tour de l'église paroissiale de Saint-

Martin, monument construit aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, et qui possède un autel gothique et un retable flamand, le plus intéressant du diocèse.

**Burgos.** — *Cloître de la cathédrale.* Les travaux de restauration du cloître processionnel de la cathédrale touchent à leur fin; et l'on peut dès à présent juger de leur heureux résultat. Ce cloître rectangulaire comprend deux étages; il appartient, sauf une belle chapelle située dans l'angle sud au XIV<sup>e</sup> siècle. Sa richesse est digne de l'importance de la cathédrale. Il renferme des statues de rois et de princes et un grand nombre de sépultures ecclésiastiques précieuses. Sa décoration polychrome, très rare en Espagne, et d'autres détails encore le rendent particulièrement curieux; la flore de ses chapiteaux est si variée que l'on y rencontre même des plantes aquatiques.

Chaque étage comprend quatre groupes d'arcades, un nombre de six sur les côtés nord et sud, et de sept sur les autres; dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, elles avaient été bouchées par de petits murs et les galeries servaient de magasins. Seules les roses supérieures avaient gardé leurs vitres.

Le sol, encombré de terre destinée aux sépultures, était exhaussé de plus d'un mètre. D'autre part, pour loger les sacristans et les personnes attachées au service de la cathédrale, on avait construit au-dessus des galeries au second étage, qui avait enhaïé l'aspect du cloître et en avait diminué la solidité. Une moualdion survenue par suite de la rupture de conduites d'eau rendit manifeste le danger qui menaçait sa stabilité, et on songea à le restaurer.

Comme il s'agit d'un monument national, les travaux eurent lieu aux frais de l'Etat; depuis l'année 1899, date du début des travaux, on a déjà dépensé 210,000 pesetas. Le directeur de ces travaux fut le célèbre architecte Lampérez, auteur de *l'Histoire de l'Architecture chrétienne espagnole*; grâce à une étude consciencieuse des éléments subsistant dans les parties reconstruites au XVII<sup>e</sup> siècle, il a réussi à rendre au cloître son ancienne splendeur.

On a démolí tout l'étage supérieur, et l'a remplacé par une balustrade ornée de roses polylobées; sur les pilastres sont sculptées des têtes d'anges, innovation que le restaurateur a eue nécessaire, pour rappeler ceux que l'on voit dans l'ornementation de la nef principale.

On a complété les motifs décoratifs de l'étage supérieur qui étaient fort endommagés; mais on n'a dû en sculpter des motifs s'harmonisant avec les saillies subsistantes des arcades.

Remis à son niveau primitif, l'air à l'intérieur qu'à l'extérieur, le cloître a beaucoup gagné en sveltesse et en élégance. A la place d'une suite de pompe mise sur le puits d'écoulement des eaux, on a installé une margelle artistique et au-dessus

une armoire en bois ornée d'une corniche dans le style du XIV<sup>e</sup> siècle.

A l'intérieur, le travail de restauration est aussi important, car beaucoup de toiles et de peintures ont reconverbes de chaux, et les galeries étaient composées par des constructions anciennes qui servaient de sacristie aux hautes chapelles de la cathédrale. Tout cela a disparu, et on peut faire le tour du cloître, ferme sur trois de ses côtés, avec des vitraux de couleur. Le quadrilatère coté, qui donne sur l'extérieur de l'édifice, a été conservé comme à son origine, complètement à jour, pour que l'on puisse, de la rue, jouir de la vue générale à travers les grandes arcades, par ou, au-dessus, l'on pénètre dans les boutiques installées sur le côté, et qui sont aujourd'hui fermées par des portes de fer artistiques, munies d'écus aux armes de l'église et portant des invocations à la Vierge, et parées ou dé construites dans la ville même.

Bien qu'il faille supposer que les fenêtres donnant sur l'intérieur ne furent jamais garnies de vitraux entiers, puisque ceux que l'on voit sur la photographie ancienne du cloître (*fig. 1*) datent de l'époque où l'on a bouché les parties intérieures en laissant le haut vitre pour donner de la lumière à un parti pratique de placer à cet endroit des verres de couleur. L'idée en a été eue par le premier lors par un benéficiaire de l'église Métropolitaine qui, par son testamen, l'assisa une somme destinée à l'achat d'un vitrail. Son exemple a été imité par plusieurs familles nobles de Burgos, par le Chapitre de la cathédrale, la députation provinciale, la Municipalité de la ville, des Députés et des Sénateurs du pays, qui ont payé chacun un des vitraux, en souvenir de quoi l'on a placé le blason respectif des donateurs sur la rosace centrale à six lobes, qui couronne le remplage de la baie (*fig. 2*). Le dessin des vitraux est fait de compositions géométriques et d'entrelacs, de style gothique. La plupart des vitres hautes ont été exécutées dans la fabrique fondée par l'architecte restaurateur de la cathédrale de Léon, M. Lázaro, et qui appartient actuellement à M. Bolívar; les vitres de la partie inférieure, dans le chœur et M. Lázaro, à Madrid.

On a proposé d'établir dans les galeries de la nef un Musée du Diocèse, qui serment être l'un des nombreux objets trouvés dans les fouilles du cloître, tels que des monnaies romaines, des médailles, médailles, inscriptions, etc., ainsi que les nombreux objets du culte conservés dans les trésors de la cathédrale, armoires que nous eût le Diocèse, et que l'on connaît à Rome.

On a imaginé, en outre, une école de sculpture et un système de chant, se basant sur les traditions locales.

Peut-être qu'un jour on pourra contempler un vitrail d'un dessin d'art de M. Lázaro, et qui sera le fruit d'une collaboration.

L'Union des Etudiants français — qui vient des Universités du midi de la France, pendant les vacances d'été à l'Institut général et technique pour s'exercer dans la langue espagnole, est venue à Burgos pour la quatrième fois; on a organisé en son honneur des conférences d'art; les étudiants ont pu visiter en groupe les anciens monastères de Siles et de Cartenas; ils y furent reçus d'autant plus chaleureusement que ces communautés comptent quelques religieux français.

Maunnejan, de Saint-Sébastien, en font un des plus riches monuments religieux de la ville. La statue de la *Vierge*, œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle, porte une splendide couronne d'or et de pierres ouvrée par Vinader.

*Musée du Prado.* — A la suite de la disparition de la *Joconde* du Musée du Louvre, l'attention a été attirée sur la réplique du Musée du Prado de Madrid. Entre autres études, nous noterons

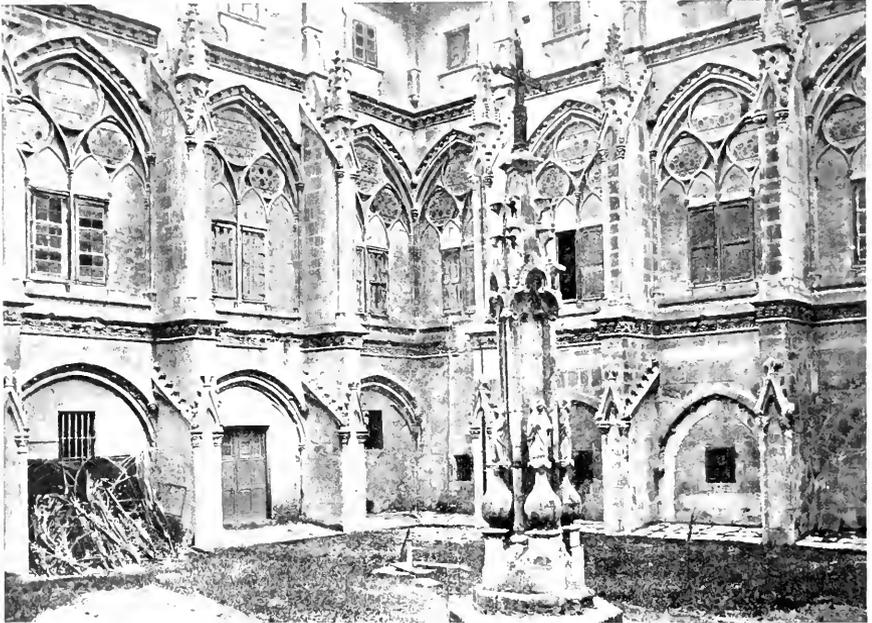


FIG. 1. — CATHÉDRALE DE BURGOS. CLOÎTRE, AVANT LA RESTAURATION.

Frias Burgos? On continue les travaux de restauration de l'ancienne église paroissiale, dont la belle tour romane tomba il y a quelques années, entraînant dans sa chute la ruine d'une grande partie des voûtes.

**Madrid.** — *Eglise de Notre Dame de la Consolation.* — Tel est le nom de la nouvelle église ouverte récemment au culte par les PP. Augustiniens de l'Escorial, sur le carrefour de Madrid. Elle est de style gréco-romain; les peintures à fresque de Polo y Jori, les superbes tableaux de Solomayor, Simón, Pulido et Caviédes, un orne magnifique de Rodriguez, une grande abondance de marbres et de bronzes de Arévalo y Fiat, et les vitraux de

celle de Don José de Armas, écrivain cubain, qui essaye de prouver que le tableau du Louvre n'était pas celui que décrit Vasari dans sa *Vie des peintres les plus célèbres* publiée en 1550. Léonard de Vinci, qui alla en France en 1506, y mourut en 1518, lorsqu'il vendit son œuvre à François 1<sup>er</sup>. Vasari, qui naquit à Arezzo en 1512 et ne demeura jamais en France, avait tout au plus sept ans. Vasari ne vit jamais le tableau, ou celui qu'il décrit avec tant de détails et de précision en 1550 n'était pas le même que celui qu'acheta François 1<sup>er</sup> de 1506 à 1518. Il est impossible qu'à 7 ans Vasari fit le grand critique d'art que nous admirons. De plus, dans la description que fait Vasari de cette œuvre, il ne fait pas mention du

paysage du fond, point si important, tandis qu'au contraire le tableau de Madrid correspond en tout point à l'admirable description du grand critique florentin.

*Œuvre posthume d'Agustín Querol.* — Bien que partisan de l'école funéraire artistique primitive de l'Église catholique, dans laquelle on exclut la

*Œuvre posthume d'Agustín Querol.* — Bien que partisan de l'école funéraire artistique primitive de l'Église catholique, dans laquelle on exclut la douleur pour ne donner place qu'à l'espérance de la résurrection, je citerai l'œuvre exécutée dans le cimetière de San Isidro de la Capitale par Pelayo Rivas, sur les dessins de Agustín Querol. C'est une masse harmonieuse de pierre terminée par la Croix, où sont figurées toutes les formes du sentiment humain, avec un caractère d'expression et de beauté remarquable.

*Exposition d'arts décoratifs et d'industries artistiques.* — C'est la première de ce genre en Espagne, et quoiqu'on ne puisse la comparer à celle des Beaux-Arts, dont nous avons rendu compte, et qu'elle n'ait pas obtenu tout le succès que l'on espérait, elle mérite d'être mentionnée

comme un essai et un effort que fait l'art populaire en Espagne pour occuper la place qui lui est due. Parmi les œuvres exposées, dont les meilleures sont souvent des imitations serviles de l'art ancien, nous citerons un magnifique tableau de Simonet, une toile superbe de Chicharro, quelques belles sculptures de Benlluro, des travaux artistiques de céramique de Talavera, et de belles productions d'orfèvrerie. Mais ces œuvres n'ont aucun rapport avec l'art populaire, objet de l'exposition. Daniel Zuloaga, de Ségovie, a exposé des céramiques de

différents styles et le tableau de «*San Mateo*» d'admirable beauté, exposé par le peintre Arce, qui est à Goya.

Il ressort du gros œuvre et qui occupe toute la 2<sup>e</sup> section, un certain aspect d'apogée qui confirme les paroles du Baron de Davillier. Il présente en tout temps le pays des armées et du fer. On y remarque en effet deux installations hors du commun, celle de l'abbé Félix qui a été faite avec des objets d'orfèvrerie, et celle de Herray qui présente des appareils en bronze et en cristal qui jouent un rôle si important à l'Exposition de Beaux-Arts. Sans parler de ceux qui d'appartenance à l'art chrétien, je citerai un beau candélabre en fer forgé de Bannier et un triptyque en cuivre et fer, orné de statuettes, dans lequel, d'un très beau travail et qui honorent leur auteur, M. Bienaventura Sanchez.

*Athènes.* — M. Destrees, conservateur des Musées royaux de Bruxelles, a donné une brillante conférence en français sur les œuvres de l'école du peintre allemand Hugo von der Goes. Il nous

raconte le genre du peintre allemand et nous donne toute sorte de genres, mais qu'il brille surtout dans la représentation des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et spécialement sur le Maître de Le Nativité. On a exposé chez nous une renaissance d'écrits d'art, et nous avons vu le réalisme que donne un tableau de l'école de

*Séville.* — On se rappelle l'œuvre de l'architecte constitutionnel du règne de Philippe IV, le palais nord, en de la Corte Real, qui fut construit

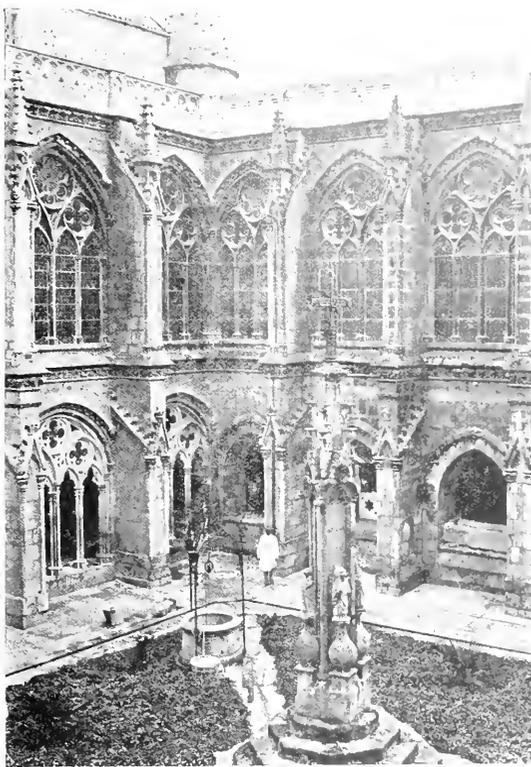


Fig. 2. — CATHÉDRALE DE BURGOS (ESPAGNE). — (D'après SIMONET.)

drale, dont le projet est dû à l'architecte J. Casanova, à Thème actuelle, on a déjà restauré toute la partie inférieure du portail jusqu'à la baie des superbes gables, qui forment, grâce au legs du généreux A. Gonzalez de la Coba, il reste encore toute la partie supérieure, où l'on mettra les statues des douze apôtres, destinées à orner la ligne des modillons.

**Villahoz** — Burgos. — La célèbre église où le cardinal Ximenez recut le chapeau de cardinal, construite dans le style allemand du XIV<sup>e</sup> siècle, a souffert récemment d'un grand incendie qui a détruit une partie de sa toiture. Par bonheur, le grand autel, magnifique chef-d'œuvre de la Renaissance espagnole, n'a subi aucun dommage.

*Mouvement liturgico-musical.* — Il est représenté par les revues: *Revista musical Catalana* de Barcelone, *Música sacro-hispana* de Bilbao et par le *Boletín* des PP. Bénédictins de Silos. Parmi les collaborateurs de la première de ces revues, citons le Maître Pedrell et le Père Saybariolles. La seconde est le digne organe des Congrès de Musique sacrée en Espagne. Le distingué écrivain et compositeur R. P. Otaño, les maîtres Viñaspre Ripollés, Gorroehen, Valdes et autres, rivalisent d'enthousiasme en faveur de la restauration artistico-musicale. Les Bénédictins de Silos continuent, fidèles à leurs glorieuses traditions, leurs études éminemment pratiques dans leur *Bulletin*.

Parmi les derniers événements relatifs à la musique, nous citerons le concours ouvert et fermé par le R. P. Otaño, et l'hommage au compositeur et distingué bibliographe Pedrell. Le concours a révélé des aptitudes très estimables, tous les genres ou styles permis ont été représentés, et les travaux de MM. Milgna et Esteve sont des modèles en leur genre. Les compositions organiques et vocales sont en effet une preuve du développement de la puissance créatrice qui avait apparue dans la *Prémie-*

*anthologie organique* publiée il y a 2 ans par le Père Otaño.

L'hommage à Pedrell prouve l'enthousiasme avec lequel on a accueilli ses travaux d'histoire sur l'art liturgico-musical. On avait oublié en Espagne les gloires musicales, Cabezon, Salinas, Victoria, Guerrero et d'autres, et Pedrell les a fait revivre; voilà la raison de l'enthousiasme qu'on lui témoigne et de l'honneur très mérité qu'on lui rend.

Abbé Luciano HUENOBRO.

Nous avons déjà signalé dans la *Revue* (1911, fasc. 3), la question de l'aliénation des trésors artistiques de la Péninsule.

Le *Journal des Débats*, à la suite des journaux espagnols, a dénoncé plusieurs nouveaux actes de vandalisme commis par eux mêmes qui devraient veiller à la conservation des trésors; les autorités ecclésiastiques auraient fait vendre des objets d'art appartenant aux églises. Voici quelques exemples:

Les églises espagnoles sont particulièrement riches en tentures, tapis et ornements sacerdotaux brodés ou faits d'étoffes précieuses, qui excitent malheureusement en ce moment de grandes convoitises dans le monde des marchands de curiosités. On cite des exemples regrettables et récents. Le chapitre de Sigüenza a vendu pour 18,750 pesetas et un assortiment complet de tentures toutes neuves « du plus beau velours qu'on a pu trouver », une admirable collection de tentures anciennes sous le fallacieux prétexte que d'ici à trente ans « elles ne seraient plus bonnes qu'à parler ». Le même chapitre a vendu pour 17,500 pesetas une grande tenture mortuaire, don du cardinal Zapata à la cathédrale.

Le couvent des Récollets de Pampelune possède une collection de tapis et tapisseries qu'il a dû vendre sur l'ordre de l'évêque, contre la volonté des religieux et de l'économiste du couvent.

Il serait à souhaiter, pour éviter le retour de pareils faits que ces œuvres d'art soient cataloguées et rendues inaliénables.

## SUISSE

### Cimetière des premiers temps du Christianisme.

Si les antiquités chrétiennes de l'époque romaine sont tout à fait exceptionnelles en Suisse, par contre, celles des temps barbares méritent une attention particulière, soit par leur nombre, soit par leur valeur artistique ou documentaire.

Parmi les nécropoles explorées durant ces der-

nières années, mentionnons Lussy, Albalens, Sand Sulpice, Kaiser-Augst et Beringen.

Le mobilier funéraire de Lussy — une centaine de tombes ont été explorées méthodiquement par M. l'abbé Dürerst, archéologue de l'Etat de Fribourg et M. l'abbé Besson, professeur à l'Université et au Séminaire de la même ville, durant les années

1908 et 1909) appartient plutôt à la fin de l'époque mérovingienne ou même aux premiers temps de l'époque carolingienne. Les armes sont rares; cependant quelques beaux scramasaxes se signalent par leur excellent état de conservation. Les objets les plus intéressants sont les plaques de ceinture; plusieurs sont en fer; quatre sont en bronze ajouré ou ciselé; elles représentent des personnages rudimentaires ou des animaux plus ou moins fantastiques. La reproduction et l'explication de ces sujets, dont les uns sont manifestement chrétiens (fig. 1), ont été données par M. l'abbé Besson dans son *Art Barbare* (Lausanne, 1909, p. 64 ss.).

Comme Lussy, Allalens se trouve dans le canton de Fribourg. Le cimetière Franco-Burgonde que l'on avait déjà fouillé en partie en 1867 vient d'être exploré systématiquement par MM. Ducrest et Besson, auxquels Saldjoûnit, à la fin de 1911 M. l'abbé Peissard. Aucune arme; mais de très grandes plaques damasquinées d'argent, du type ordinaire en Suisse romane, quoique remarquables par leur dimension et leur



Fig. 1. — PLAQUE DE CEINTURE TROUVÉE A LUSSY (grandeur réelle).



Fig. 2. — FIBULE DISCOÏDE D'ALLALENS (grandeur réelle).

décoration élégante. La plus belle trouvaille faite à Allalens, et celle qui intéressera certainement le plus nos lecteurs, est une fibule discoïde en bronze recouverte d'une mince feuille d'or, représentant une adoration des nages. Cet objet, unique en Suisse, et très rare en Occident, est d'importation byzantine. Il peut remonter au VII<sup>e</sup> siècle, environ (fig. 2).

Les populations qui ont obtenu leurs inhumations sur la rive du lac Léman, à Saint-Sulpice (canton de Vaud) avaient un art tout différent de celui des habitants d'Allalens ou de Lussy. Le mobilier funéraire de ce remarquable cimetière n'est pas plutôt l'influence franque, et doit appartenir à une époque un peu plus ancienne, le VI<sup>e</sup> siècle, pour

une large part, le VII<sup>e</sup>, peut être le début du VIII<sup>e</sup>, pour une autre part. Les plaques de ceinture sont très rares; on n'y trouve guère que les petites boucles en plomb; mais les fibules rentrent dans la catégorie des plus belles comme en Suisse; les unes sont zoomorphes, représentant des bovidés, des équidés, des félins, etc.; d'autres sont en grands ou en verroterre cloisonnée. Une petite broche est formée d'une améthyste ovale vraiment remarquable. La plupart de ces objets ont été publiés dans la *Revue Charlemagne* (1911, n. 2, 3, 4). Nous offrons à nos lecteurs (fig. 3), comme rentrant plus particulièrement dans le cadre de la *Revue de l'Art chrétien*, un anneau sigillaire, avec un beau monogramme surmonté d'une croix; ✚ AVRI I ON AVRI NI<sup>2</sup>. Les fouilles de Saint-Sulpice ont été suivies avec beaucoup de soin par M. Gruet, conservateur adjoint au musée de Lausanne; c'est lui, avec M. de M. directeur du même musée, qui a découvert le mobilier funéraire.



Fig. 3. — ANNEAU SIGILLAIRE TROUVÉ A SAINT-SULPICE (grandeur réelle).

Grâce au zèle de M. Gruet et de M. de M., l'immense cimetière Franco-Alain (auprès de Yverdon-Argy) a été fouillé en 1905 et 1906, et ses richesses, M. Vuollier, conservateur et M. B.

assistand, ont surveillé le travail et fait les relevés. M. Vuolher a étudié les diverses tombes et leur contenu dans *Fazzeiger für Schweizerische Altertumskunde* (1909-1911). Malheureusement les traces de christianisme sont rares. Signalons pourtant deux stèles du VII<sup>e</sup> ou du VIII<sup>e</sup> siècle, qui figuraient à la tête et aux pieds d'une tombe; la plus haute est ornée d'une grande croix (fig. 1).

M. Vuolher, conservateur au Musée national suisse, a également exploré le petit mais très intéressant cimetière de Beringen (canton de Schaffhouse). Les objets particulièrement riches de l'une ou l'autre tombe figurent sur les planches de *Fazzeiger für Schweizerische Altertumskunde* de 1911. Ils appartiennent au VII<sup>e</sup> siècle, approximativement. Ce qui prouve que les morts qui les avaient portés de leur vivant professaient, au moins quel-

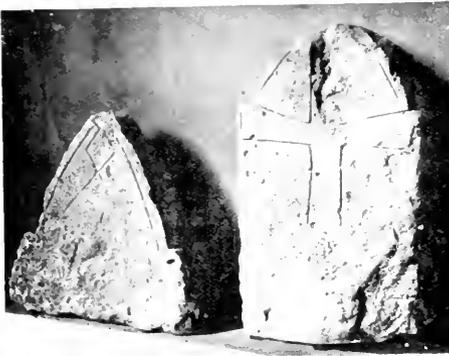


FIG. 1. — TOMBE DE KASSEL-AUGST.

qu'ils fussent chrétiens, la religion chrétienne, c'est la présence dans une tombe, de deux lamelles d'argent qui ont certainement fait partie d'une petite croix funéraire (fig. 2).

**Lausanne.** — A la suite des fouilles entreprises dans la cathédrale depuis longtemps déjà par les soins de l'Etat, on vient de faire, devant le jubé, des découvertes aussi intéressantes pour l'archéologue que pour l'historien religieux. On a en effet retrouvé trois tombes qui sont probablement celles des évêques saint An (dec. 1115-1139), Berthold (dec. Nov. 1167-1212-1220), et Henri (1198-1019), cette dernière en l'honneur du renseignement, peu près vide. Ces tombes ont été ouvertes le 9 décembre dernier en présence de MM. les conseillers d'Etat Decoppigny, Favez, et de MM. Besson, archevêque, et de MM. de Bédou, Xerret, et Lédde. Besson

M. Camille Enlart, directeur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, qui se trouvait à Lausanne pour quelques heures, put assister à l'ouverture du premier tombeau, sans doute celui de saint Amédée. C'est aussi celui qui renfermait



FIG. 2. — CROIX DE BERINGEN. FRAGMENTS.

les restes les plus remarquables; on y a retrouvé les ossements du saint évêque assez bien conservés et un mobilier funéraire très intéressant, entre autres un calice en étain, un anneau épiscopal orné d'une pierre bleu pâle et une très belle crosse

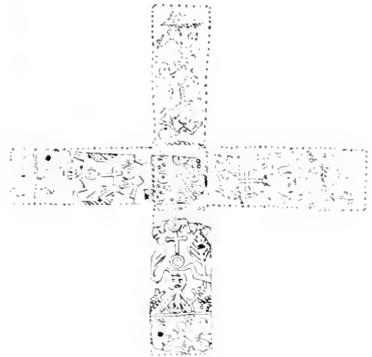


FIG. 3. — CROIX DE BERINGEN. RESTAURATION.

en bois, dont la volute est fort élégamment sculptée. Nous reviendrons avec détail sur ces découvertes remarquables, lorsque le mobilier funéraire aura pu être étudié plus complètement. (*Leches Vaudois*, 16 décembre 1911.)

M. BESSON.

# BIBLIOGRAPHIE

MOREAU-NÉLATON EUGÈNE **Histoire de Fère-en-Tardenois**, Paris, H. Champion, 1911, 3 vol., gr., in-8°, pl., cartes et fig.

M. Eugène Moreau-Nélaton vient de publier en trois magnifiques volumes, luxueusement illustrés, l'histoire de la ville et du pays de Fère, où il étudie par ordre chronologique, des origines à nos jours, la fondation et le développement du château, de la ville et de ses principaux monuments, des mœurs des environs, l'église, qui nous intéresse plus particulièrement ici, ayant été détruite pendant la guerre de Cent Ans, fut reconstruite au XVI<sup>e</sup> siècle en plusieurs campagnes; la nef, sans éclairage direct, recevant le jour par les hautes fenêtres flamboyantes des bas-côtés, et la première travée du transept, datent de 1508; un portail flamboyant y donne accès, au nord. La seconde travée du transept marque le point de départ d'une autre campagne de construction. Le croisillon sud est couvert par quatre voûtes sur croisées d'ogives retombant sur un pilier central, mode de construction assez fréquent dans la région, le chœur, terminé par une abside à cinq pans, est éclairé par des fenêtres flamboyantes. Parmi les objets d'art, donnés pour la plupart par le père de M. Moreau-Nélaton, M. Adolphe Moreau et par M. Moreau-Nélaton, nous signalerons quelques primitifs français et allemands, deux grandes statues en bois de très beau style, l'autel du Rosaire, orné d'un grand tableau, de style français, représentant la Vierge, avec saint Dominique, sainte Catherine et une donatrice, et tout autour, quinze petites scènes prises à l'Ancien Testament; enfin le maître-autel surmonté d'une *Adoration des Mages*, par Vignon, datée de 1663. Un vitrail du XVI<sup>e</sup> siècle représente d'un côté la *Flagellation*, de l'autre *Saint Christophe*.

Nous sommes heureux de signaler ces très beaux volumes, œuvre d'un artiste épris de la beauté et du passé de son pays et de ses monuments, qu'il a réussi à faire aimer par tous ceux qui l'ont lu. Souhaitons que le nouveau travail que prépare M. Moreau-Nélaton, un relevé, avec photographies et notices descriptives, de tous les objets d'art conservés dans les églises, les châteaux, les

maisons, dans les carrefours et au milieu des bois du département de l'Aisne, paraisse bientôt. Ce sera comme un complément de *Ville de Fère*. Nous avons maintes fois regretté que l'on n'ait pas profité de la situation faite aux objets d'art par des lots récents, pour en dresser, suivant un plan méthodique, les listes accompagnées de reproductions. Ce travail sera fait d'une manière plus complète et plus luxueuse qu'on ne pouvait l'espérer, pour le département de l'Aisne; nous voudrions voir suivi partout ce bel exemple.

Marcel VACHÉ.

GI BERT JOSUË **Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières, publiés sous les auspices et avec le concours de la Société d'histoire de l'art français, Série I: Tombeaux**, pl. 1.500, Paris, Callala, 1911, in-4.

On sait quelle admirable collection avait entre prise, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Roger de Gaignières. Malgré des moyens très modestes, il avait pendant plus de quinze ans, parcouru la France, avec des dessinateurs et des écrivains, recueillant les documents originaux et faisant copier ceux qu'il ne pouvait acquérir. Il réussit à reunir des milliers de tableaux de miniature et de manuscrits originaux et une innumérable quantité de dessins faits d'après les églises, les abbayes, les palais et les châteaux, et d'après les trésors d'art qu'ils contenaient: tableaux, vitraux, peintures, tapisseries. Il est certain que la liste même, avec laquelle ces dessins et ceux exécutés et l'intérieur de des copies et des dessinateurs employées, se ressemblent en maints endroits, et l'on peut, sans même vouloir critiquer le caractère un peu grossier de ces dessins, relever des erreurs dans les inscriptions et des inexactitudes dans la disposition des détails. Mais on ne saurait trop être reconnaissant à Gaignières de nous avoir laissé de son œuvre, au moins ces monuments qui, après le XVIII<sup>e</sup> siècle, ont disparu ou ont été gravement endommagés. On ne peut pas dire que le moyen âge et de la Renaissance ne soient représentés dans cette collection. On peut cependant

On puisse en faire a été fait par un des contemporains de Gaignières, par l'érudit Bernard de Montfaucon, dans la préface de ses *Monuments de la monarchie Française*. « Sans les recueils de M. de Gaignières, je n'aurais jamais pu faire une telle entreprise. Il m'a frayé le chemin en ramassant et faisant dessiner tout ce qu'il a pu trouver de monuments dans Paris, autour de Paris, et dans les Provinces. » Après la mort de Gaignières, sa collection entra à la Bibliothèque nationale, et elle forme aujourd'hui un des fonds les plus précieux du Cabinet des Estampes. Seize grands volumes contenant environ trois mille copies d'après les monuments funéraires du moyen âge, ont furent distraits à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque Bodléienne; des calques très exacts en ont été faits et remplacent sur les rayons du Cabinet des Estampes les originaux de Gaignières.

Telle est cette magnifique collection dont M. Guibert, conservateur-adjoint du Cabinet des Estampes, entend, sous les auspices de la Société d'histoire de l'art français, la publication. Henri Bouchot avait dressé un catalogue des dessins de Gaignières qui rendait déjà de grands services; il est facile de voir le plus grand intérêt qu'il y aura encore pour les savants et les travailleurs, et surtout pour ceux qui habitent la Province, à posséder d'excellentes reproductions des dessins de monuments presque toujours disparus aujourd'hui ou tellement défigurés qu'on a peine à les reconnaître. M. Guibert a classé ces dessins en 4 séries: tombeaux, vitraux, tapisseries, topographie, et dans chaque série, sauf pour les tapisseries, par ordre alphabétique des localités, en faisant accompagner chaque reproduction d'une courte note permettant de situer l'objet reproduit et indiquant le sujet représenté, et d'une référence au catalogue de Bouchot. Une table générale des noms de personnes facilitera encore l'usage de cette publication, appelée à rendre à tous, historiens et archéologues, les plus grands services.

Marcel Aubert.

MESNIE, Jacques. *L'Art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance, études comparatives*. Paris, G. Van Oest, 1911. In-4°, n. 132 p., 60 pl.

Voici un livre illustré de belles planches où l'auteur étudie en plusieurs chapitres, dont chacun forme un véritable article, l'état de l'art en Italie et en Flandre aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, et recherche les raisons de l'influence au XV<sup>e</sup> siècle de la peinture flamande dans tous les pays situés au nord des Alpes et même dans la partie septentrionale de l'Italie, et les causes du revirement qui se produisit à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au commen-

cement du XVI<sup>e</sup>, lorsque l'art de la Renaissance, formé en Italie, conquit rapidement tous les pays situés au nord et à l'est des Alpes. L'auteur étudie à ce propos les *Heures du duc de Berry*, conservées à Chantilly, puis le triptyque des Sforza au Musée de Bruxelles, et les principales œuvres de Ghirlandaio et de Hugo van der Goes; il montre l'influence des gravures sur l'art du XV<sup>e</sup> siècle, et termine par la discussion de la théorie du rôle des mystères dans le développement des arts plastiques au XV<sup>e</sup> siècle.

H. E.

MICHAEL, EMIL. *Kulturzustände des deutschen Volkes während des dreizehnten Jahrhunderts, 5tes Buch*. Freiburg im Breisgau, B. Herder, 1911. In-8°, XXX-113 p., 89 fig. Geschichte des deutschen Volkes, 5<sup>e</sup> B.) 7 m.

L'éditeur Herder a entrepris la publication d'une histoire générale du peuple allemand. Le R. P. Emil Michael, professeur à l'Université d'Innsbruck, s'est chargé des volumes concernant l'histoire du peuple allemand du XIII<sup>e</sup> siècle à la fin du moyen âge; la suite de cette histoire est confiée à Johannes Janssen. Le t. V est consacré à l'histoire des Beaux-Arts au XIII<sup>e</sup> siècle. Le R. P. M. y étudie successivement l'architecture, la sculpture, les tombes, les arts industriels et la peinture, les miniatures, les vitraux, les tapisseries. Chacune de ces parties comprend une étude générale et une notice particulière sur les principaux monuments ou objets d'art. La partie la plus développée est, à bon droit, l'histoire de l'architecture, qui fut en Allemagne particulièrement florissante au XIII<sup>e</sup> siècle. Après quelques mots sur l'architecture romane et l'architecture de transition, l'auteur aborde le style gothique, par une dissertation sur le terme même de « gothique »; les termes d'architecture « française », « parisienne », « catholique », « en arc brisé », qui pourraient paraître plus logiques, ne sont pas complètement satisfaisants, et il semble que le mieux est encore, malgré son impropreté, de conserver le mot « gothique », qui est universellement admis aujourd'hui. L'auteur indique ensuite les caractères propres du style gothique, et son adaptation aux différentes parties de l'édifice. Trois chapitres sont consacrés l'un aux architectes du XIII<sup>e</sup> siècle, qu'il est souvent difficile de distinguer des maîtres d'œuvre chargés de la surveillance financière et morale du travail; un deuxième aux ouvriers employés à la construction des édifices, aux chantiers et aux ateliers organisés sous la direction de l'architecte, aux corporations; le troisième, aux ressources qui ont permis d'élever ces magnifiques cathédrales, dont Fimminstê nous étonne encore aujourd'hui.

Ce volume accompagné d'une bibliographie détaillée et orné de figures forme un bon ouvrage d'ensemble sur les Beaux-Arts de l'Allemagne au XIII<sup>e</sup> siècle.

M. A.

BÉGUË (Léon). **La cathédrale de Lyon**. Paris, H. Laurens, 1911. In-16, 56 fig., avec plan. Collection des *Petites monographies des grands édifices de la France*.<sup>1</sup>

Nous sommes heureux d'annoncer un nouveau volume dans la collection des *Petites monographies*. Il est dû à un de nos archéologues les plus érudits, M. L. Béguë, qui s'est déjà signalé par des travaux importants sur la cathédrale de Lyon. Cet édifice, commencé par le choeur entre 1165 et 1180, grâce aux soins de l'archevêque Guichard, fut continué, après une interruption, à partir de 1193. En 1245, le maître-autel fut consacré et c'est dans cette cathédrale que la même année un concile excommunia et déposa l'empereur d'Allemagne Frédéric II. A partir du dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, les travaux se ralentirent beaucoup. On termina la nef de 1308 à 1332. Le XV<sup>e</sup> siècle vit s'élever la salle capitulaire et la salle du trésor, ainsi que les chapelles de la nef. L'édifice a beaucoup souffert des guerres de religion, en 1562, des restaurations ou prétendus embellissements dus aux chanoines du XVIII<sup>e</sup> siècle et des sombres journées de 1793.

M. Béguë, avec sa compétence indiscutable, a mis en lumière les particularités très spéciales à l'église de Lyon, nous voulons parler surtout des incrustations décoratives qui ornent l'abside. Ces frises et ces chapiteaux de marbre blanc, incrustés de ciment brun, d'origine orientale et dont on fit usage en Italie au XI<sup>e</sup> siècle, ont été copiés au XIII<sup>e</sup> dans l'abside de la cathédrale voisine Saint-Maurice de Vienne. Les motifs en sont d'une fantaisie étonnante.

Les deux chapitres qui traitent des sculptures et des vitraux sont rédigés de main de maître, comme il fallait s'y attendre. Les dessins et les belles photographies qui sont de l'auteur nous font admirablement comprendre la richesse de toute cette décoration. Enfin les dernières pages sont consacrées au musée Saint-Jean, qui renferme des objets d'orfèvrerie et d'ivoire, des ornements brodés et des manuscrits d'une haute valeur, presque tous du moyen âge et qu'on doit à la générosité du cardinal Fesch et surtout du cardinal de Bonald. M. Béguë y a joint une notice assez courte sur la manufacture qui renfermait, on le sait, au cours du moyen âge l'école de chant des clercs de l'église Saint-Jean et qui n'est en réalité que le mur extérieur de la galerie occidentale du cloître élevé à l'extrême fin du XI<sup>e</sup> siècle, en même temps que l'église d'Anay.

M. Béguë souhaite qu'on ne s'empresse pas d'en faire un musée et qu'on y dépose le trésor de la cathédrale.

A. BOUËT.

RAHITGENS (Hugo). **Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln: St. Gereon, St. Johann-Baptist, die Marienkirche, Gross St. Martin**, bearbeitet von Hugo RAHITGENS mit Quellenbeispielen von Johannes KIRCHWEG, Dusseldorf, L. Schwann, 1911. In-8<sup>vo</sup>, x-329 p., pl. et fig. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herausgegeben von Paul Clemen, 5 m.

On sait la grande activité et la haute compétence du Dr Paul Clemen, qui dirige les publications des « Kunstdenkmäler » de la Province du Rhin. Un grand nombre de volumes sont déjà parus sur les monuments des principales villes de cette région, grâce aux subsides fournis par le Conseil de la province. La ville de Cologne a tenu elle aussi à encourager cette publication : un volume a été publié sur les monuments romains de Cologne, et voici le deuxième volume, sur les plus anciennes églises. Cinq années ont été consacrées à la préparation de ce volume, aux fouilles dans les archives, au relevé rigoureux des plans, dont il n'existe fait encore que des dessins imparfaits, aucune monographie n'ayant encore été consacrée à ces églises, et l'on comprendra toutes les difficultés qu'il faut rencontrer les auteurs. Les Dr Radlich (+ 1901), Kirchweg et Richard Reiche ont mis à sa disposition les documents dont s'est servi le Dr Hugo Rahitgens pour écrire ce volume. Les principaux monuments étudiés sont l'église de Saint-Gereon, dont les parties les plus anciennes remontent peut-être au VI<sup>e</sup> siècle et qui avait alors la forme d'un ovale sur lequel s'élevaient des niches semi-circulaires ; au XI<sup>e</sup> siècle, on y ajouta un avant-choeur de deux travées et une abside ronde flanquée de deux hautes tours, puis on emboîta les absides de l'ancienne église dans une grande construction à pans et l'on fut précédé le tout d'un cloître. L'église de Saint-Jean-Baptiste, celle des Besates, Sainte-Marie du Capitole, grande église bâtie à collatéraux, du XI<sup>e</sup> siècle. Eglise des Carmélites, enfin Saint-Martin, église à chevet trifide, et dont le carré du transept est surmonté d'une grande tour carrée, ornée sur chaque angle de hautes tourelles. Une véritable monographie est consacrée à chacun de ces monuments : la bibliographie détaillée des sources imprimées et manuscrites, et suivie d'une liste iconographique critique des vues et plans du monument, toute cette partie est l'œuvre du Dr Kirchweg. A la suite est une liste de la construction comprenant le détail des textes et des dates trouvés, ou les chroniques et les documents d'archives, sous la description.

l'architecture, accompagnée d'essais de restitutions et de plans, de coupes et de relevés très soignés ; enfin l'étude des sculptures, peintures, mosaïques, vitraux, objets d'art d'orfèvrerie et d'ameublement. Après la publication du volume consacré à la cathédrale et aux églises gothiques, nous posséderons sur les monuments religieux de Cologne, si importants pour l'étude de l'histoire de l'art, un travail absolument complet.

Marcel AUBERT.

SOUL DE MORIAME. E. J. *L'église Saint-Brice à Tournai*. Tournai, Casterman, 1911, in-8°, 568 p., 9 pl.

Les archives paroissiales de Tournai sont importantes : la plupart ont été conservées, nonobstant les vicissitudes politiques, religieuses ou sociales. L'église Saint-Brice possède la majeure partie des comptes de la fabrique depuis le début du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>. M. Soul de Moriamé n'a pas hésité à dépoller ce riche dépôt et à y puiser d'abondants détails sur la construction et les transformations de l'édifice au cours de ces quatre siècles.

Pour répondre au vœu émis par les Congrès de la Fédération historique et archéologique de Belgique, l'auteur publie l'inventaire des archives de Saint-Brice, en l'accompagnant de l'analyse des comptes. Ceux-ci jettent un jour tout nouveau sur l'histoire du monument ; ils fournissent à l'auteur l'occasion de présenter quelques études fort intéressantes sur l'église, son mobilier, les chapelles, les chapelles, les autels, les confréries, les cérémonies, fêtes et usages liturgiques.

Une description de l'église actuelle complète ce consciencieux travail. A première vue, l'édifice paraît de date récente ; mais sous l'aspect banal que lui a infligé le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle, le chercheur retrouve les traces du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle dans la nef principale et la croisée du transept ; au chœur, le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle ont marqué leur empreinte ; la tour date du XV<sup>e</sup> siècle.

Le mobilier de Saint-Brice renferme quelques œuvres intéressantes ; l'auteur les décrit toutes avec un soin et une précision qui ne soulèvent guère de critique. Quelques bonnes illustrations complètent cette étude qui atteste une fois de plus la haute érudition et la vaillante activité du président de la Société historique et archéologique de Tournai.

Joseph CASTEL.

SOUL DE MORIAME. E. J. *La cathédrale de Tournai, Guide illustré du visiteur*, 2<sup>e</sup> édition. Tournai, Vasseur-Delmeé, 1911, 36 p., 61 fig.

Il est malaisé d'écrire un bon guide, à la fois clair, succinct et suffisamment complet pour satis-

faire aux désirs du voyageur de passage et de l'archéologue. Pour y réussir, il faut connaître à fond le monument qu'on veut décrire et procéder avec méthode. Celle-ci a été indiquée avec une autorité incontestée par M. Lefèvre-Pontalis. En écrivant son excellent guide de la cathédrale Tournaisienne, M. Soul de Moriamé s'est inspiré des conseils du savant archéologue qui dirige la Société française d'Archéologie ; il s'en écarte cependant sur un point, en décrivant l'extérieur du monument avant d'en avoir exposé la structure intérieure. Une abondante illustration augmente l'intérêt de ce consciencieux travail.

Joseph CASTEL.

HEIDRICH. ERNST. *Alt-Niederländische Malerei, 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen*. Jena, E. Diederich, 1910, in-8°, 277 p., dont 200 fig. (Die Kunst in Bildern.) 6 m.

Nous avons déjà signalé lors de l'apparition du premier volume, tout l'intérêt de cette collection, où l'on publie, pour une somme très modique, un grand nombre d'œuvres, quelques-unes difficiles à atteindre, dans des collections particulières ou des musées éloignés. Les reproductions sont faites à la plus grande échelle possible, et souvent, à côté de vues d'ensemble on donne les détails les plus intéressants. Le développement de la photographie et des procédés industriels de reproduction et le très fort tirage de chaque volume ont permis à l'éditeur Diederich de faire de ces publications de luxe, un ouvrage de vulgarisation. Le nouveau volume contient les reproductions des vieux maîtres peintres hollandais : les Van Eyck, le maître de Flémalle, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Justus van Gent, Dirk Bouts, Hans Memling, Gérard David, Bosch, Quentin Massys, Mabuse, Jan Mostaert, et Pieter Brueghel. En appendice sont quelques reproductions de peintures de Cologne, du Bas-Rhin et de Westphalie, du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Une histoire d'ensemble de la peinture en Hollande au XV<sup>e</sup> siècle et au commencement du XVI<sup>e</sup>, et des notices sommaires sur chaque œuvre reproduite, dues au Dr Ernst Heinrich, viennent compléter cet intéressant volume.

M. A.

MARTIN. HENRY. *Le Boccace de Jean sans Peur, des cas des nobles hommes et femmes*. Reproduction des cent-cinquante miniatures du manuscrit 593 de la Bibliothèque de l'Arsenal, Bruxelles, G. van Oest, 1911, in-fol., 86 p., 39 pl.

Dans une copieuse introduction, M. H. Martin recherche la provenance du manuscrit 593 de l' Arsenal, et en donne la description ; il étudie ensuite

le sujet du manuscrit : le *De casibus virorum illustrium* de Jean Boccace; enfin il consacre quelques pages à l'illustration. M. Martin reconnaît dans les différentes miniatures la main de plusieurs artistes, du talent le plus inégal; mais il ne croit pas que l'on puisse « établir avec certitude la part qui revient à chaque collaborateur », et montre que la manière dont sont traités les fonds, sur laquelle on s'appuie quelquefois pour établir les diverses collaborations, ne peut servir ici. Certaines peintures se différencient bien nettement des autres; elles seraient l'œuvre d'un artiste, dont M. Martin a déjà parlé dans l'étude qu'il a faite du *Livence des ducs*, et qui aurait pris part à la décoration de beaucoup d'autres manuscrits entre autres des *Heures du maréchal de Boucicaut* appartenant à M<sup>me</sup> Edouard André; aussi le comte Durrieu avait-il proposé de le désigner sous le nom de « Maître des Heures de Boucicaut ». Comme tous les artistes franco-flamands du temps de Charles VI, ceux-ci font montre du meilleur réalisme, dans la représentation des animaux, comme dans la peinture des personnages; vieillards nobles et majestueux, figures de femmes élégantes et gracieuses, heureuses études de nu. Les cent cinquante reproductions qui suivent, et dont chacune fait l'objet d'une notice spéciale, sont aussi intéressantes au point de vue de l'art de la peinture, qu'au point de vue du sujet, et du détail des costumes et des objets, représentés avec un grand soin d'observation.

R. E.

**Fra Angelico da Fiesole. L'œuvre du maître.** Paris, Hachette, 1911, gr. in-8<sup>o</sup>, 327 fig., *Nouvelle collection des classiques de l'art.*

Ce volume qui donne d'une façon très nette et très instructive toutes les reproductions des tableaux et des fresques de Fra Angelico et même des œuvres d'atelier ou d'origine douteuse, met en lumière le génie et le caractère noble du peintre « de la paix de l'âme », comme on l'a surnommé. Les planches sont précédées, suivant la règle adoptée dans la *Nouvelle collection des classiques de l'art*, d'une introduction très courte, non signée, suivie d'une bibliographie. Des « éclaircissements », une table chronologique des œuvres et un index iconographique complètent l'ouvrage.

Fra Angelico a été l'artiste chrétien par excellence, le dernier et le plus inspiré des interprètes de la foi mystique du moyen-âge; c'est une grande figure entre les primitifs qui s'éteignent et les réalistes de la Renaissance italienne. Il a peint le Christianisme avec ses joies et ses douleurs, ses martyrs et ses saints, ses anges et ses prophètes; il a exalté le Christ sur la croix et chanté la gloire de la Vierge couronnée dans le ciel. Il a rendu

tous les sentiments depuis la douleur jusqu'à l'espérance de l'éternité.

Les œuvres de Fra Angelico ont rangée soit en groupes: 1. celles qui composent pour Fiesole, Florence et L'oulme; 2. celles qui exécuta sur l'ordre de Saint-Marc, à Venise; 3. celles enfin qui sont conservées à Rome et à Orvieto.

La plupart sont très connues pour qu'il y ait un cesseur de leur parler; mais l'éditeur s'est attaché à donner, pour les compositions importantes, le détail complet de détails qui font saisir admirablement, qu'il y a d'étonnant et d'admirable dans l'art du peintre florentin.

A. B.

WALDMANN Emil. **Die Nurnberger Kleinmeister.** — GIESSELCKI Altona. **Giovanni Battista Piranesi.** Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911. In-4, 116 et 126 pp., pl. et fig. — Meister der Graphik, Band V-VI. 16 m.

Deux nouveaux livres viennent de paraître dans l'intéressante collection des « Maîtres de la gravure », destinée à faire mieux connaître des artistes et des œuvres qu'on a souvent trop laissés dans l'oubli. Le premier de ces volumes est consacré aux quatre petits maîtres nurembergeois. Hans Sebald Beham, Barthel Beham, le maître I. B., Georg Pencz. Dans une suite de chapitres écrits avec autant d'agrément que d'érudition, l'auteur, M. Emil Waldmann, expose l'état des arts à Nuremberg au début du XVI<sup>e</sup> siècle, et la grande influence des gravures de Dürer sur son époque, qui permet de mieux comprendre la vie et l'art des petits maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle; les chapitres suivants sont consacrés à la biographie des quatre petits maîtres, et à des rapprochements intéressants entre le maître I. B. et Georg Pencz. Un grand nombre de planches ou sont reproduites les plus belles œuvres des petits maîtres nurembergeois accompagnant le texte.

Le deuxième volume est consacré à Piranesi, dont tout le monde connaît le nom, et les gravures si pittoresques et d'un bon style où il n'y a rien de si peu connues de la vie. Si cet artiste, si sûr de son appliqué son talent au relevé et au tracé des monuments et des ruines de l'Antiquité, il s'est toujours préoccupé des premiers monuments de l'Église chrétienne, dont beaucoup ont souffert ou ont disparu, ou ont été déformés, par le fait de l'effacement des restaurations modernes, et c'est pourquoi que Piranesi nous intéresse, c'est par son talent seulement. À la suite de l'œuvre principale de l'œuvre de l'œuvre de Piranesi, M. Waldmann a publié un tableau curieux et intéressant de la vie de cet artiste, de 1743-1810, qui nous fait connaître les volumes nombreux de son œuvre, et les gravures des autres d'ouvrages, et c'est le meilleur moyen de

M. B.

BOND FRANCIS. *Screens and galleries in English churches.* Oxford University press, 1908. in 8°, pl. et fig.

M. F. Bond dans ce volume très intéressant et abondamment illustré étudie les nombreuses clôtures de chœur que l'Angleterre possède encore.

Si cette disposition destinée à isoler l'autel a existé dès le VI<sup>e</sup> siècle en Italie, il n'en a pas été de même en Angleterre où l'auteur ne retrouve pas d'exemples de clôture antérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle.

Certaines n'occupent que la largeur de la nef, d'autres traversent l'église, nef et bas-côtés, du Nord au Sud, d'autres encore entourent complètement le chœur. M. Bond donne de nombreuses raisons d'ordre cultuel ou architectonique qui expliquent ces dispositions différentes. Il les illustre de reproductions qui nous font voir des clôtures de pierre des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles (Bramford, Bradford Abbas), du XV<sup>e</sup> siècle à Iolnes. Les grilles en bois sont très nombreuses, quelques-unes d'un très beau style, les plus tardives très compliquées, abondées par une débauche d'ornements (Kenton et Holbeton).

Quelques-unes de ces balustrades et grilles supportent de simples poutres surmontées d'une crête à jour ou d'une forte corniche (Thurilton), d'autres sont terminées par une voussure Swynbridge, Bovey Tracey, Marwood dont l'extérieur est parfois composé de plusieurs moulures superposées, sculptées à jour, décorées de fleurs ou de fruits, d'une extraordinaire richesse (High Ham, Congresbury, Bovey Tracey).

Ces grilles supportent aussi parfois des tribunes ornées de panneaux peints ou ajourés, de staluettes séparées par des colonnettes et surmontées de pinacles (Kenton, Slaverton, Ramworth).

M. Bond nous explique l'existence de certaines galeries qui se trouvent à l'intérieur de l'église et au-dessus de la grande entrée occidentale. Ce sont simplement les parties hautes de clôtures de chœur transportées à cet endroit pour servir de tribune et placer les musiciens.

Nous déplorons la disparition de ces magnifiques clôtures, dont la première destruction remonte à l'ordre donné en 1547 de supprimer toutes les images. Bien d'autres accidents leur sont arrivés par la suite et ont supprimé « de tous les accessoires des églises du moyen-âge, le plus bel ornement »

L. R.

BOND FRANCIS. *Wood carvings in English churches. I. Misericordes. II. Stalls and tabernacle work, bishop's thrones and chancel chairs.* Oxford University press, 1910, 2 vol. in 8°, pl. et fig.

Sous ce titre, M. Francis Bond vient de faire paraître deux volumes dans lesquels il étudie :

1<sup>o</sup> les miséricordes, 2<sup>o</sup> les stalles elles-mêmes et les divers sièges en bois sculpté des églises d'Angleterre.

Celles-ci ont fort heureusement conservé en très grande partie leur mobilier et M. Bond a pu relever quantité de miséricordes dans les grands ensembles de stalles qui ornent encore les chœurs des églises de son pays. Il en a compté à Exeter, 50 du XIII<sup>e</sup> siècle, à Lincolnminster 108, à Ely et à Chester 50 du XIV<sup>e</sup> siècle. M. Bond s'est surtout intéressé aux sculptures les plus anciennes. C'est à peine s'il mentionne quelques miséricordes du XVI<sup>e</sup> siècle, et il n'étudie pas celles des époques postérieures qui sont d'ailleurs en très petit nombre en Angleterre. Nous ne pouvons que louer de son goût et en examinant les illustrations qui abondent dans son ouvrage, nous comprenons que, puisqu'il a eu tant d'exemples des époques où la tradition gothique était dans son plein épanouissement, il ait négligé celles où elle n'était plus comprise, c'est-à-dire le début du XVI<sup>e</sup> siècle et encore plus la Renaissance si inférieure pour la sculpture décorative.

Ce qui nous frappe dans la plus grande partie des illustrations c'est la décoration de l'abatant sur lequel se trouve la miséricorde. Dans toutes les stalles que nous connaissons en France, la miséricorde forme le centre du revers de l'abatant et est seule sculptée. En Angleterre la partie supérieure de la miséricorde est prolongée par des sujets décoratifs qui forment comme des « supports » pour la tablette du siège. C'est d'ailleurs le nom qui leur est donné par M. Bond.

Dans les stalles les plus anciennes, celles d'Exeter, qui sont du troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle, l'épaisse moulure arrondie bordant la miséricorde se continue par un enroulement que termine soit une tête humaine, soit une tête d'animal ou bien encore une feuille.

Ce prolongement de la moulure du siège sert parfois à encadrer un sujet sculpté qui est le complément de la scène centrale. Ainsi à Ely une miséricorde du XIV<sup>e</sup> siècle représente la mort de saint Jean-Baptiste. Le sujet sculpté dans le support de gauche est la danse de Salomé devant Hérode ; au centre, sur la miséricorde on voit la décollation du saint ; le support de droite représente Salomé apportant à Hérodiade la tête du saint. A Worcester, encore une miséricorde de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle nous montre le Roi Salomon assis entre deux personnages et sous les supports les deux mères qui viennent se soumettre à son jugement.

Les sculptures les plus belles, comme on peut en juger par les excellentes illustrations de ce volume, sont celles des miséricordes d'Ely, de Chester (XIV<sup>e</sup> siècle), de Carlisle (XV<sup>e</sup> siècle).

Dans le second volume, M. F. Bond a étudié les stalles et sièges divers en bois sculpté qui n'avaient pas encore été l'objet jusqu'ici d'un travail

spécial en Angleterre, où ils sont très nombreux et en parfait état de conservation. M. F. Bond en compte de 1227 à 1701 trente-neuf séries.

Constatons tout d'abord un dessin particulier à l'Angleterre, quelle que soit l'époque des stalles : la partie de la joue comprise entre l'arcadaire et le quart de cercle où bat le siège, est généralement évidée et rentrant, au lieu qu'en France, dans les stalles antérieures au XVI<sup>e</sup> siècle, l'arcadaire est supporté par une partie perpendiculaire moulurée ou par une colonnette détachée.

Le plus ancien ensemble de stalles à voûsure se trouve dans la cathédrale de Winchester. Ces stalles sont du début du XIV<sup>e</sup> siècle et fort belles : chaque d'elles est surmontée d'une voûsure dont l'arc, tréflé, est porté par deux colonnettes appuyées sur les arcadaires ; ces arcades sont elles-mêmes encadrées deux à deux par un grand arc surmonté d'un gâble ajouré. Ce fenestrage de bois, richement décoré et orné, dans les roses et les écoinçons de grotesques et de feuillages, se répète, en relief, sur les panneaux des dossiers, et l'ensemble est extrêmement remarquable.

Les stalles à dais qui ont commencé en Angleterre à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle doivent être considérées, dit M. F. Bond, comme le type des stalles au gâbles et du triomphe de leurs sculpteurs, et il nous fait passer en revue celles de Lincoln, Chester, de Lancaster, qu'il considère comme le chef-d'œuvre de la sculpture anglaise du XIV<sup>e</sup> siècle de Carlisle et de Ripon du XV<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, les cathédrales et les grandes abbayes ne sont pas seules à en posséder, et on en trouve même dans de simples églises paroissiales.

M. F. Bond termine son livre en étudiant les sièges monumentaux comme ceux d'Exeter et de St David's et ceux moins importants de Lincoln, Dunmow, Coventry, Muchhadam.

M. Bond est le premier en Angleterre qui ait traité ce sujet ; il l'a fait avec une grande compétence et son intéressant ouvrage nous fait regretter qu'en France, malgré notre pauvreté en stalles antérieures au XVI<sup>e</sup> siècle, pareil travail ne fût ni de nos érudits.

L. R.

JEAN RENÉ. **Les arts de la Terre. Céramique. Verrière. Émaillerie. Mosaïque. Vitrail.** Paris, H. Laurens, 1911. In-8<sup>o</sup>, 498 fig. et 3 cartes. *Manuels d'histoire de l'art.*

Cet important volume, qui comprend 480 pages, témoigne de la part de l'auteur de recherches longues et minutieuses, dont il y a lieu de le féliciter. Les matières qu'il comporte y ont été réunies parce qu'elles ont une origine commune, la terre, de plus, elles ont un même agent direct de mise en œuvre, le feu. M. René Jean établit une double classification : d'une part la céramique qui a pour base l'argile, d'autre part les arts du verre, verre

de couleur, verre incolore, cristal. Il examine que l'unisme et l'unité dans le verre et le verre, l'argile et la terre, qui donne naissance à deux s'insistent intimement, le second demandant à l'humidité son ebb et sa reflux.

Un manuel des arts de la terre, tel que M. René Jean l'a compris, n'est en genre facile à mettre en œuvre. Les données posées devant le compo s'offrent en effet un point de vue de l'étude une extrême diversité. De plus le côté technique ne laissait pas de présenter de réelles difficultés. En fin les ouvrages à consulter sur ces questions étaient innombrables. Il faut donc reconnaître qu'un livre de ce genre est très méritoire.

Dans la première partie, qui traite de la céramique, l'auteur étudie successivement la céramique antique, les céramiques musulmanes, faïences syro-égyptiennes, faïences dites de Damas et de Rhodés, hispano-mauresques, ateliers de Malaga, de Valence, etc., la céramique occidentale du moyen âge à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Italie et France surtout, la céramique en Extrême-Orient (Chine et Japon), la porcelaine en Europe jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la céramique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

La verrière, l'émaillerie, la mosaïque et le vitrail moderne, troisième, quatrième et cinquième parties, sont, l'un après l'autre, étudiés avec méthode et clarté. Pour les émaux, l'histoire des différentes écoles ou époques, émaux champêtres, écoles du Rhin, de la Meuse, de Limoges, émaux français, émaux sur rebuts, émaux peints de Limoges, est bien exposée. Les gravures qui accompagnent le texte sont choisies avec discernement et leur abondance remplace les descriptions arides et fastidieuses.

Il faut noter que l'ouvrage renferme très clairement indiquant les principaux centres de production céramique de la France, de l'Europe et de l'Asie. C'est une très heureuse idée. Ajoutons que, contrairement à tout manuel sérieux l'exige, chaque chapitre se termine par une bibliographie qui, quoiqu'elle soit minime, n'en est pas moins assez complète. Enfin l'auteur s'est donné la peine de joindre un copieux index des noms cités, d'une vingtaine de pages qui permettra de trouver rapidement tout ce que l'on désire le renseignement, des tables, un bon index, un bon point. C'est en avant ce qui a été écrit par M. René Jean pour se rendre compte de ce que l'ouvrage peut rendre.

A. BOUQUIN

DE BUSCH-ENGER. **Tables générales des cinquante premières années de la Gazette des Beaux-Arts, 1859-1908.** Paris, L. L. B. n. s. t. s. P., 1910. n. s. 499 p.

Le but d'une telle table, comme le dit M. de Busch-Enger, est de servir de guide à l'usage d'un érudit, d'un collectionneur, d'un amateur, d'un bibliophile, d'un chercheur, d'un

enrichis de vingt mille gravures, l'histoire de l'art avant jusqu'à présent, on le conçoit, certaines difficultés à se reconnaître et se diriger. Des travaux du genre de celui que M. Du Bus vient de publier, avaient déjà paru, grâce aux soins de MM. Cléron, H. Jouin et P. Teste, mais seulement pour les années 1859 à 1892.

Le répertoire, dont le premier volume vient de paraître, comprendra, une fois achevé, « 1° la table méthodique des articles parus de 1859 à 1908 ; 2° une table des illustrations, sur le même modèle que la précédente, et dont la mise au point se poursuit activement. Cette dernière, s'appliquant à toutes les figures publiées dans la Gazette, condensera, sans les rendre inutiles, les travaux précédents et pourra jouer pratiquement le rôle d'une table analytique pour la période 1893-1908. C'est, en effet, depuis une vingtaine d'années, que les progrès de l'illustration par des procédés photographiques, ont permis de souligner d'une figure tout passage un peu important du texte. Un projet de table analytique complète des mêmes années est d'ailleurs à l'étude, et pourra, si le besoin s'en fait sentir, être mené à bien dans un assez bref délai ».

La Table des articles comprend : 1° une liste méthodique principale de tous les articles parus jusqu'à 1908 ; 2° un index alphabétique en partie quadruple des noms figurant dans la liste méthodique ; index des auteurs et écrivains ; index des noms d'artistes ; index topographique ; index des sujets, titres d'ouvrages et matières ne rentrant pas dans les catégories précédentes ou index idéologique.

Félicitons M. Du Bus du soin qu'il a apporté à rédiger ce répertoire et remercions-le de nous avoir donné un instrument de travail aussi utile et aussi pratique.

A. B.

## PUBLICATIONS RÉCENTES.

### Généralités et Histoire de l'Art.

1. *Acropolis Vmè*. Guide historique, artistique, illustré, des Camaldules de Naples. Traduit de l'italien par Joseph Carizzo. Naples, impr. Lubrano, 1911, in-16, 47 p., fig., 2 l.

2. *AGNES LIA* (Jos.). The rapid Guide to Paris and its environs. Paris, printed by H. Clarke, 1911, in-16, 101 p., fig. et plan.

3. *Alttest*. Die bisher bekannt gewordene Darstellung des Halbeszen Komeden Tapissérie de Bayeux. *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 1, p. 20-21, fig.

4. Annuaire de la Société d'archéologie de Bruxelles. Tome XXII, 1911, Bruxelles, impr. T. Dewarhel, 1911, in-8°, 120 p. 5 fr.

5. *ARDOUX-DUMAZEL*. Voyage en France. 57<sup>e</sup> série. Bas-Dauphiné, Comtat-Venaissin, Valentinois, Diois, Vercors, Triicastin, Baronnies, Comtat-Venaissin, Valmasque, Monts Ventoux et Luberon (Provence) départements de la Drôme et de Vaucluse... Paris, Berger-Levrault, 1911, in-16, viii-162 p., fig., cartes.

6. *ATGÉ* (DE LASSUS L.), ESCARD (Paul). Société artistique des amateurs. Excursion de Compiègne, 21 juin 1908. Paris, impr. de G. Lesneur (s. d.), in-8°, 27 p.

7. *BARTH* (Herm.). Konstantinopel. 2. Aufl. Leipzig, E. A. Seemann, 1911, gr. in-8°, 211 p., 103 fig., Bernhard-Kunststätten, 1 m.

8. *BARGAGLI-PETRUGGI* (F.). Pienza, Montalcino e la Val d'Orcia senese. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 163 p., fig., pl. Collezione di monografie illustrate ; serie I [Italia artistica diretta da Corrado Ricci], n° 63 - 5 l.

9. *BAUDIN* (M.). Notices historiques et archéologiques sur les communes rurales du canton de Bethel (suite). *Annales Betheloises*, 1911, janvier-février, p. 1-60.

10. *BAYM* (Julius). Ulmer Kunst. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911, in-8°, 32 p., 96 pl., 8 fig.

11. *BEAUFÈRE* (Louis). Concarneau et ses environs, guide du touriste. Quimperlé, impr. de L. Beaufère, 1911, in-16, 32 p., fig.

12. *Belgium. A practical Guide*. Berlin, Albert Goldschmidt ; London, Williams and Norgate, 1910-1911, in-16, 155 p., 8 cartes, 3 fr. 75.

13. *Berlin and environs*. London, Williams, 1911, in-16, Griebens' Guide Books, 1 s. 6 d.

14. *BRIGNANI* (A.). L'arci-confraternità di S. Maria dell' orazione e morte in Roma e le sue rappresentazioni sacre. *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 1910, fasc. 1-11, p. 5-177, 16 fig.

15. *BRASCHI* (Adrien). Le cimetière de Saint-Hilaire à Saint-Andréux (Cher). *Revue Charle-magne*, 1911, n° 2, avril, p. 93-94, 1 fig.

16. *BONN* (James). Edinburgh revisited, with 75 drawings by Hanslip Flecher. Edinburgh, Sidgwick, 1911, in-4°, 276 p., 75 fig., 21 s.

17. *BOUTY* (Marcelin), *GALLAUD* (M.), *PELLUSSIER* (J.), *FINOTTER* (N.), *VISSAGUÉ* (L.). La Haute-Loire et le Haut-Vivarais, guide du touriste, du naturaliste et de l'archéologue. Paris, Masson, 1911, in-16, viii-366 p., fig. et cartes. Collection publiée sous la direction de M. Boule.

18. *BRASINNE* (Joseph). Notes d'archéologie mosane. *Liège, Leodinum*, 1911, n° 5, p. 11-15, 1 pl.

19. Bruxelles et Anvers. Guide pratique. Berlin, Albert Goldschmidt : Bruxelles, Agence Dechenne, 1911-1912, in-16, 4 cartes, 90 p., 2 fr.
20. BURCKHARDT, Jak., Beiträge zur Kunstgeschichte v. Italien. 2. Aufl. Stuttgart, W. Ebermann, 1911, gr. in-8°, vii-585 p., 9 m.
21. Bidragen tot de kerkeijke geschiedenis van Burscht, *Saunt-Arcolas, Annales du cercle archéologique du pays de Waes*, 1911, t. XXIX, p. 31-311, 3 pl.)
22. CASIER, Joseph, La liturgie et les mystères dans les arts en Flandre, *Gand, Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie*, 1911, n° 2, p. 121-130.
23. Catalogo della mostra di belle arti. Esposizione internazionale di Roma, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-16, 129 p., 251 pl., 3 l.
24. CAONI, Michel, La Valdelsa : guida storico-artistica, Firenze, F. Luccini (stab. tip. Aldino), 1911, in-16, xxiii-266 p., fig., 7 pl., 3 l.
25. CLÉMENT, P.-L., L'inscription du lambris d'Apollon, *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendomois*, 1911, 1<sup>er</sup> trimestre, p. 14-46, 1 fig.)
26. COSTANTINI, Celso, L'arte benedettina. *Emporium*, 1911, février, p. 82-100, 17 fig., 5 pl.)
27. COSYX, Arthur, Le Brabant inconnu. Illustr. phot. de l'auteur. Bruxelles, Budens, 1911, in-8°, xi-367 p., fig., 2 fr., 75.
28. DAXAT, Abbé Ed., L'Abbaye et le village de Saint-Jean-aux-Bois en la forêt de Couze, Compiègne, impr. du *Progrès de l'Oise*, 1911, in-8°, 131-91 p., fig., et pl.
29. DEMO, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, im Auftrage des Tages. I. Denkmälerpflege bearb. IV. Bd. : Südwestend-schland. Berlin, E. Wasmuth, 1911, in-8°, vi-182 p., 1 carte, 5 m.
30. DENIAISON, LOUIS, LALÉVÈRE-PONTAÏS, Eugène, JADART (Henri), BROUËRE, Lucien, Guide du congrès de Reims en 1911. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 131 p., fig., et pl. Société française d'archéologie.)
31. DUMOYER, R., Victor Hugo en Champagne, I. Au Sacre de Charles X, H. Voyage en Brie, 1835, III. Les Voyages sur le Rhin, 1837-1839, *Revue de Champagne*, 1911, janvier-février, p. 65-83, mars-avril, p. 97-105.
32. DENISE, A.-L., Etudes historiques archéologiques et anecdotes sur la ville de Flis-le-Adam Méru, impr. de J. Douce, 1906, in 16, 260 p.
33. DUMOSY, Abbe H., La chasse de Saint-Marcoul au sacre de Louis XV. *Revue de Champagne*, 1911, janvier-février, p. 80-87.
34. DORLING, E. L., A history of Salisbury, London, Nisbet, 1911.
35. DOURY, A., Angleterre en poche, guide du touriste. Bibliéac, impr. de G. Langardet, 1911, in-16, 32 p., plan, autographe.
36. DOURY, E., Petit guide du touriste archéologique. Dol de Bretagne, son histoire, ses monuments, ses alentours. Dol, impr. de Bilard-Gazen ger., s. d., in-16, 25 p., fig.
37. DEMITRASCO, M. F., Escursioni storice. *Rivista pentra istorica, archeologica si filologica*, 1911, t. XI, fasc. 2, p. 362-380, 3 fig., sur 2 pl.
38. EBI, Gustav, Die Fassaden-systeme als Ausdruck des inneren Raumbestaltung. *Die Schweizerische Baukunst*, 1911, 24 mars, p. 79-85.
39. E. D., Le Vandalsme en province : Saint-Herembert d'Amboise. Le geste de M. Pierpont-Morgan. L'évroulement de Saint-Jean de Troyes. *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 29 avril 1911 p. 129. 27 mai 1911, p. 161. 3 juin 1911, p. 169.
40. ELIAS, Julius, Strassburg. *Kunst und Künstler*, 1911, n° VIII, p. 111-119, 6 fig.
41. ELLIEN, Ch., Dijon et les environs. Dijon, L. Venot, 1911, in-16, 78 p., fig., et plan.
42. FAURE, Ebe., Histoire de l'art. L'art médiéval. Paris, H. Floury, 1911, in-8°, 200 fig., 3 fr.
43. FIAMONT, Albert, Eurythmie de Pâques, *Le Galvas*, 17 avril 1911.
44. FORSYTH, P. J., Religion in recent art, 3<sup>e</sup> ed. London, Hodder, 1911, in-8°, 332 p., 108, 6 pl.
45. GASTON, Abbe Jean, Un champ d'étude en core inexploré. Ficonographie des confréries avant la Revolution. *Revue du Clergé français*, 1911, 15 mars.
46. GENEWEIN, Ant., Vom Römischen bis zum Empire. Eine Wanderg. durch die Kunströmer dieser Stile. Leipzig, F. Hoff, 1911, in-8°, 947 fig., 9 m.
47. GEROLA, Giuseppe, La cognizione della tomba di S. Giuliano in Rimini. *Rivista di Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, fasc. 3-4 p. 106-120, 11 fig.
48. GUILLETCK, d'ESTEGHEM, VERNERWYCK, A., Le Carnet de voyage d'un erudit venu visiter A de narde en 1612. *Antiquaire, Vie des provinces, chronologie et histoire*, 1910-1911, 3<sup>e</sup> livr., p. 187-210.

49. GILLET (Louis). Histoire artistique des ordres mendiants. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 12 pl. 9 fr.

50. GOUIN (Isabel Lucy et Beatrice Mary). An Anthology of Essays. Londres, S. Low, 1911.

51. Guide des promenades dans les environs de Malbousson et du lac de Saint-Point (Haut-Jura). Malbousson, au siège de la Société des amis de Malbousson, 1911, in-18, 36 p. Publié avec la collaboration de M. Josse. Société des amis de Malbousson et du lac de Saint-Point.

52. Guide du pèlerin à Notre-Dame de la Sallette, Belley, impr. de L. Chaduc, 1911, in-16, 121 p., fig. et cartes.

53. Guide illustré de poche. Itinéraires dans Bruxelles. Guide des environs de Bruxelles et des principales villes de Belgique. Renseignements pratiques. Bruxelles, E. Rossel, 1911, in-16, 218 p., pl., fig., portr. 0 fr. 20.

54. HOFFMANN (Rud.) und MODER (Fel.). Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Oberpfalz. XVII. Bez. Ant. Nabburg, München, Oldenburg, 1910, in-8°, vi-156 p., 101 fig., 9 pl. 8 fr. 75.

55. HOURICQ (Louis). Histoire générale de l'art. France. Paris, Hachette, 1911, in-16, 476 p., fig., pl.

56. HOUTART (Maurice). Deux tombes illustrées en l'église Saint-Paul. *Tourna. Revue Tournaisienne*, 1911, n° 5, p. 73-75.

57. HOZER (M<sup>me</sup> A.) et HEBBEL (L.). The Welsh Borders. Londres, Nuff, 3 s. 6.

58. HUNANN (Georg.). Neuzzeitliche Kunstbestrebungen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2<sup>e</sup> fasc., col. 53-63.

59. Inventaire archéologique de la Flandre orientale. Fasc. 1, 2, 3, 4. Gand, A. Siffer, lithogr. Th. De Graeve, 1911, 3 broch. in-8°, pl., fig. Comité provincial des monuments. 3 fr. 75.

60. JADART (Henri), DEMAISON (Louis). Département de la Marne. Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims, publié sous les auspices de l'Académie de Reims (1<sup>er</sup> fascicule) canton de Bourgogne (première partie). Reims, L. Mechaud, 1911, in-8°, fig. et pl.

61. JOANNI. Collection des Guides-Joanni, publiée sous la direction de Marcel Monmarché, Blois, Chambord, Cheverny, Beauregard, Bury, Chamont. Paris, Hachette, 1911, in-32, 32 p., fig., cartes et plan.

62. JOANNI. Mentone und Umgebung. Paris, Hachette, 1911, in-16, 64 p., fig., cartes et plan.

63. Katholieke (De) Kunst in dezen tijd. (*Bouw-kundig Weekblad*, 1911, 1<sup>re</sup>-25<sup>e</sup> livr., p. 288-289.)

64. KIRSCH (J. P.). Anzeiger für christliche Archäologie. Nummer XXVII. *Römische Quartalschrift*, 1911, fasc. I, p. 11-53.)

65. KOMRA (Felix). O sztucekoscjelna (Sur l'art religieux). *Krakowski Miesiecznik Artystyczny*, 1911, février, p. 3.)

66. KOWYLSKI (P. G.). Z powodu konkursow religijnych. A propos des concours d'art religieux organisés par la Soc. des Amis des Beaux-Arts de Cracovie. *Krakowski Miesiecznik Artystyczny*, 1911, avril, p. 27-29.)

67. Kunstdenkmäler (der) der Rheinprovinz. Im Auftrage des Prov.-Verbandes Hrsg. von Paul Clemm. H. B. Die Kirchl. Denkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf, L. Schwann, 1911, in-8°, v-395 p., 265 fig., 29 pl. 5 m.

68. LAGÉRENNÉ (Henry de). Notes et souvenirs relatifs à l'ancien couvent des Ursulines de Montlucan (1613-1909). Paris, H. Champion, 1911, in-8°, 112 p., pl.

69. LAVERGNE (Adrien). Le dieu Lurgort dans l'église de Sarria. *Bulletin de la Société archéologique du Gers*, 1910, 4<sup>e</sup> trimestre, p. 327-329.)

70. LEIBARY (W. K.). Westminster Abbey and the antiquities of the coronation. Londres, 1911, 25 fig.

71. LLOYD (J. E.). The history of Wales from the Earliest Times to the Edwardian Conquest. Londres, Longman, 2 vol. 21 s.

72. Louvain, guide illustré, d'après le guide flamand de M<sup>me</sup> Frantzen. Louvain, René Fonleyn, s. d., [1911], in-8°, 112 p., pl., fig. 2 fr.

73. LUCAS (E. V.). A Wanderer in Paris. 7 ed. London, Methuen, 1911, in-12°, 286 p. 5 s.

74. LUCCA (Pasquale de). Cronachetta artistica. *Emporium*, 1911, juin, p. 181-192, 8 fig., 2 pl.)

75. MARIAN (A.). Etudes sur l'histoire de l'art italien du XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle. Le paliotto de Saint-Ambrose de Milan. La porte de bronze de Saint-Zénon de Vérone. Le poème de Pietro d'Eboli sur la conquête de la Sicile par l'empereur Henri VI. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911, in-8°, 66 p. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 88 H., 4 m.

76. MARTY (E.). Archives des notaires de Rabastens. *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1910, juillet-octobre, p. 291-309; novembre-décembre, p. 367-379; 1911, janvier-avril, p. 81-88.)

77. MAUCLAIR (Camille). Florence. Paris, Fontemoing, 1911, in-19, 160 p., 1 pl., 30 fr.
78. MAZARIN (Félix). Les Musées archéologiques de Nîmes. Recherches et acquisitions. Année 1910. Nîmes, impr. de A. Chastanier, 1911, in-8°, 47 p.
79. M. C. G. Les tombeaux de Frédéric Maurice de la Tour d'Auvergne et d'Éléonore de Bergh à Clunay. *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, 1911, mars-avril, p. 95-96.)
80. Meisterbilder der christlichen Kunst, 2. 11. Serie. Stuttgart, Verlag f. Volkskunst, 1911, in-8°, 1 m. 20.
81. Memorials of Old Leicestershire. London, G. Allen, 15 s.
82. Memorials of Old Lincolnshire. London, G. Allen, 15 s.
83. Merridew's Illustrated guide to Boulogne-sur-Mer and its environs. London, Simpkin, 1911, in-16, 1 s. 3 d.
84. MESNII (Jacques). L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance, études comparatives. Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-19, 60 pl.
85. MORIS (Henri). L'Abbaye de Lérins, son histoire, ses possessions, ses monuments anciens. *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes*, LXXII, p. 1-65, 1 fig., 3 pl.)
86. Muñoz (Antonio). La decorazione e gli artoni asualessi della basilica di San Pancrazio fuori le mura. *L'Arte*, 1911, mars-avril, p. 97-106, 6 fig.
87. Musées (Les) de Saint-Pétersbourg. Galerie de l'Ermitage. Académie des Beaux-Arts. Paris, H. Laurens, 1911, in-19, 36 pl. en coul. (Les Grands Musées.) 25 fr.
88. NASTUREI (Général P. N.). Biserica si mănăstiri din Oltenia. I. Mănăstirea de la Cretseschi judetsul Dolj. 2. Biserica de la Reieica, judetsul Romanasi. *Revista pentru istorie, arheologie si filologie*, 1911, t. XI, fasc. 2, p. 387-391, 3 fig.)
89. Nouveau Guide illustré de Cherbourg et ses environs. Cherbourg, Bissonnier, 1911, in-12, 151 p., fig., et plan.
90. ORCEY (Goddard-Henry). Ireland under the Normans, 1169-1216. Oxford, Clarendon Press, 1911, 2 vol.
91. Perche (La) pittoresque, Mortagne, la forêt de Bellême, La Ferté-Bernard, la vallée de l'Ilusne, Nogent-le-Rotrou, impr. de G. Fiquet, 1911, in-8°, 8 p., fig., carte. Syndicat d'initiative, Nogent-le-Rotrou.)
92. PISSIER (Abbe A.). Recherches sur l'abbaye de Tharoussou. *Bulletin de la Société d'étude d'Avallon*, 1909, p. 33-147.
93. PIVOSSI (Abbe). Le cadran solaire de la Revolution à Saint-André. *Annuaire de l'Abbe*, 1911 2<sup>e</sup> partie, p. 3-6.
94. Provenance. La de la croix et du coup du clocher acquis par le musée de la Champagne. *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, 1910, novembre-décembre, p. 31.
95. PRIX (Abbe). Eglise Sainte-Géode de Beuvillers, ses peintures, ses vitraux, ses vieilles statues. Bayeux, impr. de G. Colas, 1911, in-8°, 46 p.
96. REINAUX (Salomon). La fête magique des Templiers. *Revue de l'histoire des religions*, LXXIII, n° 1, 1911, n° 2, janvier-février, p. 23-39.
97. REINAUX, ville de tourisme. Guide. Collaborateurs: MM. Val. Carpentier, Em. De Gandt, Louis de l'Arbre, Oscar Delghust, François Den Dain, Noël Dubois, Aug. Ferrand, Fédor Moreau, Michel Portois, Jean Willems; Jules Leherbe-Courtin, éditeur. Albert Minart, photographe amateur, Coppens, architecte, Reinaux, J. Leherbe-Courtin, s. d., 1911, in-8°, 79 p., pl., fig. 9 fr. 75.
98. RODIN (Roger). Promenades épigraphiques. Église de Noyelles-sur-Mer. Abbeville, impr. de E. Paillard, 1911, in-8°, 25 p., pl. (Extrait du *Bulletin de la Société d'émulation d'Abbeville*, 1901, n° 1, et 1910, n° 3 et 4.)
99. RODIN (Auguste). Un livre de Rodin sur les cathédrales de France. *Le Temps*, 15 mai 1911.
100. RODONAXON (E.). La première renaissance au temps de Jules II et de Léon X. Paris, Hachette, 1911, in-4°, 72 pl., 30 fr.
101. RODONAXON (E.). Le rôle artistique de saint François d'Assise. *Journal des Débats*, 20 mai 1911.
102. RODONAXON (Auguste). La Ville du passé. Carcassonne, décorée de 103 bons gravés originaux et de deux dessins par Achille, Luc et Auguste Rodin et Carcassonne. Editions d'art de L. Borel et Lohand, 1911, in-4°, 67 p.
103. ROUSSEL (E.). Le monastère de S. Omer et son identification. *Revue d'archéologie*, 1911, n° 2, avril, p. 65-89.
104. SARRIENS (Antoine). Les sculpteurs de la renaissance anglaise. In: *Diomeo et Mezzotomeo*. *Revue d'Art et d'histoire*, LXXI, P. I, fasc. 1, 1911, p. 3-11, p. 89-92, fig.
105. SARRIENS (Antoine). Le château de l'Écu.

tion nouvelle. Angers, 21, rue Chevreul, 1911, in-8°, 106 p., fig. Syndicat d'initiative de l'Anjou.)

106. SCHELER (Edmond). A travers Bruxelles et ses environs. Guide pratique de l'étranger, illustré de nombreuses vignettes avec un plan de Bruxelles, 3<sup>e</sup> édition. Bruxelles, 55, rue du Mail, 1911, in-12, 110 p., fig., 0 fr. 75.

107. SCHELER (Edmond). A travers la Belgique et l'Europe centrale. Album illustré, 7<sup>e</sup> édition. Bruxelles, 55, rue du Mail, in-1<sup>o</sup> oblong, 83 p., pl., fig., cartes, 1 fr. 25.

108. SCHELER (Edmond). Vade-mecum du voyageur et du touriste. Guide de poche illustré de la Belgique et du centre de l'Europe publié depuis 1901, 11<sup>e</sup> édition, 11<sup>e</sup> année. Bruxelles, 55, rue du Mail, 1911, in-12, 184 p., fig., cartes, 0 fr. 75.

109. SERRA. Le mostre retrospettive in Castel Sant' Angelo. *Emporium*, 1911, juin, p. 411-478, 21 fig., 9 pl.)

110. Souvenir de Thuin et de l'abbaye d'Aulne. Bruxelles, bibl. C. Van Gottenbergh fils, 1911, in-1<sup>o</sup> oblong, 16 pl., 2 fr. 25.

111. STERNBERG (Lev.). Lamburg als Kunststätte, 2. Aufl. Lex. Düsseldorf, C. Bagel, 1911, in-8°, 55 p., fig. et pl. 3 m. 50.

112. STIRLING TAYLOR (G. R.). The historic guide to London. Londres, Dent, 1911, 56 phot., 6 sh.

113. Syndicat d'initiative du Calvados. Guide du touriste dans le Calvados. Caen, 10, rue de Bernières, 1911, in-16, 220 p., fig., plans.

114. STRÖHL, H. G.). Die Wappen der Ordensstifte in Ober-Oesterreich und Salzburg. *Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, t. XIV, mai, p. 277-301, 26 fig.)

115. TAUBER (Joseph). Saint-Pierre-sur-Mer au XIV<sup>e</sup> siècle, notes historiques et topographiques. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 43 p. (Extrait de l'*Annuaire de l'Association normande*, année 1911.)

116. TAVARÉ, S. Kimmernis e un affresco del Museo di Verona (à suivre). *Madonna Verona*, 1911, fasc. 1, p. 36-48, pl.)

117. TITZL (Dr. Hans). Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg. Wien, A. Schroll, 1911, in-1<sup>o</sup>, cxvii-206 p., 281 fig., 33 pr. Österreichische Kunsttopographie, 32 m.

118. TOLL-PARIS. L'art religieux. *Le Gaulois*, 5 avril 1911.

119. UGARAS (Carl R. af). L'exposition d'art religieux ancien de Strängnäs (Suède). *Revue de l'art chrétien*, 1911, juillet-août, p. 293-306, et novembre-décembre, p. 469-482, 25 fig.)

120. VIDAL (Aug.). Abbi et ses environs. Abbi, Pezous, s. d., in-16, 163 p., fig., plan et pl.

121. VITRY (Paul). Le Musée de Tours. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 122 fig., 10 fr.

122. WEESE (Art.). München, Leipzig, E. A. Seemann, 1911, gr. in-8°, 253 p., 159 fig. Berühmte Kunststätten 4 m.

### Architecture

123. VIMOND (Ch.). Les étapes de la construction de l'église Saint-Etienne de Bar-le-duc. *Bulletin mensuel de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1911, n<sup>o</sup> 1, p. v-x.)

124. Alt. Wiener Bauten-Kalender der österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst. Für d. J. 1912, 1 Folge. Wien, Schworella et Heick, in-1<sup>o</sup>, 8 p., 12 pl., 3 m.

125. Ancien L' château des archevêques de Paris, à Conflans-Charenton. *Ville de Paris, 1910, Commission du Vieux Paris, Procès-Verbaux*, 1910, 9 novembre, p. 76-79.)

126. Ancien L' cloître de Saint-Martin, à Ypres. *Chron. des arts*, 1911, n<sup>o</sup> 9, p. 91.)

127. Ancienne L' abbaye de Pentemont. *Ville de Paris 1910, Commission du Vieux Paris, Procès-Verbaux*, 1910, 9 novembre, 2 pl.)

128. BAYONNET (Jules). Les prétendues charpentes de châteaugier. Caen H. Delesques, 1910 dépôt, 1911, in-8°, 9 p. Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)

129. BEAUFREY (Lucien). La cathédrale de Lyon. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 108 p., 56 fig., 1 plan. Petites monographies des grands édifices de la France, dirigée par M. Eug. Lefèvre-Pontalis.)

130. BISSARO (Ch.-H.). Le Mont Saint-Michel. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 114 p., 51 fig., 1 plan. Petites Monographies des grands édifices de la France, dirigées par M. Eug. Lefèvre-Pontalis.)

131. BETHUNE (Baron de). A propos de l'église Saint-Michel à Courtrai. *Courtrai, Bulletin du Cercle historique et archéologique*, 1909-1910, livr. 2, p. 76-81, 2 pl.)

132. BROMFIELD (Reginald). A History of french architecture; from the reign of Charles VIII till the death of Mazarin. London, Bell, 1911, 2 vol. in-8°, 292-481 p. 50. s.

133. BOUGAULT (C.). Les colonnettes de Saint-Lambert. *Chronique archéologique du pays de Liège*, 1911 n<sup>o</sup> 5, p. 41-44, 1 fig.)

131. BARGMANS H. et PELLUS C. H. Oud-Nederlandsche Steden. Leiden, A. W. Sijthoff, 1911, 3 vol., in-8°, 500 fig.

132. BRUNET (T. Francis). The Cathedrals of central Italy. London, T. W. Laurie, 1911, in-8°, 320 p., fig. 16 s.

133. GARRÉ (Charles). Courte notice sur la basilique Sainte-Foy de Morkans. Tours, A. Mame et fils, 1911, in-16, 126 p., portrait de M<sup>me</sup> G. Garré, pl., plans.

134. Cathédrales. Les belges. *Guide des communaux*, 1911, n° 1, p. 5-9; n° 2, p. 25-29; n° 3, p. 53-55; n° 4, p. 69-73.

135. Cathedral (The) and other Churches of Great Britain: introd. par John Warrack. Edinburgh, O. Schulz, 1911, par photo.

136. CÉGIS (Gab.). La cathédrale de Saint-Bavon, guide illustré, 3<sup>e</sup> éd. Gand, chez l'auteur, 5, boulevard l'Herminette [1917], in-16, 10 p., pl., fig. 9 et 50.

137. Chronique locale et régionale, Bethel. Traux à l'Église Saint-Nicolas. *Annales Bethelaises*, 1911, mars-avril, p. 29-30.

138. CROQUET (L.). De Styl der Middeleeuwen. *Sint-Lucas*, 1911, n° 10, p. 291-296.

139. COLE F. J. An analysis of the church of St. Mary, Chobsey, in the Conny of Berkshire. London, Frowde, 1911, in-8°, 5 s.

140. COLLINS W. W. Cathedral cities of Italy. London, Heinemann, 1911, in-8°, 322 p., 16 s.

141. DEMIANI (Alfred). Oviedo, die Hauptstadt der Könige von Asturien. *Zeitschrift für bildende Kunst*, avril 1911, I, p. 149-157, 15 fig.

142. DESHOULIÈRES (E.). Essai sur les bases romanes. Caen, H. Delesques, 1910, in-8°, 27 p., pl. et fig. Extrait du *Bulletin monumental*, année 1911.

143. DESHOULIÈRES (E.). Le Plan primitif de l'église de Dées. Caen, H. Delesques, 1910, in-8°, 8 p., fig. Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.

144. DONNET (Fernand). L'architecture de l'église des Jésuites à Auxerre. *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1910, n° 1-2, p. 25-72.)

145. DOUBLET (Georges). L'ancienne cathédrale de Grasse. *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes*, t. XXII, p. 69-167.)

146. DOURM (Max). Nos églises en danger. I. Les églises de l'Alsace. *Le Correspondant*, 1911, 10 juin, p. 900-916.

147. DE BAXOULE (H.). Les églises de Saint-Saurin. Puy de Dôme, Com. A. Delesques, 1910, in-8°, 25 p., fig. et pl. Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.

148. DEBVILLE (Abbé Georges). Église et clocher romain. Saint-Laurent de Nantes. Nantes, impr. de A. Dugas, 1910, in-8°, 20 p., plan. Extrait du *Bulletin archéologique de Nantes et de la Loire Inférieure*.

149. DEBRY (Charles). L'art byzantin, son architecture et sa décoration. I, iv. Paris, E. Gallart, 1911, in-tol., 27 pl.

150. FERRAND (Abbe). La basilique de Saint-Denis et ses tombeaux. Paris, impr. Arago, 1911, in-16, 64 p., fig.

151. FERRARI (L.). L'Église d'Harlebeke. *Centralblatt für die Geschichte und Alterthumskunde*, 1909-1910, livr. 3, p. 30-128 et 133-171, 3 pl.

152. GEM (Am.). L'abbaye de Vauvelles et ses environs. Condun, O. Masson, 1911, in-16, 55 p., fig. et plans.

153. GENTIO (Magn.) Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa. I. Eglise, Torino, C. Cando, 1911, in-tol., 32 p., 137 pl., 150 fr.

154. HALAYS (André). En Béarn. *Journal de Debats*, 19-26 mai 1911.

155. HALAYS (André). Silvaneau. *Le Gaulois du dimanche*, 6 mai 1911.

156. HAUMANN (B.). Die Katholische Kirche im Landquart. *Die Schweizerische Baukunst*, 1911, 19 mars, p. 61-63, 2 plans, 2 pl. a fig.

157. HASAK (Max.). Der Dom des hl. Petrus zu Köln am Rhein. Berlin, H. Walther, 1911, in-4°, 171 p., fig. et pl. Die deutsche Dome, 27 n°.

158. HEISS (Maurice). Les deux monastères de Gand au X<sup>e</sup> siècle. *Gaudeamus*, 1911, n° 4, p. 26-27.

159. HISSLET (Louis). Le pressoir du x<sup>e</sup> siècle de l'ancienne abbaye Sainte-Gertrude à Louvain. *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1910, n° 3-4, p. 127-130, 1 pl.

160. HOLLER (F. A.). Augustin de Neuchâtel. *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 171-173.

161. HORN (G. C. A.). Heerkloster bei Göttingen. *Zeitschrift für die Geschichte der Baukunst*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 1-10.

162. KOFESCHAK (W.). Die Lebersteine. *Archiv für die Geschichte der Kunst und Denkmalpflege*, 1911, vol. 117, 1<sup>er</sup> livr., p. 1-10.

166. **KUNSTLERISCHE Grabdenkmale, Moderne Architektur und Plastik v. Friedhöfen u. Kirchen in Oesterreich-Ungarn, VII. Série, Wien, A. Schroll 1911, in-fol., 30 p., 51 phot., 20 m.**
167. **LABOR, Une restauration artistique [Abbaye des Dames, à Bruges].** *Chron. des arts*, 1911, n° 11, p. 109.)
168. **LAMBEAU, Lucien.** L'ancien cimetière Saint-Paul et ses charniers; l'église Saint-Paul, la grange et la prison Saint-Eloi. *Ville de Paris 1910, Commission du Vieux Paris, Procès-Verbaux*, 1910, 9 novembre, annexe, 55 p., 2 plans, 9 pl.)
169. **LASTEYRE, C. R. de.** L'architecture religieuse en France à l'époque romane et pendant les siècles précédents. Paris, A. Picard et fils, 1911, gr. in-8°, 719 p., 600 fig. et pl., 30 fr.
170. **LEFÈVRE-PONTALIS, Eugène.** L'église de La Celle-Brière (Cher). Caen, H. Delesques, 1910, in-8°, 15 p., fig. et pl. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)
171. **LEMAIRE, R.** De gotische Normen. *Sind-Lucas*, 1911, n° 8, p. 225-238.)
172. **LEMAIRE, R.** L'origine de la basilique latine. *Bruxelles, Annales de la Société d'archéologie*, 1911, 1<sup>re</sup> livr., p. 5-130, 79 fig.
173. **LEMOINNE, Abbé L.** Notice sur la chapelle de La Maulroye-sur-Seine. Gaudeluc-en-Gaux, impr. de E. Pouchin-Perré, 1911, in-8°, 16 p.
174. **MARSHALL PRATT, Helen.** The Cathedral churches of England. Their architecture, history and antiquity, with bibliography and glossary. Londres, John Murray, 1911, in-8°, 10 sh. 6.
175. **MARTIN, Camille.** L'Art gothique en France, l'architecture et la décoration. Paris, C. Eggemann, 1911, in-fol., 80 pl., 115 fr.
176. **MARTIN, Camille.** L'Art roman en Italie, l'architecture et la décoration. Paris, C. Eggemann, 1911, in-fol., 80 pl., 115 fr.
177. **MARTIN, Camille.** L'Art roman en France, l'architecture et la décoration, 2<sup>e</sup> série. Paris, C. Eggemann, 1911, in-fol., 80 pl., 110 fr.
178. **MARTIN, Camille.** La Renaissance en France, l'architecture et la décoration. Paris, C. Eggemann, 1911, in-fol., 100 pl., 100 fr.
179. **MELONI, Orazio.** L'antica basilica di S. Crisogono in Frascati recentemente scoperta sotto la chiesa attuale. Roma, libr. Spallhoyer [imp. Polignola Vaticana], 1911, in-8°, 21 p., 7 pl. Extr. *Annuaire Bollettino di archeologia cristiana*.
180. **MELER, Burkhard.** Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe. Heidelberg, C. Winter, 1911, in-8°, 63 fig. (Beihilf. 6 zur *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*.)
181. **NOUÏO, A.** De Sint-Baafsabdij te Gent. *Goetleding*, 1911, n° 3, p. 17-19.)
182. **PAGUY, Jean.** Monographie illustrée de la collégiale Notre-Dame à Tongres. Tongres, impr. Collée, 1911, in-8°, 197 p., pl., 2 fr.
183. **PARSONS, Catherine L.** All Saints' Church, Harseheath, an account of the structure. Camb. Univ. Press., 1911, in-8°, 110 p., 5 s.
184. **PIANIGON, Leone.** La basilica d'Aquileja. *Emporium*, 1911 avril, p. 271-293, 21 fig., 1 pl.)
185. **PRIVOST, A.** Saint-Nicolas de Troyes. Troyes, imp. de G. Frémont, 1911, in-8°, 112 p., pl.
186. **RABRALL, A.** Esthétique des villes. Isolement des vieilles églises, par Ch. Bals. *Home*, 1911, n° 3, p. 1-2.
187. **REIMERS, Dr Herib.** Kölner Kirchen. Köln, J. P. Bachem, 1911, in-8°, VII-269 p., 78 fig., 1 m.
188. **RIEUX, André.** La Cathédrale de Dol. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 67 p., fig. et pl. en noir, plan en couleur. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)
189. **RICCI, Corrado.** L'architecture baroque en Italie. Paris, Hachette, 1911, in-8°, 308 pl., 25 fr.
190. **ROGER, Robert.** Quelques églises à plan tréflé de la haute vallée de l'Arriège. Caen, H. Delesques, 1910, in-8°, 10 p., fig. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)
191. **ROUSSEAU, Henry.** Rapport sur les travaux de la section artistique de la commission royale des échanges internationaux pendant l'année 1908. *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1910, n° 3-4, p. 99-125.)
192. **ROUX, Alphonse.** Le Château d'Anet. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 124 p., fig. (Petites Monographies des grands édifices de la France, publiées sous la direction de M. E. Lefèvre-Pontalis.)
193. **ROUX, Alphonse.** Le tombeau de Dame de Poitiers. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911 avril, p. 291-297, 2 fig.)
194. **SAINTE-PAUL, Anthyme.** Histoire monumentale de la France, nouv. éd. Paris, Hachette, 1911, in-8°, 281 p., 122 fig., 15 fr.
195. **SCHMIDT, Dr Paul Ferd.** Der Dom zu Magdeburg. Ein kurzer Fühler durch seine Architektur, Plastik u. dekorative Kunst. Magdeburg, K. Peters, 1911, in-8°, x-76 p., 8 pl., 2 plans, 1 m. 40
196. **SCHNIGGERS, Ludwig Amlz.** Pfarrkirche und

Pfarrhaus in Lachtringhausen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2<sup>e</sup> fasc., col. 17-17, 7 fig.

197. SEAGER, S. Hurst. Canterbury Cathedral, London. Simpkin, 1911, in-f2, 136 p., 49 fig. (Tourist Cathedral Series.) 4 s., 6 d.

198. SMITS, A. V. Le tombeau d'Ysselstein. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n<sup>o</sup> 1, p. 18-21.

199. TARDU, Joseph. Notice sur l'église de Saint-Païers-sur-Mer, Caen, H. Delesques, 1911, in-8<sup>o</sup>, 17 p. Extrait de *L'Annuaire de l'Association normande*, année 1911.

200. TREVENS, A<sup>r</sup>. Pierre de . L'Architecture lombarde, ses origines, son extension dans le centre, l'est et le midi de l'Europe. Caen, H. Delesques, 1911, in-8<sup>o</sup>, 41 p., fig. et pl. Extrait du *Compte rendu du XXXV<sup>e</sup> Congrès archéologique de France tenu en 1909 à Avignon*.

201. VAN GRAMBEREN, Arthur. Ancienne église de Bost. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n<sup>o</sup> 5, p. 135-143, 10 fig.

202. VUTIER, G. G. Pierre Vignon et l'église de la Madeleine, Paris, Nogent-le-Rotrou, impr. de Dumpeley-Gouverneur, 1911, in-8<sup>o</sup>, 17 p., Paris, Société de l'histoire de l'art français.

203. VESCO, G. A. Ruderi sacri Sule. *Archivio della Società Veronese di storia e d'arte*, 1910, n<sup>o</sup> 1, p. 149-166, 5 fig., 1 pl.

204. VINCENT, R. P. H. L'église de l'Eléona. *Revue biblique internationale*, 1911 avril, n<sup>o</sup> 2, p. 219-265, 10 fig. et 10 pl.

205. V. Z. E. Dans les environs de Dunant, Vieux sauchnais et castels. *B. off. du Fouring Club de Belgique*, 1911, n<sup>o</sup> 7, p. 165-166.

206. V. Z. E. Les ruines d'abbayes en Angleterre, en Irlande et en Ecosse. *B. off. du Fouring Club de Belgique*, 1911, n<sup>o</sup> 2, p. 25-28; n<sup>o</sup> 3, p. 49-53; n<sup>o</sup> 4, p. 73-76.

207. WEBER, S. A. Ein Paar Worte zur Kirchhogen Sthfrage. *Der Pioneer*, mai 1911, p. 61.

208. WEDD, Dr Karl. Deutscher Kirchbau im Mittelalter. Berlin, Neue photogr. Gesellschaft, 1911, in-8<sup>o</sup>, 35 p., 1 pl. Bilder aus der Kunst aller Zeiten.

209. WEISL, Georg. Die ehemalige Abteikirche von St. Trond. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, février-mars 1911, p. 124-137, 1 fig.

210. WEISSMANN, A. W. Dorpskerken. *Bouw-kundig Weekblad*, 1911, 14-25<sup>e</sup> livr., p. 264-262, 274-276, 282-285, 4 fig.

— Cf. aussi n<sup>o</sup> 78, 85.

## Sculpture.

211. A. C. Un ignaroito busto in legno. *Giornale Ligure*, 1911 mai, p. 411-412.

212. BERUVA, F. Etudes d'histoire et d'art. 1. tombeau d'une reine de France en Calabre. Les saints Louis dans l'art d'abain. Petricelli costume. Les Bergin dans le royaume d'Aragon. Paris, Hachette, 1911, in-16, 200 p., pl.

213. BOUD, Francis. Wood Carpen in english churches. London, Frowde, 2 vol. in-8, 366 pl.

214. CAVIARI, Albert L. Sculpture in Stone. London, Lane, 1911, in-8, 190 p., pl. 3 s., 6 d.

215. CAXIAMIASSA, Giulio. Una scultura ignota del Bernini. *Bollettino d'Arte del museo civico di P. Istruzione*, 1911 fasc. 3-4, p. 81-88, 3 fig., 2 pl.

216. DÉCHÈRE, Joseph. La Vierge de Saint-Alban. *Bulletin de la Diocèse*, 1910, n<sup>o</sup> 1, p. 8-14, 2 pl.

217. DEHO, Geo., Gust. v. Bizore. Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 10. Ufg. Berlin, L. Wasmuth, 1911, in-8<sup>o</sup>, 20 pl., 20 m.

218. DUMS, Paul. Cagner Richier, artiste et son œuvre. Paris, Berger-Levrault, 1911, in-4, 562 p., 51 pl., 11 fig., 30 fr.

219. FAUCHON, Henri. Benvenuto Cellini. Paris, H. Laurens, 1911, in-8<sup>o</sup>, 24 pl., Les grands artistes, 2<sup>e</sup> tr., 50.

220. GRABER, Hans. Beilage zu Niedh-Pisano-Strassburg. L. H. F. Heitz, 1911, in-8, A-109 p., 7 pl., Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 20 H., 6 m.

221. GRIGOROVICH, Ferd. Die Grabdenkmäler der Päpste. Merkmale der Geschichte des Papsttums. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1911, in-8, VII-120 p., 3 pl. hors-texte et 73 fig., 1 m.

222. HAEM, Philipp Maria. Heus v. Bonger und die Salzburger Marmorplastik. *Kunst- und Kulturhandwerk*, 1911, t. XIV, mars, n. 45-49, 44 fig.

223. KORTENY, Raymond. Ossaries, tombs, and chapels franciscan, with a necropolis in XIX siècle. *Revue de l'Art et de l'Archit.*, 1911, par. 1<sup>er</sup>, tom. p. 281-297, 42 fig., se vendent et. 1 fr., 1. 35-40, 45 fig.

224. LAURAN, Edouard. P. de S. Germain de Sens. Leveys de Pontreux. XIV siècle. Paris, L'Internationale, 1911, in-8, 8 p., 14 fig., 1 m. *Bulletin de la Société de l'Art et de l'Archit.*, 1910.

225. MAYER, Emile. Statue de saint Sulpice. *Revue de l'Art et de l'Archit.*, 1911, par. 1<sup>er</sup>, vol. 1, p. 139-148, 11 fig., 1 m.

226. MICHEL (André). Gausserie artistique. A propos d'une statue funéraire. *Journal des Débats*, 1 avril 1911.)

227. MOXIMÉRY (F. del). La Vierge de Blécourt et la sculpture dans la région de Joinville aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 16 p., pl. Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)

228. NICOLA (Giacomo del). Sculture per la Pielà dell'Osservanza. *Rassegna d'arte sevese*, 1910, fasc. IV, p. 86.)

229. PAS (J. del). Vierge de l'église d'Escomilles, dite Notre-Dame des Fous, sculpture en chêne du XIV<sup>e</sup> siècle. *Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie*, 1911, 1<sup>er</sup> fasc., p. 875-879, 4 pl.)

230. PRINEL (Max). La tombe de Jean de Gouheims, à la chartrreuse de Lagny. *Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon, Bulletin trimestriel*, 1910, 3<sup>e</sup> trimestre, p. 367-378.

231. REINHOLD (Herbert). Eine Kölner Madonna vom Beginn des XV. Jahrhunderts. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, 1<sup>er</sup> fasc., col. 9-11, 1 fig., 1 pl.)

232. REYMOND (Marcel). L'autel du Val-de-Grâce et les ouvrages du Bernin en France. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, mai, p. 367-391, 8 fig.)

233. SAUERLANDT (Max). Michelangelo. Mit 100 Abbildg.: Skulpturen u. Gemälde. Busseltdorf, K. B. Langewiesche, 1911, in-8°, XVI-96 p., 1 m., 80.

234. SAUVAGE (R.-N.). Note sur un sarcophage découvert à Troarn (Calvados). Caen, L. Jouan, 1910, in-8°, 7 p., fig., et pl. Extrait corrigé du *Bulletin monumental*, année 1910.)

235. STÜCKELBERG (E. A.). Un motif décoratif du moyen âge obtenu à l'aide d'hémicycles disposés deux à deux. *Revue Charlemagne*, 1911, n<sup>o</sup> 2, avril, p. 90-92, 1 fig.)

236. THIBERT (Emmanuel). Pierre Seguin. *L'Art décoratif*, 1911, mars, p. 109-116, 60 fig.)

237. WALLIS (W. G.). Italian sculptors. Londres, Methuen, 1911, in-8°, 301 p., 7 s., 6 d.

(*Cf. aussi* n<sup>os</sup> 56, 75, 86, 95, 153, 156, 193, 195)

### Peinture.

238. ADOLPHY (Yvon). La Femme de l'Apocalypse de Pierre-Paul Rubens. *Art à l'École et au foyer*, 1911, n<sup>o</sup> 5, p. 51-53.)

239. ADOLPHY (Yvon). Le Triptyque des sept sacrements de Roger de la Pasture. *Art à l'École et au foyer*, 1911, n<sup>o</sup> 3, p. 31-33.)

240. ADOLPHY (Yvon). La Vierge au chanoine Van der Paele, par Van Eyck. *Art à l'École et au foyer*, 1911, n<sup>o</sup> 1, p. 7-9.)

241. ALDHÖLÄNDISCHE MALEREI. Gemälde von Holländischen und Klämisschen Meistern in Rathhäusern, kleineren Museen, Kirchen, Stiften, Waisenhäusern, Senatszimmern, u. s. w. und in Privatbesitz ausgewählt und beschrieben von Prof. Dr. W. Martin und E. W. Moes, 1. Jahrgang, Lieferung 1. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, in-8°, pl. 19 à 21, 3 fr., 50.

242. BACCHI DELLA LEGA (Alb.). Il pittore Antonio Franceschini e l'opera sua in Bologna. Città di Castello, casa ed. S. Lapi, 1911, in-8°, 71 p., 1 l., 75.

243. BALLARINI (Antonio). Due pitture giovanili di Innocenzo da Imola. *Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, fasc. 3-4, p. 115-151, 3 fig.)

244. B. B. A Painting by Perugino. *New-York Bulletin of the Metropolitan Museum of art*, 1911, juin, p. 130, fig.)

245. BELL (Mrs.). Mantegna. Londres, Jack, 1911, in-8°, 80 p., fig., pl. en coul., 1 s., 6 d.

246. BELTRAMI (Luca). Il conte Carrara e la difera del Fratini a proposito del restauro al cenacolo ainciano nel secolo XVIII. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1910, vol. VI, p. 127-133.)

247. BELTRAMI (Luca). Intorno alla copia del Cenacolo affidata al pittore G. Rossi 1807-1809. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1909, vol. V, p. 108-110.

248. BELTRAMI (Luca). La Relazione del prof. Luigi Cavagnoli sul consolidamento del Cenacolo e la medaglia d'oro a lui dedicata. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1909, vol. V, p. 93-103, 2 pl.)

249. BELTRAMI (Luca). Un preteso plagio di Leonardo. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1907, vol. III, p. 139-141.)

250. BIRN (André). Mantegna. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 21 pl., Les grands Artistes... 2 fr., 50.

251. BODENHAINEN (Eberhard Freiherr von) und Wilhelm R. VALENTINER. Zum Werk Gerard David's. *Zeitschrift für bildende Kunst*, mai 1, p. 183-189, 11 fig.)

252. BORRMANN Rich. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland, unter Mitwirkg. v. H. Kolb u. O. Vorlaender hrsg., II. Bd. 5. Lfg. Berlin, E. Wasmuth, 1911, metol., pl. 20 nn.
253. BROCKHAUS Heimr., Michelangelo und die Medici-Kapelle. 2. verb. Aufl. Leipzig, F. V. Brockhaus, 1911, in-8°, viii-118 p., 35 fig., 4 nn.
254. BROES Em., Jels over Isidoor Opsomer. *Deutsche Warte in Belfort*, 1911, n° 3, p. 507-512.)
255. Collection La Sedelmeyer (in *Les Arts*, 1911, juin, p. 25-32, 12 fig.)
256. CRISTOFANI Gaetano, Appunti critici sulla scuola Folignate. Dipinti mai noti o mediti. *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, fasc. 3-4, p. 93-105, 11 fig.)
257. DUBIER Louis, Les primitifs français. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 24 pl., Les grands artistes, 2 fr. 50.
258. DURAND-GÉRAULT E., Les Frères Van Eyck. *Les Arts*, 1911, avril, p. 1-19, 10 fig.
259. DURRIEU G<sup>e</sup> Paul, Les Manuscrits des saints de l'Ordre de Saint-Michel. *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 1911, p. 17-17, pl. et fig.)
260. Ein verstecktes Werk von Orazio Samacchini. *Blätter für Gemaldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 6, p. 103-106, 2 fig.)
261. FÉLIX L., Grisailles de P. N. van Beysschoot à l'église cathédrale de Gand. *Andenken. Annalen du Cercle archéologique et historique*, 1910-1911, 3<sup>e</sup> livr., p. 179-186, 4 pl.
262. FIERLANS-GIAVAERT, Les primitifs flamands. Fascicule XI, Peter Bruegel l'aîné et les peintres de genre du XVI<sup>e</sup> siècle, Brueghel d'enter, Peter Huys, Jean Van Hemessen, Peter Aertsen, Joachim Beukelaer, Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-4°, p. 275-298, pl. 4 fr.
263. FOUILLE Jean des, Histoire de la peinture classique illustrée en couleurs. Paris, H. Laurens, 1911, gr. in-8°, 25 fr.
264. FRIZZONI Giulio, La raccolta Mond ed opere atthenti alla medesima stile et fin. *Bissegna d'arte*, 1911, mars, p. 43-48, 6 fig., 1 pl.
265. GALAVESI Giuseppe, Leonardo ed il Parmigino. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1908, vol. IV, p. 102-106.
266. GILLY L., Giovan Antonio Pazzi, dit le Sodoma, Paris, Plon-Nourit, 1911, in-8°, 24 pl., Les Maîtres de l'Art.
267. GNOTT Umberto, La Scuola svedese in Oltaviano Neri. *Beaux-Arts Com.*, 1911, n° 10, 76 fig.
268. GRÉHAÏE Jean, Les peintres néo-classiques. I. Les primitifs. Paris, C. Lécuyer, 1911 metol., 60 pl., 80 fr.
269. BRUAT Mary F. S., and Robert MARCY HOLLAND A Forgotten French painter. Felix Christian. *The Burlington Magazine*, 1911, avril, p. 48-55, 2 pl., min., p. 161.
270. HULLY Georges, Sur la date de quelques œuvres du Maître de Flémalle. *Académie royale d'archéologie de Belgique. Bulletin*, 1911, n° 4, p. 109-111.
271. HUYMANS H., Note sur le tableau de la confrérie de Notre-Dame du Rosaire de Van Dyck à l'église Saint-Dominique de Padoue. *Académie royale d'archéologie de Belgique. Annales*, 1911, n° 2, p. 293-297.
272. KRAMER Hans, Die Strassburger Kopien nach Leonardos Abendmahl. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, mai 1911, fasc. 5, p. 231-234.
273. KONDAROV N., Novina Vatikanska, pino kokeka. La nouvelle pinacothèque du Vatican. *Statje Goda*, 1911, mars, p. 3-19, 7 pl.
274. KONODY P. R., Filippo Lippi. Londres, Jack, 1911, in-F°, 80 p., fig., pl. en coul., F.S. 6 d.
275. KRÖSIE J. O., Gids voor het geneeenteljk museum te Haarlem, Haarlem, De Eiken F., Bohn, 1911, in-8°, iv-101 p., 72 fig.
276. LUOISI Fernand, Une fresque du XIV<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Val Dieu. *Leobner*, 1911, n° 5, p. 45-46.
277. LUMET L., L. BAYSSIE et J. BAYSSON. Les grands maîtres de la peinture les écoles hollandaise flamande anglaise. Paris, Per Lannu, 1911, in-8°, 600 p., 150 fig., 6 fr.
278. MACFARLADINE A. History of painting. I. VI. The French Genus. I. VII. The British Genus. Londres, Lock, 1911, 2<sup>e</sup> vol. n° 4, 304-331 + 7 s., 6 d. chaque.
279. MANNING G. P., The last great school of the Renaissance. I. The school of Ferrara. *Beaux-Arts Com.*, 1910, fasc. IV, n° 87-88.
280. MARANGONI Matteo, Una chiesa di scuola di Ferrarelli. Scuola di Ferrara. *Beaux-Arts Com.*, 1911, fasc. IV, n° 103-104, 133, pl.
281. MASSON-PERKINS F. S., The school of Ferrara. *Beaux-Arts Com.*, 1910, fasc. IV, n° 89-90, 73, 4 s.

282. MASON PERKINS, F. Un dipinto di Girolamo di Benvenuto. *L'Arte*, 1911, mars-avril, p. 120-121, fig.)
283. MASSI, prof. E. G. Descrizione delle gallerie di pittura del pontificio palazzo Vaticano. Roma, tip. Unione ed., 1911, m-8°, 135 p., fig.
284. Matthias Grünewald. Gemälde und Zeichnungen. Hrsg. v. Prof. Dr. Heine. Afr. Schmid. Strassburg, W. Heinrich, 1911. Texte m-F. XII 396 p., 82 fig. 24 m.; album m-fol., iv p., 7 pl., 10 m.
285. MAYER August L.v. Die Immaculata Conception von Greco. *Der Cicerone*, 15 avril 1911, p. 293-295, 1 fig.)
286. MAYER August L.v. El Greco. Eine Einführung in das Leben u. Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco. München, Delphin-Verlag, 1911, gr. m-8°, 91 p., 50 fig., 1 m.
287. MENDELSSOHN Henriette. Did the Dossi brothers sign their pictures? *The Burlington Magazine*, 1911, mai, p. 79-80, 1 fig.)
288. MORGIANI Ettore. A Picture by Giovanni da Bologna in the Brera. *The Burlington Magazine*, 1911, avril, p. 18-23, 2 pl.
289. MÖLLER Emil. Un'altra raffigurazione di Leonardo. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1909, vol. V, p. 141-142.)
290. MONTINI Domenico. Jacopo Tinticelli, miniatore e pittore veronese del secolo XVIII. *Madonna Verona*, 1911, fasc. I, p. 1-13, pl.
291. MORET Abbé F. Notes d'archives concernant la vente de trois tableaux de Gérard Douffet. *Liège. Chronique archéologique du pays de Liège*, 1911, n° 2-3, p. 17-22.
292. NICOLA' Giacomo de. Un affresco del Verrocchio nella chiesa di S. Francesco a Siena. *Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. IV, p. 74-77, pl.
293. OMOY H. Les fac-similés de manuscrits de la Bibliothèque Nationale. 1<sup>er</sup> article. *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peinture*, 1911, p. 55-83.
294. OZZOYA Leandro. Euvre de Salvador Rosa en France. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, avril, p. 277-290, 1 fig.
295. Peinture. Les religieuses, 160 reproductions artistiques de tableaux de maîtres. Paris, H. Laurens, 1911, m fol., 50 fr.
296. PIZZI Francesco. Affreschi Eumonia in Lomellina. *Archivio della Società Vincellesa di Storia e d'Arte*, 1910, n° I, p. 182-184.)
297. PHILIPPI A. De groote meesters in de Schilderkunst. Leiden, A. W. Sijthoff, 1911, H. II, 50.
298. PHILLIPS (Claude). An unrecognized Caracciolo. *The Burlington Magazine*, 1911, juin, p. 144-152, 2 pl.)
299. PIRON José. A rediscovered school of romanesque frescoes. *The Burlington Magazine*, 1911, mai, p. 67-73, 2 pl. en coul.)
300. PUTÉ E. Les peintures murales de l'église de Lavardin. *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendomois*, 1911, 1<sup>er</sup> trimestre, p. 12-21.)
301. RABINGER Dr Karl von. Gemälde im Städtischen Museum in Salzburg. *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 7 et 8, p. 113-132, 15 fig.)
302. REINACH Salomon. Documents nouveaux sur la « Vierge aux rochers ». *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, mai, p. 137-146, 2 fig.)
303. RICCI Corrado. La copia del « Cenacolo » fatta da Alessandro Araldi. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del comune di Milano*, 1906, vol. II, p. 71-73, 1 pl.)
304. RICCI Corrado. Die Florentiner Portrait-Ansstellung. *Zeitschrift für bildende Kunst*, mai, 1911, t. p. 173-182, 7 fig.)
305. RICCI Corrado. Orate Deum... *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1910, vol. VI, Varietà Vinciana, pl.
306. ROMANELLO Ettore. Un quadro attribuito al Bonifacio. *Emporium*, 1911, mai, p. 407-410, 5 fig., 1 pl.)
307. ROOSTS Max. Les chefs-d'œuvre de la peinture 1400-1800. Paris, E. Flammarion, 1911, gr. m-8°, 123 fig., et pl. 12 fr.
308. SAINT AMBROGIO (Diego). Indagini a San Lorenzo. *Rassegna d'arte*, 1911, (janvier, p. 17, 2 fig.)
309. SAVONI (Francesco). Dipinti senesi in Russia. *Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. IV, p. 83-85.)
310. SCHENATI Lisa del. Il primo maestro di Raffaello. Note e documenti inediti. *Rassegna d'arte*, 1911, avril, p. 72-75, 3 fig.)
311. SCHMAROW August. Nicolas Florentino in Salamanca. *Monatshfte für Kunstwissenschaft*, avril, 1911, fasc. I, p. 113-161, 1 tabl.
312. SCHMAROW August. Un dipinto di Antonazzo Romano a Madrid. *L'Arte*, 1911, mars-avril, p. 118-119.)
313. SELLMANN Ernst. Römische Ausstellungen.

1. Arte retrospectiva in Castel St. Angelo. *Der Cicero*, 19 mai 1911, p. 338-342, 2 fig.

341. STORCK Villy F., The S. Gomb Amphylet. *The Burlington Magazine*, 1911, mai, p. 105, 1 pl.

345. Unveröffentlichte Bilder aus Wäcker Privatbesitz. *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 10, p. 161-169, 7 fig.

346. VAN DER HAEGHEN A., Les peintres Sammelius, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. *Gaude*, *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie*, 1911, n<sup>o</sup> 2, p. 55-79.)

347. VAN DER VLIET Prof., Piel Gerrits en Terre Sainte. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n<sup>o</sup> 4, p. 97-101, 6 fig.)

348. VILLAGI Effiore, Elementi e analisi delle pubblicazioni pervenute alla Biblioteca dal luglio 1909 al luglio 1910. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1910, vol. VI, p. 12-108, pl.)

349. VERGA Effiore, La vendita della Vergine delle Bocce a Gavino Hamilton. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1906, vol. II, p. 81-83.)

350. Vierge La au Chardonneret, par Raphael. *Le Connoisseur*, 1911, mai, pl. hors texte en coul.

351. Vom Pachter-Maar in Sankt Wolfgang am See. *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 1, p. 2-5, 2 fig.)

352. WAWA A. de., In der Praetexta-Katakombe, wenn nicht Taufe Christi, nicht Dornenkrönung, was denn? *Römische Quartalschrift*, 1911, fasc. I, p. 3-18, pl.)

353. WEBER Siegf., Die Begründer des Premonester Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrh. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1911, n<sup>o</sup> 8, viii-125 p., II pl. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 91 H., 8 m.

— Cf. aussi n<sup>os</sup> 95, 116, 118, 233, 333

### Arts graphiques.

354. Albrecht Durer London, Heinemann, 1911, in-F., Great Engravers, 2 s., 6 d.

355. Andrea Mantegna and the Italian Pre-Raphaelite engravers, London, Heinemann, 1911, in-F., fig., Great engravers, 2 s., 6 d.

356. BERRAMI Luca, La ricomposizione di uno studio di Leonardo per il cenacolo. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del comune di Milano*, 1910, vol. VI, p. 118-122, fig.)

357. BIRX Félix, Virgil Solis. Die Holzschnitt-Illustrationen. *Die graphischen Künste*, 1911, fasc. 2, p. 26-33, 3 fig.)

358. BIRX Félix, Edmund. Ein Blatt der 1. Bonn. theque Nationale ayant appartenu à François C. (Plat. et titre des ses de ans). *Gaude*, t. IV, Av. 1911, avril, p. 261-267, 6 fig., 1 pl.)

359. Führer durch die Konert-Museum zu Berlin. Hrsg. v. der Generalverwaltung. Das Königl. Preuss. Kabinett, Lim. Anstalt, zur Benutz. des Seminars, Berlin, G. Reimer, 1911, in 8., 80 p., 1 plan, 9 m., 50

360. Handzeichnungen des Michelangelo Buonarroti. Hrsg. u. m. Karl Appareat versehen von Prof. Karl Levy, Berlin, J. Parey, 1911, in 4., 10 pl., 8 m.

361. LADART H., Les livres d'heures remon. *Revue de Champagne*, 1911, janvier-fevrier, p. 106-113.

362. JAMES Montague Rhodes, A Descriptive Catalogue of the MSS. in the library of Corpus Christi College, Cambridge, 5 partie (Camb. Univ. Press, 1911, in 8., 7 s., 6 d.)

363. MOLLY E. de., Les tres riches heures du duc Jean de Berry. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances*, 1911, 5<sup>e</sup> trimestre, p. 182-190.

364. MOLLY Emile, A proposito dell'incisione del Cenacolo di Leonardo da Vinci. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1908, vol. IV, p. 82-89.

365. OLENSKY Léo S., Quelques manuscrits tout récemment saisis. *La Bibliophile*, 1911, mars, p. 13-19, 3 fig., 5 pl.)

366. Rembrandt Bibel. Einführung v. Rembrandt in Pilsel, arabischel u. Zeichnstift illust. Erzählung des Alten u. Neuen Testaments in 182 Reproduktionen v. Kunstwerken des Meisters in Photogravüre u. Facsimil; Ausgewählt u. emittiert v. E. Horstede de Groot. Im Auftrag des Generalkomites zur Gekochthieren des 200. Geburtsstages Rembrandts Hrsg. Amsterdam, Scheltema et Holkema, 1911, in fol. o. m.

367. ROCI Corrado, Per la Vergine delle Bocce. Appunto. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1908, vol. IV, p. 78-81, pl.)

368. St. Emmeram zu Regensburg. Originale, Zeichnung von Peter Halm. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, avril 1911, I.

369. VITTELLEMO ABLE H., Deux manuscrits de 24 pages conservés à Avallon. *Revue de Champagne*, t. IV, 2<sup>e</sup>, 1909, p. 130-139.

— Cf. aussi t. IV, 102, 104, 239, 281, 293.

### Arts industriels.

370. A. H. ZWISLOCKI, Kerol. *Die Kunst*, 1911, fasc. 2, p. 37-42.

341. BAUM (Julius). Zur Rekonstruktion des Ulmer Wengengallars. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, mai 1911, fasc. 5, p. 227-230, 2 pl.)
342. BRASSINNE (Joseph). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liège. I. Pyxide en émail champlevé de Limoges. XIV<sup>e</sup> siècle. *Chronique archéologique du pays de Liège*, 1911, n<sup>o</sup> 1, p. 31-33, fig.)
343. CHARRIERE (E.). Les Tissus anciens du Trésor de la cathédrale de Sens. *Revue de l'art chrétien*, 1911, juillet-août, p. 261-280, 20 fig.; septembre-octobre, p. 368-386, 19 fig.; novembre-décembre, p. 452-468, 20 fig.
344. Chef (Le) reliquaire de Soudeilles. *Chronique des Arts*, 28 janvier 1911. *Revue archéologique*, 1911 mars-avril, p. 344-342.
345. CHEYMOUD (B. Valentin du). Mélanges de numismatique (XIV<sup>e</sup> siècle). *Revue belge de numismatique*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 132-157, 5 fig.)
346. DODD (Harold). M. A. The cognomen of the emperor Antoninus Pius. Its origin and significance considered in the light of numismatic evidence. *The numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, 1911, 1<sup>er</sup> Part., 6-11, pl. 1-11.)
347. F. F. Broderies à l'ogiville. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n<sup>o</sup> 1, p. 101-112, 2 pl. et fig.)
348. GILBERTY (Jules). Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. VI. Les Tapisseries du XIV<sup>e</sup> à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, E. Levy, 1911, in-fol., fig. et pl.
349. JASZENSKI (F.). Manggha. *Miesiecznik literacki i artystyczny*, 1911 mai, p. 507-516, 2 pl.
350. JACKSON (C. J.). An illustrated history of english Plate. London, 2 vol., fig. 84, 8 sh.
351. LEDRU (Léon). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liège. II. Cloche du Carillon de l'abbaye du Val-Saint-Lambert. *Liège, Chronique archéologique du pays de Liège*, 1911, n<sup>o</sup> 5, p. 38-40, 1 fig.)
352. MONTESSON (Robert de). Ingres verrier. *L'Art décoratif*, 1911 mai, p. 253-268, 12 fig.)
353. NUBRIA (Ego). La nuova vetrata di S. Carlo ne duomo di Milano. *Emporium*, 1911 janvier, p. 62-76, 36 fig., 3 pl.
354. NELSON (Philip). The mediæval ivories in the Liverpool Museum II. *The Connoisseur*, 1911 mai, p. 144-8, 10 fig.
355. Retable Le de H. Van der Geld. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n<sup>o</sup> 5, p. 143-147, pl.)
356. RAYMOND (Marcel). Les Vitraux de la région lyonnaise. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, juin, p. 127-140, 9 fig.)
357. SANTI AMBROGIO (Diego). Nel Museo di Porta Giovia. La epoca dei Barbarigo. *Rassegna d'arte*, 1911, mars, p. 60, fig.)
358. SCHULSTRALE (Ed.). De Lanchalskapelle. (*Bruges, Kunstchroniek, Chronique des arts*, 1910-1911, n<sup>o</sup> 9, p. 92, 1 fig.)
359. SCAMDI (Andreas). Das Messbuch und sein Pult. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, 1<sup>er</sup> fasc., col. 15-20.
360. SEUER (Ernst). Kirchliche Glasgemälde Die Kunst, mai 1911, p. 369-374, 5 fig., 1 portrait.
361. TOUZARD (Daniel). Deux cloches gothiques exhumées d'une cachette à Ebréon (Charente). *Bulletin et mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1910, p. 185-203, 2 fig. 2 pl.)
362. TUNGER (Robert). Le Vitrail de sainte Madeleine de l'ancienne église de Salzé. Mamez, impr. de Fleury, 1911, in-8<sup>o</sup>, 8 p., fig. et pl.
363. WITTE (Fritz). Ein in Köln gefundener eucharistischer Löffel in der « Sammlung Schmitgen ». *Römische Quartalschrift*, 1911 fasc. 1, p. 19-25, fig.)
364. WITTE (Fritz). Eine figurenhestückte Purpur-Kasel des XIV<sup>e</sup> Jahrhunderts in der « Sammlung Schmitgen ». *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2<sup>e</sup> fasc., col. 33-36, 1 tableau.)

*Cf. aussi* n<sup>o</sup> 3, 75, 95, 365.

### Iconographie.

365. DEGROOS, Scaen représentant sainte Marguerite. *Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie*, 1911, 1<sup>er</sup> fasc., p. 870-871.)
366. KLEINSCHMIDT (Bodo). Sankt Franziskus von Assisi in Kunst und Legende. M. Gladbach, B. Köllien, 1911, in-8<sup>o</sup>, XVI-135 p., 81 fig. (Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst.) 5 m.
367. MEYER (Prof. Hans). Ein Totentanz. Berlin, Boll und Pickardt, 1911, in 4<sup>o</sup>, 61 p., fig. 10 m.
368. NIEUWBAAR (C.). Het liturgisch laar in Beeld, zestig reproducties naar beroemde Meesterwerken der Christelijke Kunst. Leiden, A. W. Sijthoff, 1911, 60 pl., 10 fl.

*Cf. aussi* n<sup>o</sup> 22, 239, 308, 322.

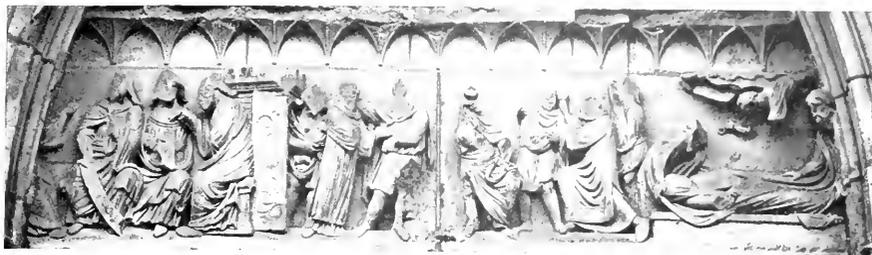


Fig. 1. — CATHÉDRALE DE MEAUX. DÉTAIL DU VESTIBULE.

H. J. LEBEA

## LES SCULPTURES DES PORTAILS DE LA CATHÉDRALE DE MEAUX

**L**a cathédrale Saint-Etienne de Meaux n'a été l'objet jusqu'ici d'aucune étude complète et vraiment critique. Ce bel édifice présente cependant plus d'un intérêt pour l'archéologue et l'examen attentif de son architecture soulève maints problèmes délicats qu'on voudrait voir résolus. Le seul auteur qui ait essayé de dégager quelques données exactes, basées sur les textes et sur l'étude du monument lui-même, est Mgr Allou, dont la notice, parue en 1871, contient des remarques tout à fait justes<sup>1</sup>.

Dans le présent article, nous nous sommes attaché uniquement à la description et à l'analyse des sculptures qui ornent les portails des croisillons du transept et de la façade occidentale, sculptures dont il n'a jamais été publié de reproductions et qui, malgré leur état de mutilation dans certaines parties, nous paraissent mériter d'être plus connues.

On nous permettra de résumer tout d'abord ce que nous savons actuellement de l'histoire de l'édifice. Un ancien historien de Meaux, Dom Toussaint Duplessis, nous apprend que l'évêque Gautier Sayeur le Savant, mort en 1082, fit reconstruire à neuf sa cathédrale dans laquelle il fut enterré. Il a publié, à cet effet, une curieuse épitaphe de ce prélat, composée en vers latins par le sous-diacre Fulcoïn au XI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. De cette église il ne reste rien aujourd'hui.

Il faut ensuite parvenir au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle pour rencontrer un document précis. En 1253, l'évêque Pierre de Cussy, le doyen et le chapitre de Meaux content les travaux de leur cathédrale à maître Gautier de Val-Bentroy ou Vantroy, aux gages annuels de 40 livres. Ils lui accordent, en outre, 3 sous pour chaque jour de travail et de voyage. Cet architecte, ori-

1. *Notice historique et descriptive sur la cathédrale de Meaux*, 2<sup>e</sup> éd., Meaux, 1871, in 8°, 88 p. — Voyez aussi Dom Toussaint Duplessis, *Histoire de l'église de Meaux*, Paris, 1741, t. 1, p. 125, pour les premières restaurations. — A. V. Lantier et Ch. Fichot, *Les monuments de Seine-et-Marne*, Paris, 1878, t. 1, p. 160-171, 176-177. — A. Chérel, *Histoire de Meaux et du pays melleux*, Meaux et Paris, 1865, in 8°. — Henri Steib, *La cathédrale de Meaux et ses cryptes*, Auxerre et Chaumes, 1890, in 8° (extrait de *Le Biens de Communauté et de Bénéfice*, Paris, 1896). — *Les cathédrales de France*, *Revue de l'Art chrétien*, XLIV, 1900, p. 137-162.

2. *Histoire de l'église de Meaux*, t. 1, p. 108, c. II, p. 427. Cette épitaphe est en vers latins et a été traduite, c'est-à-dire contrôlée par des textes. Quant aux documents qu'il a publiés, il en est un qui est aujourd'hui perdu, à savoir le cartulaire du chapitre.

3. Cartulaire du chapitre, t. 1, p. 228. Cité par M. J. A. Croizant, *Le Moyen Âge*, t. 1, p. 117.

ginaire sans doute de Varenvroy, au diocèse de Meaux (canton de Belz, arrondissement de Sens), appartenait vraisemblablement à la même famille que Pierre de Val-Renfroÿ — protégé de Simon Festu, évêque de Meaux, et constructeur du Collège de Navarre à Paris, vers 1309

et Jean de Val-Renfroÿ, maître de l'œuvre de Saint-Etienne de Sens en 1311, qui dirigea aussi, selon toute probabilité, à la même époque les chantiers de la cathédrale d'Auxerre<sup>1</sup>.

En 1263, Aleaume de Cuisy, évêque de Meaux, frère du précédent, accorde au chapitre l'autorisation de prendre dans sa carrière de Varreddes (Seine et Marne) toutes les pierres dont il aura besoin pour l'édification et la réparation de l'église<sup>2</sup>. Nous avons donc la preuve, d'après les deux textes de 1253 et de 1263, qu'on travaillait à la cathédrale de Meaux au milieu et dans le troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais un document nous montre qu'en 1268 le monument, malgré les réfections dont il avait été l'objet tombait pour ainsi dire en ruine et qu'il était de toute nécessité de le reconstruire, sinon en totalité, du moins en grande partie<sup>3</sup>. Nous lisons, dans Duplessis, que Jean de Poincy résolut de remédier au plus vite à cet état de choses lamentable. Il lui décida dans un chapitre général tenu en 1268 qu'« outre les annuées par lesquelles les fideles contribueraient à l'achèvement de ce grand ouvrage, on prendrait encore une année de revenu de tous les bénéfices qui viendraient à vaquer dans le diocèse pendant l'espace de dix années consecutives<sup>4</sup> ».

Jean de Poincy mourut à la fin de l'année 1268 et n'eut pas le temps de mettre son projet à exécution. Ses successeurs, Jean de Garlande († 1272), Eudes l'Allemand l'entouieus († 1274) et Jean de Montroles, qui quitta le siège épiscopal probablement en 1288, s'occupèrent sans doute d'entreprendre les travaux de la cathédrale projetée, mais ce fut surtout Adam de Vandroy (1289-1298) qui porta, semble-t-il, tous ses soins à la réalisation de cette œuvre. Ce prélat aurait fait renouveler, dans un deuxième chapitre général, l'imposition votée en 1268, et qui était probablement insuffisante<sup>5</sup>.

Des textes que nous venons de citer il résulte que la rectification de la cathédrale Saint-Etienne fut commencée vers 1270-1275 et qu'elle se poursuivit pendant toute la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Une tradition veut que Jeanne de Navarre, fille d'Henri, comte de Champagne et de Brie, et épouse du roi Philippe le Bel, morte en 1305, ait été une bienfaitrice insigne de l'église de Meaux et qu'elle ait consacré des sommes importantes à la construction du chœur et du sanctuaire. Nous savons qu'elle avait institué l'évêque Simon Festu, mort au plus tôt à la fin de 1310,

1. Cf. Stem, *op. cit.*, p. 6, et Ch. Porée, *Les architectes de la construction de la cathédrale de Sens*, dans *Congrès archéologique de France*, LXXIV<sup>e</sup> session tenu à Avallon 1909, p. 571-572.

2. « Ad ædificandam et reparandam ecclesiam Sancti Stephani... » (Moult *op. cit.*, p. II, d'après le ms. de Phelpeaux).

3. « Quoniam tum decora tum nobilis structura nostrae Meldensis ecclesie, tum propter sui necessitatem, tum propter materiam vitium in suis parietibus et columnis, numeras demotiones patitur et fissuras per quas ipsius ecclesie ruma timetur horribilis, et per eandem ruman tuba strages hominum non est immerito formidanda et ideo iam horrendo tum numerum periculo summa requirit necessitas veloci cursu et extensis brachiis obviare. Verum quia ad reparandum, imo quasi ad omniummodi rejectionem structuræ tum muricæ de necessitate expediat ex pensas et sumptus innumerabiles exhiberi... » (Duplessis, II, p. 169, n<sup>o</sup> 235.) Les premières constructions de la cathédrale gothique ayant été, sans doute exécutées avec négligence, En 1289, des fondes ont permis de constater que les fondations étaient assises en partie sur des débris incalculés mêlés de tuiles antiques à rebords. Cf. Stem, p. 7, et le ms. nouv. n<sup>o</sup> 369 de la Bib. nat. fol. 274.

4. Duplessis, I, p. 248 et *Gallia christiana*, VIII, col. 4629.

5. Duplessis (p. 249) nous dit que ce chapitre général fut tenu en mai 1282. Or Adam de Vandroy ne prit possession du siège épiscopal qu'en 1289. (*Gallia christ.* VIII (1754) col. 4631, et Gais, *Setus episcoporum*, p. 576. Il y a donc une erreur de la part de l'historien de l'église de Meaux. Si, d'autre part, on suppose exacte la date de 1282, on est amené à penser que c'est Jean de Montroles qui a demandé et obtenu le renouvellement de l'imposition de 1268. Mais cette dernière hypothèse ne paraît guère soutenable, car nous lisons dans la *Gallia christiana* : « In canonicis Meldensis episcopatum suscepisse Adam repudiandæ nox ecclesie animam applicuit. Johannis de Poenciaco exemplum servitatis, literas episcopi tenoris dedit, quibus omnium beneficiorum, ipsorum etiam prebendarum annua ad ecclesiam retribundam per aliud decemum assignata sunt... » Les rédacteurs de la *Gallia* ne donnent aucune date.

son exécuteur leslamentaire, et Duplessis présume que ce dernier employa les largesses de son seigneur à l'élevation des voûtes du rond-point et du chœur, du clocher et de la flèche. — On assure, ajoute-t-il, que c'est la tête de cette princesse qui parait en bosse avec une couronne de comte sur la principale clef de voûte du rond-point du chœur. Ce pourrait être néanmoins un simple masque sans aucune allusion, mais rien n'empêche d'ajouter foi à la tradition du lieu qui lui fait honneur d'une grande partie du bâtiment. — Aucun document n'a confirmé jusqu'ici la tradition rapportée par Duplessis, dont les doutes sont tout à fait justifiés, surtout en ce qui concerne la tête sculptée sur une des clefs de voûte.

Un texte très important, publié par M. Stern<sup>1</sup>, vient à présent nous donner une date précise sur la construction de la façade occidentale, ce qui, pour nous, offre le plus grand intérêt. Charles IV, héritier de Jeanne de Navarre, sa mère, voulut, sans doute en souvenir de cette dernière, contribuer à l'achèvement de la cathédrale. Non content d'avoir donné un terrain pour agrandir la chapelle Saint-Jean l'Évangéliste, située entre la chapelle Notre-Dame et celle dédiée à saint Jacques<sup>2</sup>, il accorda toute facilité au chapitre pour l'élevation d'une façade en rapport avec le reste de l'édifice et demanda à ce sujet en 1326 l'avis d'un architecte très renommé à l'époque, Nicolas de Chaumes<sup>3</sup>, qualifié de « maître de l'œuvre du roi » — titre alors peu commun — et qui était déjà connu par des travaux importants. En 1317, cet architecte travaillait avec Jean de Saint-Germer à l'Hôtel du roi à Paris ; l'année suivante, il était appelé à visiter la cathédrale de Chartres, en compagnie de Pierre de Chelles<sup>4</sup>. En 1319, il est cité dans un compte de l'office de la fabrique de Sens, comme maître de l'œuvre de la cathédrale<sup>5</sup>. « C'était, comme dit M. Ch. Porée, un de ces maîtres réputés qui appela à diriger en plusieurs endroits des travaux importants, en traçaient les plans d'ensemble et s'en remettaient pour l'exécution à des ouvriers d'équipe dont ils contrôlaient de temps en temps la besogne.

Sur la demande du roi, Nicolas de Chaumes rédigea le 6 octobre 1326 un devis assez détaillé, qui nous fait connaître l'état d'avancement des travaux de la cathédrale de Meaux à cette époque et le programme proposé par lui pour l'achèvement de la façade et des tours. Ce devis, accepté par Charles IV et les chanoines en janvier 1327, fut confirmé le 10 novembre 1335 par Philippe VI de Valois, qui en ordonna l'exécution immédiate. Nous croyons devoir transcrire ici la partie la plus importante du document :

« Vez ici la devise faite par Mestre Nicolas de Chaumes, mestre de l'œuvre du Roy, et par le conseil que il a appelle avec li à ce faire, combien que les chanoines de Meaux veulent croistre leur église et en ont congie du Roy, puis le tour là ou les cloches pendent six fois jusques à un pertuis qui est ou mur devers la Court l'Évesque, et escoivent puis le saing qui est en ce pertuis aler tout contremont au lé de l'église jusques à la lignee des piliers qui sont par devers les merciers, et escoivent que les piliers qui sont par devers l'Évesque viennent avant à la lignee de ceux qui sont jusques au saing du pertuis, et dou avoir en celle place une bonne tour à pendre les cloches, et apres celle tour doit avoir trois portaus, et dedenz celle place sera prise l'espoise de la tour et des portaus ; C'est l'ordenance pour faire l'église et ce

1 F. I, p. 253 et 301.

2 Cette tête aurait même été radie encreuse régulièrement, six messes, sur l'arcade de la nef, sous l'arcade.

3 *La cathédrale de Meaux et l'architecte Nicolas de Chaumes*.

4 Duplessis II, p. 269 et *Arch. nat.*, reg. 44, 61, 10, 62.

5 Originaire, selon toute vraisemblance, de Chaumes, canton de La Ferté-Macé, Sarthe (M. Stern).

6 V. Mottet, *L'expertise de la cathédrale de Chartres en 1316*, dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres*, t. 40, 1896, p. 308-329.

7 Voy. Max Quantin, *Mémoires lus à la cathédrale de Meaux*, 1888, p. 107-108. Pour l'année 1335, M. Stern a vu, à Meaux, un acte par lequel Nicolas de Chaumes ne séjourna à Sens que trois jours en 1319, et qu'il ne revint à Meaux qu'en 1320.

cores n'est-ce pas ce qu'elle desire, mais il puet bien souffire amsi pour avoir bonne eglise et belle et sanz empeschier droit d'auntri et en celle place peut avoir environ huit parches de terre en lonc et en lé. Fait a Meaux, Van de grâce mil CCC xviij et six, le lundi devant la feste Saint-Denis. »

Il est donc certain, grâce au texte découvert par M. Stern, que les nouveaux travaux entrepris à la façade sont postérieurs à 1335. Nous verrons que les travaux de cette façade se poursuivirent pendant plus d'un siècle et demi. Le plan de Nicolas de Chammes comportait certainement deux tours semblables. Celle du midi ne fut jamais achevée. Il est à noter que notre architecte paraît peu satisfait du plan qu'il propose. Ainsi il voudrait un plus long développement de la nef. Et de fait, celle-ci est trop courte et n'est guère en proportion avec le chœur. Mais l'état des finances ne permettait pas l'exécution d'un plan plus vaste.

Nous indiquerons maintenant rapidement quelques textes pour le XIV<sup>e</sup>, le XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Philippe VI de Valois et sa femme, Jeanne de Bourgogne, concéderent une place près de la porte de l'évêché, pour agrandir l'église. C'est sur cet emplacement que devait s'élever plus tard la tour nord<sup>1</sup>. En 1390, Charles VI ordonna au bailli de Meaux de faire contribuer les habitants de la ville à l'achèvement de la cathédrale. En 1447, l'église avait besoin de réparations<sup>2</sup>.

Jean du Drac, évêque de 1459 à 1473, fait commencer la tour du nord qui ne fut terminée, dans les parties hautes, que sous François I<sup>er</sup>, et poursuivre les travaux de la nef. On reconnaît au premier pilier, du côté droit, ses armes, qui sont deux dragons grimpants. Jean l'Huil-lier, qui occupe le siège épiscopal de 1483 à 1500, n'est pas moins actif que son prédécesseur. Dans un synode de 1493, il recommande les quêtes pour l'œuvre de la cathédrale et promet des indulgences aux fidèles qui participeront aux libéralités<sup>3</sup>. Le deuxième pilier de la nef, à droite, porte son blason avec trois coquilles et surmonté d'une crosse d'évêque. La ville de Meaux elle-même accorde plus d'une fois des sommes importantes, notamment, en 1493, 1494, 1495, 1506 et 1510.

Nous lisons encore dans Duplessis que le chanoine Jean de Marcilly († 1506) fonda la chapelle de l'Annonciation, où il fut enterré, et qu'il fit décorer le portail situé sous la tour du nord et dont le tympan retrace les principales scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, son patron<sup>4</sup>. On voyait autrefois le portrait de ce personnage sur la verrière de ladite chapelle de l'Annonciation. Il est aussi figuré sur sa belle pierre tombale qui a été conservée.

La tour sud de la façade occidentale devait toujours rester inachevée. Dans la suite, les guerres de religion survinrent et les chantiers furent définitivement abandonnés.

Suivant les anciens historiens, la cathédrale eut beaucoup à souffrir des méfaits des protestants, particulièrement dans la journée du 25 juin 1562, au cours de laquelle ils s'emparèrent de la ville, pillèrent l'église Saint-Etienne, chassèrent les chanoines, etc. Voici ce que nous raconte Duplessis à ce sujet : « Les Huguenots marchèrent droit à l'église-cathédrale où ils renversèrent les autels, brisèrent les croix et les images, mirent en pièces la ceinture du chœur, qui étoit d'albâtre et où étoient représentés en relief de trois pieds de hauteur les Actes des Apôtres et le martyre de saint Etienne, foulèrent au pieds les reliques des saints et firent un dégât inexprimable. Les ornemens de l'église ne furent pas épargnés : on les mit

1 D'après le nécrologe du chapitre (Duplessis, II, p. 45).

2 Supplique adressée au pape par Charles VII en faveur de son protégé l'abbé de Saint-Maur, Jean le Meunier, qu'il voulait faire nommer à l'évêché de Meaux (*ibid.*, II, p. 257).

3 Duplessis, II, p. 517, n° xi.

4 *Ibid.*, I, p. 302.

au pillage, comme dans une ville de guerre, et chacun eut part au butin (mais l'argent fut mis de côté et envoyé au roi. Le dommage qu'ils causèrent fut estimé, au mois de décembre, à plus de trois cens mille livres<sup>1</sup> ».

On attribue généralement aux protestants la plupart des mutilations des sculptures des portaux que nous allons décrire. Cela peut et même doit être vrai en partie, mais il faut tenir compte aussi de l'insure du temps et des actes de vandalisme commis pendant la Révolution. Il semble bien difficile d'établir exactement la vérité sur ce point.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la cathédrale a été restaurée à plusieurs reprises, surtout à partir de 1839. Nous ne nous étendrons pas sur ces travaux qui n'intéressent presque uniquement que l'architecture du monument<sup>2</sup>. Fort heureusement les sculptures des portaux n'ont pas été touchées. On est presque en droit de s'en étonner, quand on songe au sort qu'ont subi les façades de certains de nos édifices vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au portail sud, on a seulement garni de statuettes la troisième voussure, ce qui d'ailleurs n'était guère utile. En outre, il y a quelques années, le portail nord, qui était masqué par l'escalier de la sacristie haute et les bâtiments adjacents élevés vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, a été complètement dégagé. De curieuses sculptures, pour ainsi dire inconnues, sont alors apparues, on ne saurait trop louer M. Formige, inspecteur des Monuments historiques, d'avoir respecté, comme il le convenait, ces précieux débris et de les avoir mis au jour sans essayer de compléter les parties manquantes.

À la façade occidentale, presque tout est resté dans l'état ancien. Les réflexions qui s'imposent et qu'on a déjà entreprises ne s'appliqueront pas, nous l'espérons, aux tympan et aux statuettes des voussures. Laissons à l'archéologie le soin de « restituer » par la pensée ce que les injures du temps et des hommes ont fait disparaître.

Telles sont les indications essentielles que nous avons cru devoir donner sur l'histoire de la cathédrale de Meaux. Il y a, à vrai dire, dans cette histoire, des lacunes et on est obligé de se livrer à un examen très attentif des moindres parties de l'édifice pour parvenir, jusqu'à un certain point, à suppléer à l'absence de documents pour telle ou telle époque. Nous nous limiterons pas sur les problèmes que soulève une telle étude. Fort heureusement la plupart de nos portaux sont — pour ainsi dire — datés, grâce aux documents que nous avons cités.

Voici ce que l'on peut, il nous semble, affirmer d'une façon générale : À l'intérieur de l'église, on reconnaît facilement les restes d'un monument qui pouvait remonter au premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner certaines colonnes du deambulatoire, les quatre piliers de la croisée du transept, certaines fenêtres de la nef et certaines arcades de son triforium, les gros piliers ronds des bas-côtés de cette même nef et enfin les vestiges à une hauteur de tribunes supprimées sur les piliers du transept et en plusieurs autres endroits.

À la restauration, disons plutôt à la reconstruction, décidée en 1268 et qui fut entreprise vers 1270-1275 et poursuivie jusque dans le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, appartient en majeure partie (parthes hautes surtout), le rond-point, le deambulatoire, le transept avec les portaux qui ornent ses croisillons et une partie de la nef. Le style des chapiteaux, la forme des piliers et des colonnettes, les moulures, tout accuse nettement l'époque de Philippe

<sup>1</sup> *Op. cit.*, t. p. 357-358.

<sup>2</sup> Cf. Allou, *op. cit.*, p. 44-16 et E. Jouy, *Les monuments de Meaux*, p. 10-11.

1898, p. 204-207, fig. 1. La principale restauration du transept s'est terminée en 1882-1888 (ibid., p. 118-119).

le Hardi et de Philippe le Bel. Ce sont les constructeurs de 1268 qui ont fait disparaître les tribunes de la nef dont nous parlions à l'instant.

La façade occidentale est postérieure à 1335, comme nous l'avons vu. L'architecture et une partie des sculptures de la porte centrale et de la porte de droite peuvent être attribuées en effet au deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle. La nef montre des traces de remaniements évidents du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle. Certains piliers ont un décor flamboyant. Nous savons que deux d'entre eux portent les armes de Jean du Drac († 1473) et de Jean Thuillier († 1500).

Les chapelles n'ont pour notre étude aucun intérêt. Elles ont été élevées presque toutes du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Nous rappellerons seulement que Villard de Honnecourt nous a laissé dans son album<sup>1</sup> un plan du chœur de l'église, exécuté un peu avant le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, qui nous prouve qu'il y avait autrefois au pourtour trois chapelles au lieu de cinq, ce que confirme du reste l'examen archéologique.

Nous allons aborder à présent l'étude détaillée des sculptures des portails en commençant par le portail nord.

#### PORTAIL, SEPTENTRIONAL.

Ce portail, récemment dégagé, ne donnait pas sur la voie publique. Aussi sa décoration est-elle moins riche qu'au midi. La porte n'a pas de voussures garnies de statuettes et les piédroits sont simplement ornés de deux colonnettes avec chapiteaux à deux rangs de feuillages. La partie supérieure du croisillon présente d'abord quatre baies ou fenêtres, puis une grande verrière d'un beau dessin, enfin un pignon percé d'une rose donnant dans les combles. Sur le pignon se dressait autrefois une statue de *saint Etienne*, de sept pieds de hauteur<sup>2</sup>. Les deux contreforts sont couronnés chacun d'une campanile moderne.

Le tympan du portail est garni dans le haut d'une grande rose aveugle à redents accostée de deux plus petites inscrivant chacune un quatre-feuille. Au-dessous sont représentés sur une même ligne des épisodes de la *vie de saint Etienne*, patron de l'église (fig. 1). Nous les décrivons de gauche à droite :

1<sup>o</sup> Saint Etienne, assis, vêtu d'une aube et d'une dalmatique à larges galons dans le bas et aux manches, discute



1904. Bas-relief.

Fig. 2. — CATHÉDRALE DE MILAUX. — FRUMEAU DU PORTAIL, NORD.

<sup>1</sup> Bibl. nat. ms. fr. 19099, fol. 15. Voyez les éditions de J. B. A. Lassus et Alfred Darcel (Paris, 1858), du Rev. R. Willis (Londres, 1859), et de H. Omont (Paris, imp. Bernhard, s. d.).

<sup>2</sup> « On l'a mise à bas depuis quelques années, nous dit Duplessis en 1731 parce qu'il étoit à craindre qu'elle ne tombât d'elle-même. » *Op. cit.*, t. I, p. 299.)

avec les docteurs qui sont au nombre de trois, assis également, barbuis et avec de longs cheveux, tenant chacune une banderole. Ces docteurs semblent faire des gestes de dénégation.

2° *Saint Etienne est emmené hors de Jérusalem pour être lapidé*. Il vient de sortir par la porte de la Ville dont l'unique vantail est complètement rabattu sur le côté droit. Un des bourreaux l'entraîne et le saisit par la tête. Un autre le suit en portant des pierres dans les pans de ses vêtements.

3° *Lapidation du saint*. Il est à demi-agenouillé et s'adresse à Dieu<sup>1</sup>. Les deux bourreaux lui jettent des pierres. A gauche, Saul, assis, regarde le spectacle.

4° Le corps de saint Etienne, complètement enveloppé dans un suaire, est déposé au tombeau par deux fidèles qui sont barbuis. Un ange descend du ciel en agitant un encensoir.

Ces sculptures, au-dessus desquelles regne une architecture fort simple, sont malheureusement très mutilées, presque toutes les têtes sont brisées, sauf celles de l'ange et d'un des deux disciples qui ensevelissent saint Etienne. On remarquera certains défauts de composition : ainsi le supplice du saint est très gauchement figuré; les bourreaux sont bien trop rapprochés du martyr et l'attitude de ce dernier n'est guère heureuse. De plus l'artiste a donné naïvement la même hauteur à tous les personnages, qu'ils soient assis ou debout.

Le trumeau est orné d'une grande statue de *saint Etienne* (fig. 2). Le saint diacre, dont la tête a disparu, est nuibe et porte l'aube, l'étole, la dalmatique et le manipule. L'amiet apparaît au cou. On remarquera la riche décoration de la dalmatique qui présente à la partie intérieure et aux manches de larges galons brodés avec dessins de quatrefeuilles et de losanges. Les plis des vêtements sont droits et serrés. La main droite portait un objet ou un attribut, sans doute une palme; l'autre tient le livre des *Évangiles* sur lequel est délicatement sculpté un *Christ en croix* entre la Vierge et saint Jean. Nous noterons que les pieds du Christ sont clones séparément et que la tête du Sauveur est très inclinée à droite.

Le chapiteau de ce trumeau est orné de rinceaux de vigne d'un travail assez fin. Sous les pieds du saint, est figuré, dans une sorte de niche, un personnage très mutilé, assis, barbu, la robe serrée par une ceinture ou une écharpe. Alger Allou pense qu'il s'agit de Moïse. Les *Actes des Apôtres* nous disent (ibid., 13, 14)



1. *Act. apost.*, VI, 8-15, et VII, 1-54. Voy. aussi la *Legende dorée*.

2. *Ibid.*, VII, 57.

3. *Ibid.*, VII, 58.

4. *Ibid.*, VII, 58.

que saint Etienne fut accusé par les faux témoins d'avoir blasphémé contre Moïse, ce dont il se disculpa sans peine<sup>1</sup>; mais ne faut-il pas plutôt songer à Saul qui figure justement sous les pieds de saint Etienne au porche sud de la cathédrale de Chartres (porte de gauche)? Nous le croyons très volontiers pour notre part.

Il ne sera pas nécessaire d'examiner longtemps les sculptures que nous venons de décrire pour se convaincre qu'elles ne sont pas de la même époque que le portail lui-même et qu'elles n'étaient pas destinées primitivement à cet emplacement. Ainsi on remarque que la première et la dernière scène sont coupées par l'archivolte. Le saint diacre discutant avec les docteurs est à moitié visible. Quant au disciple qui ensevelit le corps, à droite, on n'en voit que la tête et les bras.

Ce qui démontre encore plus que nous sommes en présence de fragments d'un portail plus ancien réemployés, c'est l'étude même du style des figures. Les plus des vêtements assez rapprochés et réguliers, les attitudes et les gestes qui trahissent encore une certaine maladresse, plusieurs détails de costume (la dalmatique à larges galons de saint Etienne, la tête enfin, heureusement bien conservée, du dernier personnage à droite avec ses yeux en amande, tout nous indique une époque relativement peu avancée du XIII<sup>e</sup> siècle. Quant à la statue du trumeau, on peut en rapprocher utilement le beau saint Etienne du portail occidental de Sens (*fig. 3*), d'une expression si fine et qui peut être daté du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>; on y retrouve dans la dalmatique la même décoration qu'ici. Notons aussi que parmi les grandes statues du porche méridional de la cathédrale de Chartres (porte de gauche), il y a plusieurs personnages (saints Etienne, Laurent et Vincent) en costume de diacre, et là encore la dalmatique est ornée de magnifiques broderies rappelant celles de notre saint Etienne. Ces figures appartiennent à la première moitié ou peut-être plus exactement au second quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

Voici donc quelle sera notre conclusion: Les sculptures du portail nord de Saint-Etienne de Meaux proviennent de la cathédrale élevée entre 1200 et 1230 environ et en grande partie démolie après 1268. Elles peuvent dater du premier quart ou de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

#### PORTAIL MÉRIDIIONAL.

Ce portail s'appelait *Portail des Merciers*, parce qu'il longeait l'ancienne rue aux Merciers<sup>3</sup>, et peut-être aussi, bien que cela ne soit pas absolument prouvé, parce que cette corporation en avait fait en partie les frais<sup>4</sup>. Il était encore dénommé *Portail des Lions*, sans que l'on sache au juste pourquoi<sup>5</sup>. Actuellement on ne voit qu'un bon en forme de gargoille à l'extrémité inférieure d'un des rampants du grand gable et encore est-il dû à une restauration moderne.

Les parties hautes du croisillon méridional offrent les mêmes dispositions qu'à la façade nord:

1. *Ibid.*, III, 253.

2. Cette statue ayant été attribuée à tort par Viollet le Duc et d'autres auteurs à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Il en existe un modèle au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro.

3. Le Christ en croix, avec les deux pieds cloués séparément, me nous permet pas de descendre très avant dans le XIII<sup>e</sup> siècle.

4. Dans le devis de 1226 on lit: «Jusques à la ligne des piliers qui sont par devers les Merciers».

5. Bien des exemples analogues de fondations ou de donations faites par des corporations, tant en sculpture qu'en peinture ou verre, pourraient être cités.

6. La présence des lions à la porte des églises a donné lieu à des hypothèses souvent invraisemblables, et est de fait la principale porte des temples, et on dit, que dans le moyen âge se rendit la justice, que les actes étaient publiés et recevaient l'authenticité. Nous trouvons dans les chartes de cette époque cette formule: «*Domino X. se ante inter leones*», qui indique la place où se tenait le seigneur féodal, sur le pédon ou milieu des lions, («*Comares scilicet, de Loure 1276*» p. 140). Le bibe Crosmer a écrit avec juste raison: «Comme on avait remarqué certains actes de justice qui portaient dans leur formule *inter leones*, parce que ces actes devaient être publiés ou plus so-

quatre baies ou fenêtres, une grande derrière, d'un modèle élégant et coiffé dans le pigeonn; une rose, encadrée de deux clochetons. Sur le pigeonn se dressait autrefois, d'après Duplessis, un *saint Michel*, « de plus de sept pieds de haut, avec des ailes de fer ». Il a été remplacé à notre époque par une statue de la Vierge.

Le portail proprement dit (*fig. A*) est précédé d'un porche de cinq marches. Il comprend une grande archivolte à trois voissures, surmontée d'un gable avec rose à redents fleuronnes, encadrée de trois petites roses aveugles inscrivant chacune un quatrefeuille. À droite et à gauche, le mur est décoré d'une arcade gemmée au-dessus de laquelle est un petit gable orné de roses polylobées. Entre le grand et les petits gables s'élèvent deux pinacles.

L'architecture et l'ornementation proprement dite de ce portail ont été l'objet de restaurations de 1832 à 1835 et de 1882 à 1888. Les sculptures n'ont pas été touchées. On s'est contenté dans la seconde période de ces travaux de garnir de statuettes la troisième voissure.

Le portail est consacré au patron de la cathédrale dont la statue était certainement adossée autrefois au trumeau. Celle-ci reposait sur un soubassement orné de deux arcades trellées et qui subsiste encore.

**PRÉDROITS.** — Les grandes figures des prédroits, au nombre de trois de chaque côté, ont été conservées, mais elles sont très mutilées, sans tête et pour la plupart sans mains ni bras. On reconnaît cependant que ce sont des apôtres, car elles ont les pieds nus. Plusieurs devaient avoir un livre, ils tiennent en général un pan de leur manteau. Le deuxième à droite a le corps très débanché et porte un bâton (peut-être saint Jacques le Majeur, avec le bourdon) — de plus, son manteau tombe dans le dos et ne recouvre pas le devant du corps, ce qui laisse voir la robe ou longue tunique serrée par une ceinture. Le troisième, du même côté, est aussi nu d'un bâton, mais plus gros (saint Jacques le Mineur ?), avec le bâton à toulon ou la massue. Ces statues, placées dans des niches, sont abritées par des dais d'assez petite dimension et reposent sur des sortes de pilâstres faisant ressauts les uns sur les autres et décorés d'arcades trellées, comme au trumeau<sup>1</sup>. Elles sont séparées par des moulures qui continuent celles des voissures et qui ne sont interrompues, à la hauteur des dais, que par de très petits chapiteaux à deux rangs de feuillages.

Dans les arcades gemmées qui ornent le mur à droite et à gauche, on remarque encore quatre statues décapitées dont l'identification, pour la plupart, n'est pas absolument certaine. Elles reposent sur des supports à personnages et sont surmontées de dais.

La première, à gauche, est certainement *saint Denis*, qui porte de ses deux mains la partie supérieure de son crâne. Le saint est en costume d'évêque, avec la chasuble, le maniple, et l'étole. Le support est formé par un homme accroupi, la main gauche posée sur le genou gauche.

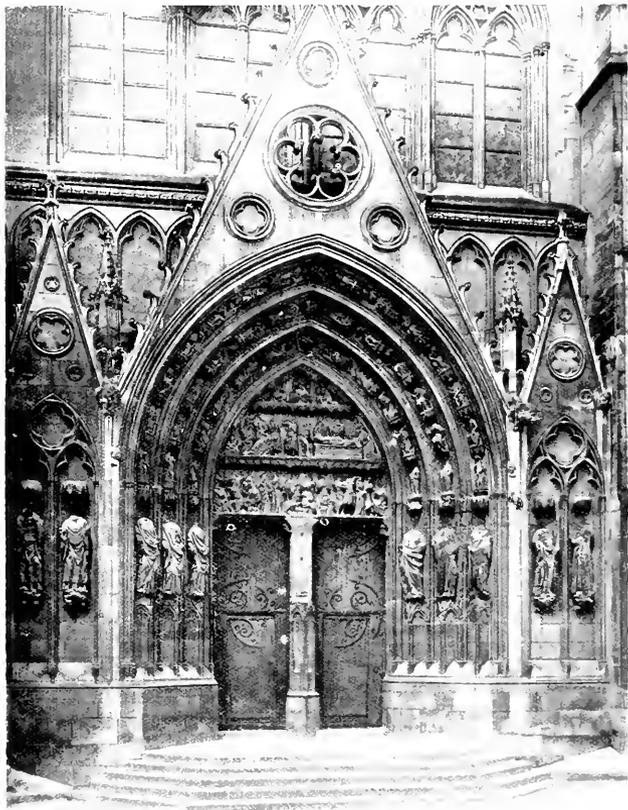
Le second personnage est également un évêque, dont les bras sont écartés et les mains liées. Le support est un homme au corps replié, tenant d'une main une pierre et de l'autre une grande équerre et qui est sans doute un tailleur de pierre.

lennels, avaient été proclamés du portail de l'église, on en a coté les paroles lors d'une cérémonie de consécration, et l'ordination et qu'ils avaient été placés aux portes des églises pour qu'on les entendît. En 1888, les uns sont peu visibles, en proclamant les actes qui intéressent le peuple, et les autres, qui sont plus élevés, en proclamant les sentences de l'évêque. On a donc pu se rendre compte que ce portail était ordinairement plus élevé que le sol de la nef, ce qui est en accord avec ce que nous voyons dans les sculptures. On a donc pu se rendre compte que ce portail était ordinairement plus élevé que le sol de la nef, ce qui est en accord avec ce que nous voyons dans les sculptures. On a donc pu se rendre compte que ce portail était ordinairement plus élevé que le sol de la nef, ce qui est en accord avec ce que nous voyons dans les sculptures.

1. Cette disposition se retrouve aux portails des transepts de Notre-Dame de Meaux, et dans ceux de la façade occidentale de Saint-Jean de Troyes, au portail de la nef de Saint-Étienne de Meaux.

Le troisième, à droite, est encore un évêque avec une crosse et un livre (?). Sous ses pieds est une figurine grotesque, conforsonnée, qui porte la main à la partie postérieure du corps.

Le quatrième, plus nuible que les précédents, est vêtu d'une longue robe serrée à la taille et d'un manteau tombant dans le dos. Il repose sur un homme accroupi.



Plac. B. O. d'Art

FIG. 1. — CATHÉDRALE DE MEAUX. PORTAL MÉRIDIONAL.

un grand nombre d'ossements du saint anachorète, de saint Faron et de saint Kilien, et en outre celle moderne en cuivre de saint Samlin, ou sont renfermés deux extrémités de l'humérus de ce saint, don de l'abbaye de Saint-Vanne, en 1022, un ossement de saint Faron, et des reliques moins considérables de saint Emeric, saint Savinien, etc. 3.

Une tradition, à laquelle Mgr Allou paraît ajouter foi, veut que ces trois dernières statues représentent *saint Samlin*, évêque de Meaux (vers 350), *saint Faron*, également évêque († 672) et *saint Emeric*, ermite, patron de la Brie. Ces identifications nous paraissent très acceptables et bien qu'elles ne soient pas absolument prouvées, nous n'avons aucune raison sérieuse de les rejeter. Il était de tradition au moyen âge de placer aux portails des églises les saints évêques du diocèse ou les saints locaux.

Nous savons que saint Emeric avait donné son nom à une chapelle du bas-côté sud du chœur qui fut démolie en 1731, avec deux autres, pour rendre le collatéral double comme celui du nord. Aujourd'hui c'est l'ancienne chapelle Saint-Pierre, la première à droite du chœur, du même côté, qui lui est dédiée.

Nous rappelons aussi que la cathédrale possède la grande châsse de saint Emeric, en bois doré, qui date de 1792, et qui contient

1. Cf. Mgr Allou, *op. cit.*, p. 1850.

**Tympan.** — Le tympan est malheureusement très endommagé et ne représente plus que l'élément qui retrace les principales scènes de la *vie de saint Étienne* (fig. 1).

Premier registre ou linteau : Trois scènes. À gauche, saint Étienne, jeune homme, avec un livre, un sceptre, un bâton pastoral et portant le manipule, avec un livre sur les genoux, au-dessous duquel se trouve

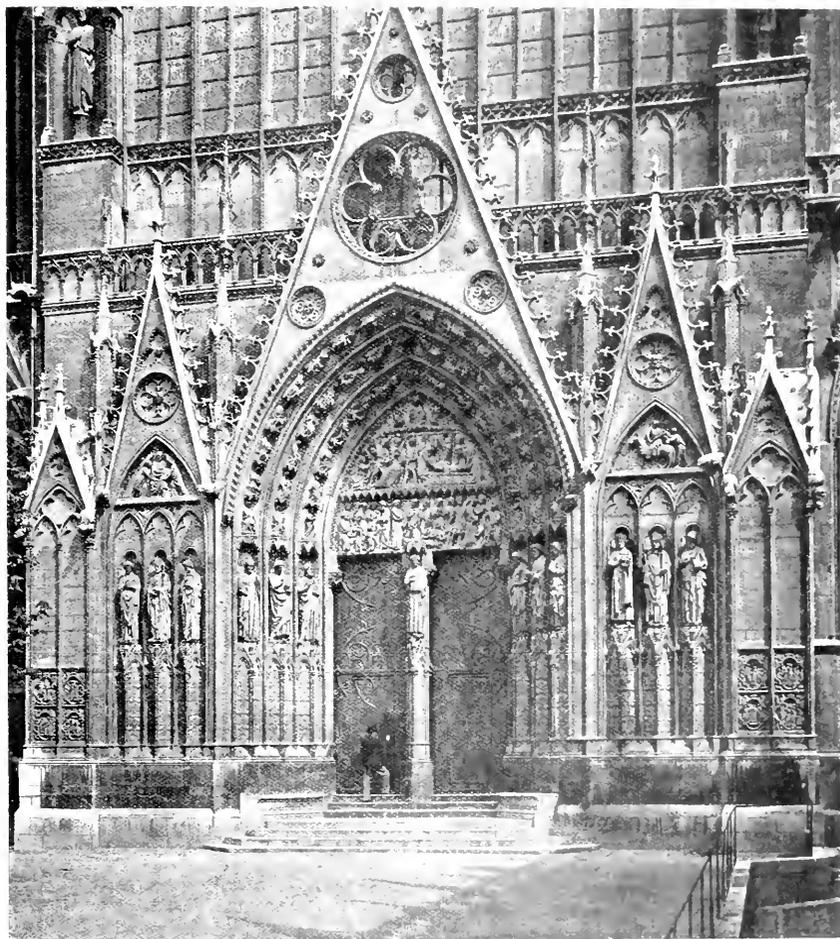


Fig. 1. — Le tympan du portail de la cathédrale de Reims.

cité, le bras droit levé, avec cinq docteurs debout, les bras croisés, les deux premiers à la main levée, les deux derniers à les jambes croisées. Derrière le saint, on voit un évêque qui ne paraît pas être un docteur.

1. Ce linteau repose sur des consoles omphacées (fig. 2).
2. *Acta apost.*, VI, 847; VII, 174.

Saint Etienne, debout, s'adresse ensuite au peuple qui semble l'écouter avec la plus grande attention. Deux hommes sont assis au premier plan sur le même banc : un peu plus loin, une femme accroupie tient serré contre elle un jeune enfant. A droite, le saint diacre est conduit, les mains liées, par trois personnages, dont un soldat vêtu d'une courte tunique et d'une cuirasse à rubrications à la romaine et portant une épée, devant le juge qui est assis, les jambes croisées.

Second registre. — A gauche, saint Etienne, renversé<sup>1</sup>, reçoit les pierres que lui jettent quatre bourreaux, parmi lesquels — détail curieux — on remarque un enfant. Il semble faire un geste instinctif pour se garantir<sup>2</sup>. Saul, assis sur les vêtements des lapidateurs, regarde la

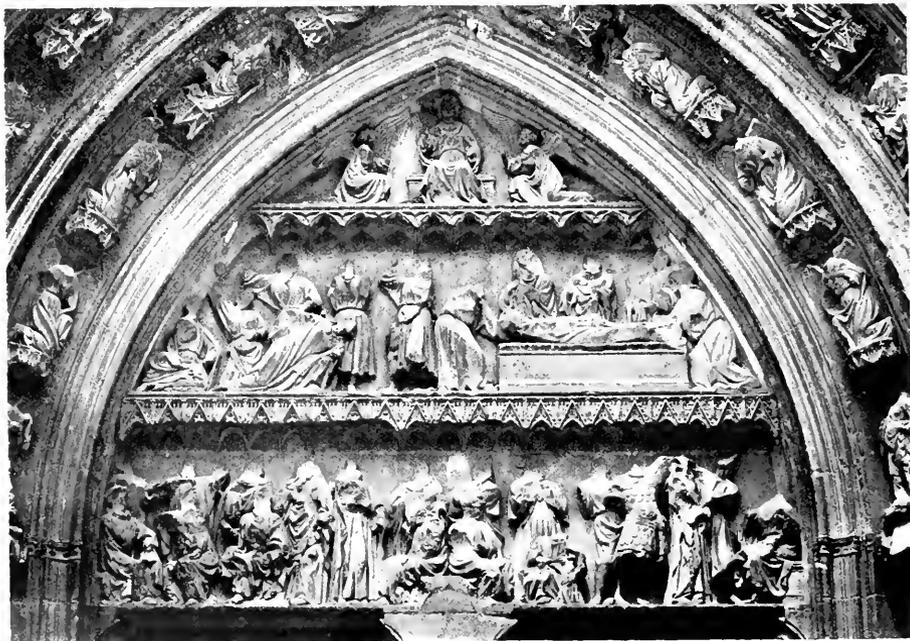


FIG. 6. — CATHÉDRALE DE MEAUX, LYPAN DU PORTAIL MÉRIDIIONAL

Pl. 0. 186. J. M.

scène. — A droite, ensevelissement du martyr. Deux fidèles déposent au tombeau le corps complètement enveloppé dans un suaire. Derrière, on aperçoit un prêtre qui recite l'office des morts, un diacre portant la croix et le benitier (2), enfin une femme en pleurs.

Troisième registre. — Le Christ, assis entre deux anges adorateurs agenouillés, envoie sa bénédiction au saint qu'il va recevoir dans le ciel.

Ces trois registres sont séparés par une suite d'arcades trellées qui à la rangée intérieure

1. On représente presque toujours dans cette scène le saint agenouillé et regardant le ciel, c'est-à-dire au moment où il s'adresse à Dieu (*Vita apost.* VII, 59-60).

2. *Ibid.* VII, 55-60.

sont beaucoup plus ornées et surmontées de petits gables ajourés entre lesquels se dressent des pinacles.

**VOUSSURES.** — Les trois voussures sont séparées par des groupes de fines moulures. Les figures ont presque toutes perdu leur tête et leurs bras. Elles sont abritées sous des dais à pans avec arcades et gables.

**Première voussure.** — Dix anges tourmentés de l'adoration. Ils sont vêtus d'une longue robe serrée à la ceinture et d'un manteau. Le premier, qui lui fait pendant, n'est nu, ce qui est assez

Seconde voussure, et autres personnages, premier de chaque A gauche on dis-

nes vers le tympan, agenouillés, dans l'altitude d'une longue robe serrée à la ceinture, est debout. La statuette pas un ange, mais une jeune surprise.

Confesseurs, apôtres, assis, sauf le côté qui est debout. Langue deux yeux

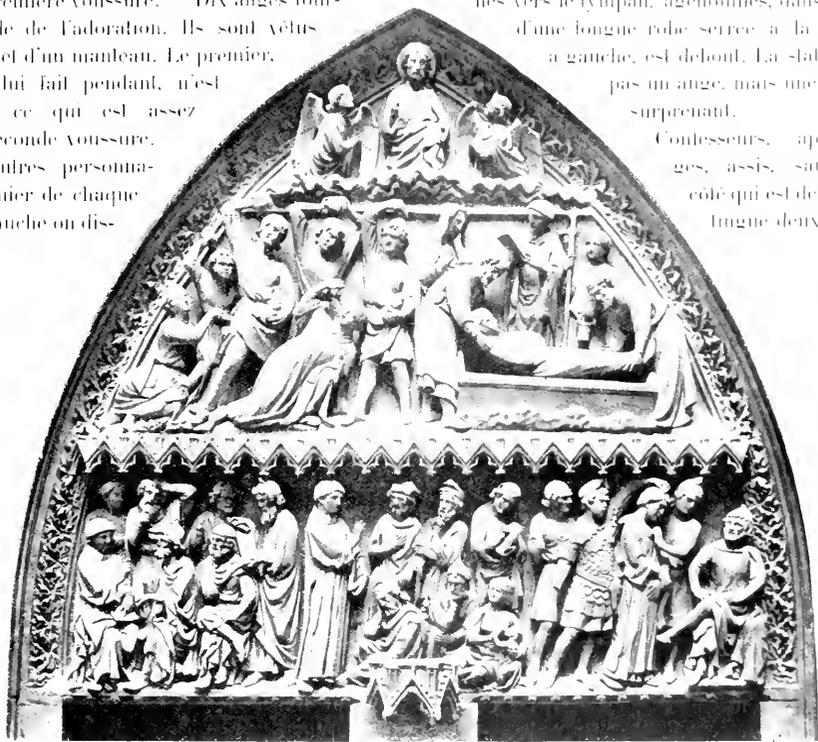


Fig. 7. — CATHÉDRALE DE PARIS, TYP. A. DU POISSONNIER, 1898.

ques avec le pallium, un diacre, un apôtre, les pieds nus, la tête enveloppée dans son manteau, comme dans un capuchon. A droite, les statuettes sont très mutilées. Ce sont des apôtres avec, pour la plupart, un manteau qui leur couvre la tête et tenant un bâton.

Le cinquième est saint Paul, avec une épée.

**Troisième voussure.** — Elle ne présente aucun intérêt. Toutes les figures sont modernes (prophètes, saints, etc.).

Cette description donnée, essayons maintenant de dater d'aussi près que possible notre portail et analysons le style de ses sculptures. Ce qu'il faut tout d'abord noter, c'est que dans la composition architecturale il présente une analogie des plus frappantes avec ceux des

croisillons septentrional et meridional de Notre-Dame de Paris<sup>1</sup> (fig. 5). Les différences que l'on peut constater sont peu importantes : ainsi on ne retrouve pas à Meaux ces petits bas-reliefs qui ornent à Paris, à la porte du sud, la partie inférieure des gâbles latéraux. De plus, aux deux façades du transept de l'église parisiennne, il y a place à droite et gauche des ébrasements de la porte pour trois statues, au lieu de deux, et les gâbles latéraux sont accompagnés chacun d'un autre plus petit qui surmonte une double arcade aveugle. Mais à vrai dire, tout cela est fort peu de chose. Les dispositions adoptées dans les deux monuments sont les mêmes dans l'ensemble.

Il y a plus. Le tympan de la porte sud de Paris (fig. 7) est tout à fait semblable à celui de Meaux. Nous croyons qu'il n'existe pas dans la sculpture française du moyen âge deux œuvres dont l'une soit à ce point la copie de l'autre. Les scènes comportent le même nombre de personnages et l'on retrouve dans les attitudes, dans les mouvements et dans les costumes les mêmes détails : nous noterons surtout le soldat vêtu à la romaine, tout à fait exceptionnel pour l'époque et qui prouve que l'artiste avait le souci de faire, pour ainsi dire, de l'archéologie, le geste de ce dernier qui prend saint Etienne par la tête, la position du corps du saint au moment de sa lapidation, la façon dont le juge est assis, etc. Quelques petites différences, insignifiantes à vrai dire, pourraient être indiquées : à Paris, le Christ et les anges qui l'accompagnent sont figures à mi-corps, sortant des nuages et non assis ou agenouillés, la femme accroupie au premier plan, au registre intérieur, allaite son enfant et le personnage qui est derrière elle écrit sur des tablettes<sup>2</sup>.

Par une bonne fortune, nous connaissons l'architecte qui procéda dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle à l'allongement des croisillons du transept de Notre-Dame de Paris qui étaient en retrait sur le reste de la façade, par suite de la construction des chapelles de la nef : c'est Jean de Chelles dont le nom se lit sur le socbassement du portail meridional. L'inscription nous apprend que cette façade sud fut commencée en 1258. La disposition générale du croisillon nord prouve que ses plans sont dus aussi à ce maître d'œuvre, mais comme l'a fait remarquer M. Marcel Aubert, la présence de certaines colonnettes, dont la section s'allonge en bec, et les bases polygonales annonçant déjà presque le XIV<sup>e</sup> siècle, nous fait penser qu'il date d'une époque un peu postérieure<sup>3</sup>.

Le successeur immédiat de Jean de Chelles fut Pierre de Montreuil, cité en 1265, un an avant sa mort<sup>4</sup>, qui termina sans doute le croisillon sud<sup>5</sup> et éleva en partie le croisillon nord. On ne sait s'il commença les chapelles du fond du chœur. Dans le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, le directeur des chantiers est Pierre de Chelles (parent de Jean très probablement), qui édifia quelques-unes des chapelles du pourtour du chœur et modifia l'aspect de l'abside par l'élevation d'ares-boutants à une seule volée et l'addition de grandes fenêtres ornées de gâbles dans la partie tournante des tribunes.

Il est de toute évidence que le portail de Meaux est postérieur à celui de Paris et cela pour plusieurs raisons. Les documents d'abord nous prouvent que le transept de Meaux a été com-

1. Voyez le Duc La Vallé observer le premier dans son *Dictionnaire* (VII, p. 327).

2. Nous noterons aussi qu'il y avait autrefois à Paris, parmi les grandes statues du portail saint-Etienne, un saint Denis tenant dans ses mains la partie supérieure de son crâne, comme à Meaux. Cette figure très mutilée, sans tête, ni attributs, a été retrouvée rue de la Santé en 1839 derrière le marche au charbon. Elle a été déposée avec plusieurs autres au Musée de Clugny.

3. *Les architectes de Notre-Dame de Paris du XIII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, (Bulletin monumental, 1908, p. 328).

4. Dans un document découvert par l'abbé de Launay, *Bougeois de Paris, marquis du moyen âge*, Vannes, 1908, n° 12, p. 1617.

5. On a fait remarquer que l'inscription du portail meridional porte : *Inceptum vivente Johanne magistro*, ce qui peut à signifier que l'architecte mourut avant l'achèvement de la façade sud.

mence bien après 1258, la décision prise dans le chapitre général de 1268 est la pour nous l'affirmer. Et quand bien même nous n'aurions pas de texte, il suffirait d'examiner de près le style des sculptures et l'ornementation pour s'en convaincre.

À Meaux, l'œuvre trahit une tendance à l'exagération dans les draperies, qui sont plus molles, plus fouillées et plus ondulantes (voyez les vêtements de quelques-uns des docteurs avec lesquels saint Étienne discute). Certaines attitudes, non exemptes de débanchement et même de maniérisme, sont également très frappantes. Nous signalerons, par exemple, les deux anges qui adorent le Christ et un des deux disciples qui ensevelissent saint Étienne. Mêmes remarques pour les statuettes des voussures. Mais ce sont surtout les grandes statues des ébrasements et des murs latéraux qui présentent les caractères de débanchement et de draperies plus compliquées. Enfin il est bon de noter la multiplication et la finesse des amoures, la disposition des feuillages en deux rangs sur les chapiteaux et les bases polygonales des colonnettes. Nous sommes donc en droit d'affirmer que le portail de Meaux est la copie de celui de Paris. Il paraît avoir été élevé tout à fait à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, peut-être même dans les premières années du XIV<sup>e</sup> à l'époque de Philippe le Bel.

Au point de vue du style et de la composition, le tympan de Meaux est bien d'être entièrement inférieur à celui de Paris, bien qu'il en soit une copie. S'il y a, comme nous le disions à l'instant, une tendance à l'exagération dans le traitement des draperies, par contre certains gestes sont mieux rendus (voyez, par exemple, les bourreaux de saint Étienne). À Notre-Dame, les scènes sont un peu trop rapprochées, tandis qu'à Meaux l'artiste a voulu faire mieux, a cherché à disposer ses personnages d'une façon plus logique et en et la a surpassé son modèle. Combien il est regrettable que les têtes aient été mutilées! Elles nous auraient donné lieu à des comparaisons sans doute fort intéressantes.

Quel fut l'architecte du portail de Meaux? Peut-être un des successeurs de Jean de Chelles, qui aurait été appelé pour donner les plans, laissant le soin de l'exécution à un maître d'œuvre local ou à une sorte d'entrepreneur. Nous ne croyons pas qu'il faille songer à Pierre de Chelles, qualifié dans un rapport d'experts de 1316 sur la cathédrale de Chartres de « maître de l'œuvre de Paris ». « Le transept de Meaux devait être projeté et même en grande partie exécuté une quinzaine d'années avant cette date et rien ne nous autorise formellement à croire que le dit Pierre de Chelles ait dirigé les travaux de Notre-Dame dès 1280-1290<sup>1</sup> ».

Quant à la sculpture proprement dite, il est très probable, je dirai presque certain, qu'elle est l'œuvre d'un atelier parisien. Il n'y avait pas à Meaux à cette époque d'artistes locaux assez habiles pour exécuter un ensemble aussi important et d'une facture aussi perfectionnée dans certains détails. On retrouve du reste dans les charmants bas-reliefs qui decorent les chapelles absidiales de Notre-Dame, au nord, et qui doivent dater des environs de 1300, le même style dans les draperies souples et ondulantes, le même débanchement dans les attitudes et le même maniérisme. Les figures d'anges qui enlèvent la Vierge au ciel ne sont pas sans rappeler ceux qui à Meaux sont agenouillés aux côtés du Christ. Nous sommes donc convaincu que ce sont des sculpteurs venus de Paris qui ont travaillé à notre cathédrale.

(A suivre.)

André BOUXE.

1. Nous savons que Pierre de Chelles donna les plans et dirigea l'exécution de la basilique de Paris. P. S. Demis. Le monument commencé en 1208 ou 1209 fut terminé en 1247. Cf. F. Croquer, *Le Moyen Âge*, t. 1, *Moyen Âge*, *Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, III<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> fasc., pp. 156-159 et 178-182.

2. Il était rare qu'un architecte restât attaché au même édifice pendant une si longue période.

# NOTES SUR LES CHAPITEAUX DE L'ABBAYE DE CLUNY <sup>1</sup>

## LE PARADIS, SES FLEUVES ET SES ARBRES

Ce chapiteau est d'un intérêt capital, il montre jusqu'à quel point fut poussée la perfection du sens décoratif chez les artistes Clunisiens.

Sur chaque face, la corbeille est ornée d'un arbre portant des fruits. Les branches extrêmes, en s'unissant à l'arbre voisin, dessinent les volutes d'angle ; sous chacune d'elles se dresse un personnage, qui représente un des quatre fleuves du Paradis. Ces fleuves sont figurés par de jeunes ephèbes, nus, aux membres souples et longs, aux mouvements élégants, coiffés d'une toque ; sur le front, une raie partage leur épaisse chevelure, qui retombe sur les épaules en laissant l'oreille découverte ; leur remarquable anatomie est une nouvelle preuve du soin que prenaient les artistes de copier fidèlement la nature. Autour de leur corps se déroule un conduit forme par les plantes aquatiques ; une extrémité évasée laisse couler une eau abondante figurée par de fines stries parallèles — leurs pieds baignent dans cette eau où nagent de gros poissons.

Les fleuves du Paradis ont été interprétés quelques années plus tôt à Vézelay sur un chapiteau célèbre. Il est intéressant de rapprocher les deux sculptures. Là, plus de Demiurges, mais des gnomes à grosse tête, aux membres grêles, aux poses contournées. L'un repand l'eau fluviale contenue dans un bol immense renversé ; l'autre, accroupi, tient de ses mains les genoux écartés pour que la source jaillisse plus facilement de la bouche. Un troisième, assis en travers sur une feuille d'acanthus, fixe un tuyau d'où l'eau s'écoule. Ils sont également coiffés d'une toque ornée de cercles et de points. Ce rapprochement fait mieux ressortir encore la différence de technique et d'inspiration que nous avons déjà signalée plus haut : à Vézelay, un réalisme un peu grossier, à Cluny la recherche et le raffinement.

SYMBOLIQUE. — La signification des fleuves est abondante comme leurs eaux. Ils représentent surtout le Saint-Esprit et l'effusion de tous ses dons ; ils représentent aussi les Vertus, les Grâces, les Sacrements et l'abondance du bonheur éternel. Le Gèchon symbolise la Grâce, la Prudence, saint Mathieu, Isaac, le Christ-Homme, le Physon ; les Dons du Saint-Esprit, la Justice, saint Jean, Ezechiel, le Christ-Dieu, le Tigre ; les vertus, la Force, saint Marc, Daniel, le Christ-Résurrection et Vie ; l'Euphrate ; les fruits des vertus ou les bonnes œuvres, la Tempérance, saint Luc, Jérémie, X. S., le Christ-Prêtre et Victime.

Les fleuves du Paradis arrosent toute une flore mystique : les roses des martyrs, les lys des vierges, les violettes des confesseurs, les herbes plus humbles représentant la Loi, les arbres avec leurs fruits symbolisant les saints et les bonnes œuvres. Au centre du verger céleste

<sup>1</sup> Deuxième et dernier article. Voir *La Revue*, 1912, p. 147.

poussent le pommier, arbre de la Science et la vigne arbre de Vie. Ces deux arbres, avec le figuier et l'olivier ornent les quatre faces de notre chapiteau.

La Vigne. D'un cep vigoureux se détachent sarments, feuilles et raisins. Habilement disposée, chaque grappe est en place, pleine et charnue, d'une admirable exécution. A gauche, un gros fruit chargé à sa base par la présence de deux grappillons aux grains plus petits, est copie sur la nature.

Du centre se détache un rameau qui vient reposer sur le tailloir, au milieu d'une riche ornementation, qui couronne la vigne, arbre de vie; c'est le seul côté décoré du tailloir: il faisait face à l'autel; les trois autres côtés sont simplement moulurés. Cette décoration rappelle la fleur à quatre pétales du chapiteau des Saisons; mais ici le pétale est tendu dans sa longueur; ce n'est plus une fleur, c'est une hélice. Nous retrouverons ce motif sur les pieds droits des statues des portails de Chartres et de Bourges.

SYMBOLIQUE. — Le Christ (Saint Jean, VI, 5), arbre de vie, est figure par la vigne, à laquelle sous peine de mort doivent adhérer les sarments, c'est-à-dire les fidèles; le raisin signifie l'union des Saints dans la Charité du Christ, figurée par la grappe qui, seule garde l'amertume; le Christ s'étant réservé toute l'amertume de la Passion pour nous amener à la Rédemption.

La Pomme. A la base, les eaux rapides des fleuves sont séparées par des feuilles d'acanthe encadrant une palmette. De cette palmette partent deux troncs robustes: celui de gauche plus court est brisé; celui de droite se divise en deux branches: l'une, sinués, monte vers l'angle pour former avec l'arbre voisin, le figuier, une harmonieuse volute; l'autre se dirige tout droit vers le tailloir et se termine sur le rebord de la corbeille, par un admirable bouquet de feuillages et de fruits.

De tous côtés, s'épanouissent feuilles et fruits: les feuillages ovales, pétioles, allongés, épais ou réunis, pourraient servir à l'illustration d'un traité de botanique. Au centre du tailloir, deux feuilles, pliées sur leur nervure, se font opposition; regardez dans la nature, vous trouverez toujours ainsi disposées en manière de croissant les feuilles terminales des rameaux du pommier. Les pommes vues de face, de profil, bien suspendues, leur ombilic soigneusement indiqué, étalent leurs formes pleines et appétissantes.



FIG. 13. — CHAPITEAU DE L'ŒILE À L'ABBAYE DE CLUNY.

Dans un tel état de conservation, cette sculpture robuste nous semble un des plus beaux spécimens de l'art décoratif de tous les temps.



Cliche D<sup>e</sup> Pouzet.  
Fig. 14. — LA VIGNE.  
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

les. Rapproché de ses voisins, le pommier et la vigne, notre arbre laisse voir un arrangement conventionnel et stylisé. Les fruits, trop gros, rappellent le citron plutôt que la figue, les feuil-

SYMBOLIQUE. — Dans le Paradis, l'arbre de la science, c'est le pommier des Écritures qui signifie, à cause de l'abondance de ses fruits, les bonnes œuvres, et à cause de la chute d'Adam, l'espece de douceur que l'homme trouve au péché.

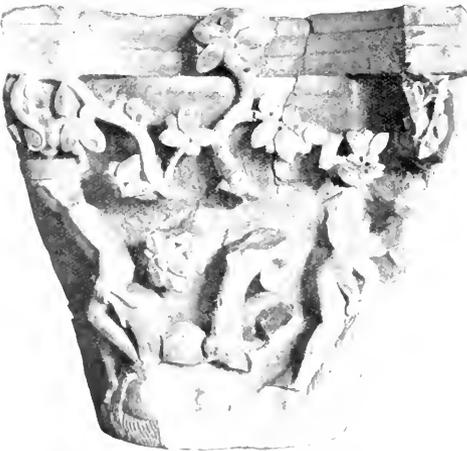
Le FICUS. Plus rare en Bourgogne qu'en Provence, le figuier n'a pas été sculpté d'après nature. Nos artistes, faute de modèles proches, ont dû le représenter d'après leurs souvenirs ou les indications des miniaturis-



Cliche D<sup>e</sup> Pouzet.  
Fig. 15. — LE FIGUIER.  
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

les, sans leurs lignes découpées lobées, seraient méconnaissables.

Du motif sculpté à la base partent trois rameaux ornés de feuilles et de fruits. Les branches latérales se terminent en volutes : celle du milieu par un petit bouquet un peu conventionnel ; trois lignes sur quatre feuilles. Nos sculpteurs nous avaient habitués à voir la nature de plus près, et cette stylisation est dépourvue de vérité et de vie.



Cliche D<sup>e</sup> Pouzet.  
Fig. 16. — L'OLIVIER.  
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

**SYMBOLIQUE** — Le Figuier signifie l'Église venant de la Synagogue, qui des fruits nombreux de sainteté et de charité.

**L'OLIVIER.** Moins encore que la figue, l'olive ne peut mûrir sous le ciel Bourguignon. Pour représenter l'olivier, nos artistes ont dû s'inspirer des miniatures des psautiers.

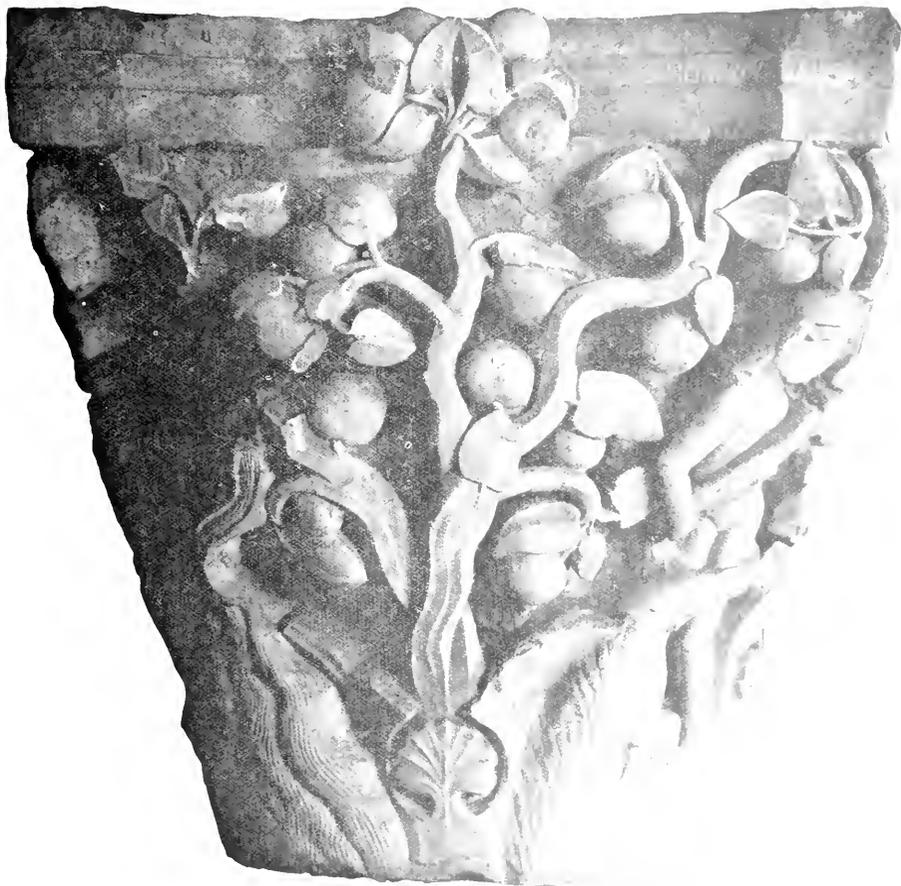


Fig. 17 — LE POMME CHAPITEAU DE L'ABBAYE DE CLUNY.

Malgré les mutilations, nous pouvons encore goûter l'habile disposition des petits rameaux garnis de feuilles éparées et de fruits, disposés par minces bouquets. Les fruits sont partiellement à moitié cachés par les feuilles. Examinés de près, ces détails nous paraissent délicats. Pour les rendre visibles de loin, il a fallu en exagérer le volume. L'arbre de la paroi est simplifié. Avec son feuillage abondant et détaillé, l'olivier ne se dessine que par sa masse globale.

houette, il se prête mal à un placage en espalier sur la face arrondie d'une corbeille de chapiteau.

SYMBOLIQUE. — L'Olivier figure la paix, la Justice, la Miséricorde : l'huile qu'on en retire, le Saint-Esprit et ses dons, la grâce et la dévotion.

### LA TERRE ET SES TRAVAUX.

Nous ne serions pas autorisé à dénommer ainsi ce chapiteau, dont un seul personnage a été conservé, si un chapiteau de Vézelay ne nous montrait sur la corbeille, des personnages

absolument semblables se livrant à des travaux agricoles. Un bon mouillage au Trocadéro<sup>1</sup> en permet l'étude et facilite les comparaisons.

Quelques fragments, une partie du tailloir, une volute et le personnage dont nous venons de parler, sont les seules parties conservées de notre chapiteau. Elles suffisent pour en montrer l'intérêt et la valeur sculpturale. Deux côtés du tailloir sont encore en place : on remarque, en leur milieu, une saillie coiffée par une fleur, une anémone, qui semble leur servir de soutien. Il faut souligner la grâce de cette tige brisée qui sort de sa collerette, pour étayer la corolle. Sur un des chapiteaux de la nef d'Aulun, nous retrouvons le même motif : mais quelle plus grande perfection à Cluny.

A un angle se devinent des genoux sous des draperies ondulées au milieu de feuillages. En arrière une chaussure avec trois boucles marque seule la place occupée par un personnage. Sur un médaillon du tympan de Vézelay, on retrouve un homme avec des chaussures toutes pareilles.

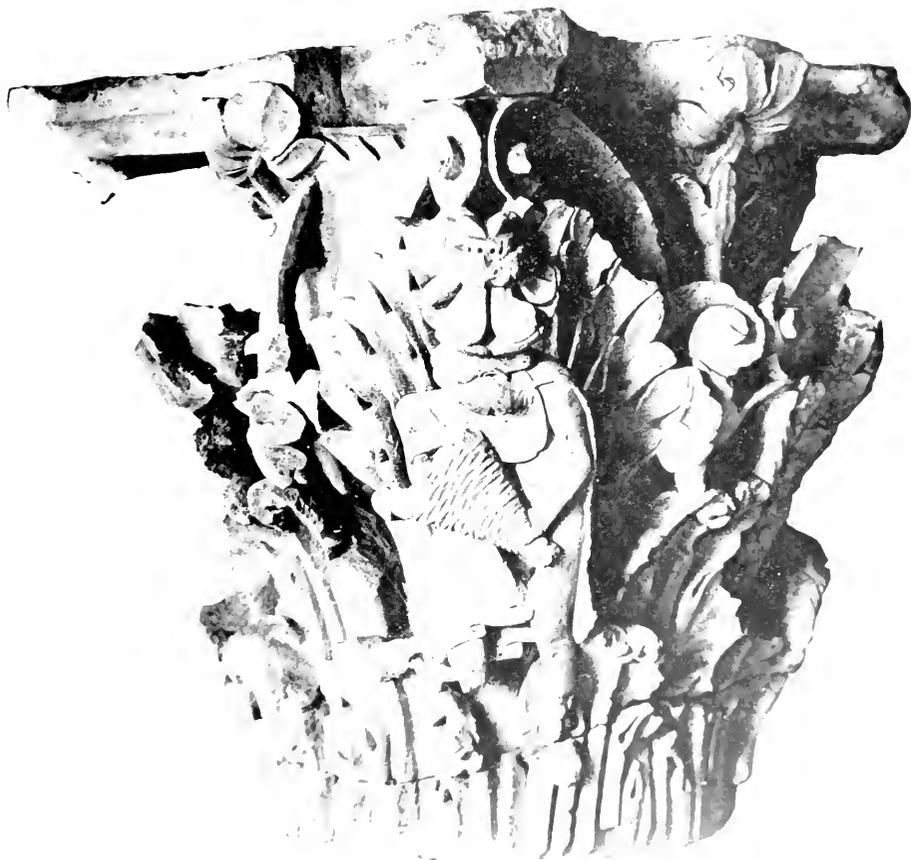
Sous l'enroulement d'une volute simple, mais intacte, au milieu de feuilles d'acanthé, s'épanouit une fleur étrange, avec son réceptacle percé de trous et ses pétales inégaux. Elle pèse sur la tête d'un homme vu de profil n'ayant pour tout vêtement qu'un grand manteau et qui se livre à un travail attentif. Sa coiffure bien conservée avec des rates sur le côté est très intéressante. Les cheveux calamistrés



Phot. MARAIS-SABON

Fig. 18. — CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE VÉZELAY.

<sup>1</sup> Catalogue du Musée : Eglise de la Madeleine, Vézelay. Don de D. Léon Dru. Quatre personnages sont occupés au traitement de la vigne, trois se servent du sablier, le quatrième d'un soufflet. A cette interprétation, on a opposé celle du démontage du maïs.



VI. LES TRAVAUX DE LA TERRE

Chapiteau de l'Eglise abbatiale de Cluny (entre 1100 et 1125)



découvrent le front et retombent sur la nuque en formant une boucle enroulée au petit fer. Le manteau, agrafé sur l'épaule gauche, laisse découverts le torse, le bras et la jambe du même côté. Il encadre ainsi une admirable étude de nu dont on ne saurait trop louer le mouvement, les proportions et l'harmonie. En arrière, le manteau tombe droit avec une perfection qui évoque certaines statues grecques. De l'autre côté, il dessine des plis d'une grande élégance. Le pied est d'une facture très délicate.

Notre artisan, la tête penchée, tient dans ses mains une sorte de panier rustique, fait de joncs ou d'osiers tressés. En forme de cône, ce panier se termine par un embout perforé d'ouvertures, une centrale plus large entourée de six orifices plus petits. Surtout visible sur le chapiteau de Vézelay, cette disposition y est deux fois figurée. Nous employons une expression impropre en désignant cet instrument sous le nom de panier; c'est plutôt un crible, une passoire ou un tamis. Notre travailleur tient cet outil de la main gauche par son embout, il plonge la main droite dans l'intérieur comme s'il voulait en retirer quelque chose.

Dans un livre intéressant sur Vézelay<sup>1</sup>, M. Porée décrit le chapiteau du cinquième pilier de la nef, celui-là même dont le moulage est au Trocadéro. Après avoir montré sur la face



Fig. 146. — CHAPITEAU DE LA NEF DU IX<sup>e</sup> SIÈCLE À CLUNY.

principale deux hommes, l'un nu, l'autre vêtu, se faisant face et tenant le même outil que notre homme de Cluny, avec le même geste, il ajoute : « Le sculpteur a retracé un des tableaux les plus charmants de la vie champêtre, des vendangeurs portant des paniers qui vont s'emplier de raisin dont les lourdes grappes pendent sous le faillon aux angles de la corbeille. » Mais on peut voir à Vézelay même dans un des médaillons du narthex qui représente les saisons, une véritable scène de vendange : un personnage coupe des raisins et en

<sup>1</sup> Charles Porée, *L'Abbaye de Vézelay*, Paris, H. Laurens, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912.

remplit un panier rond muni d'une anse, et fait d'écorces tressées, comme de nos jours. C'est un véritable panier de vendange qui ne ressemble en rien à celui du chapiteau de Vézelay. De plus, les fruits qui pendent au tailloir du chapiteau qui nous occupe, ne sont pas des raisins, mais le fruit de l'arum si fréquemment employé comme décoration au XI<sup>e</sup> siècle, il est facile à déterminer : c'est un bel épi serré, formé par de petites baies globulaires, finement ombiliquées.

Nos ouvriers ne cueillent donc pas de raisins, il faut chercher une autre hypothèse. Mais la question vient encore se compliquer : sur une des parois du chapiteau de Vézelay, un homme est représenté manœuvrant un énorme soufflet. Et tout de suite on a évoqué le soufrage de la vigne.

M. Martin Sabon, qui a fait des chapiteaux de Vézelay toute une série de photographies, estime « que la plante souffrée, ou plutôt soufflée, ne semble pas être de la vigne, mais plutôt du maïs et l'opération que figure le chapiteau de Vézelay a sans doute pour objet de dépouiller le grain de son enveloppe. »



Fig. 20. — MÉDAILLON DE LA PORTE CENTRALE DU NARTHEX DE VÉZELAY.

Cette explication ne nous satisfait pas encore pleinement, notre homme ne tiendrait-il pas un tamis pour faire passer le marc ? Ou une ruche ? L'homme au soufflet chasserait les abeilles, ses compagnons penchés sur la ruche renversée en cueilleraient le miel.

Rester une énigme donne parfois plus de prix à un chef-d'œuvre et ajoute quelque chose à sa beauté. Déchiffré ou non, notre chapiteau n'en conserve pas moins une exceptionnelle saveur.

Nous parlerons brièvement des deux derniers chapiteaux : séparés des autres, ils sont placés contre une des parois du Musée Oehler.

L'un n'a pas de personnages. Sa corbeille est garnie de feuilles d'acanthé étagées sur plusieurs plans : les volutes simples, s'en dégagent. Une grosse fleur orne le tailloir.

L'autre chapiteau comporte à chaque coin une figure trop mutilée pour pouvoir être identifiée, et il n'en reste plus d'intéressant que les mains. Dans un angle un tronc drapé et fléchi avec un mouvement de torsion, montre une belle main appliquée sur le flanc droit. Dans un autre angle, un personnage debout n'est plus représenté que par le torse avec une main appuyée sur le cœur. D'une troisième figure il ne reste absolument plus qu'une main gantée d'une moufle avec les doigts unis, le pouce libre, faite d'une peau rude et épaisse soigneusement indiquée par le sculpteur et qui nous rappelle ce vers du Roman de la Rose écrit cent ans plus tard et par lequel nous terminerons cette étude :

Sureot ou cole, ou gans ou molles.

D<sup>r</sup> POUZET.



## L'ICONOGRAPHIE DES VITRAUX DU XIII<sup>E</sup> SIÈCLE DE LA BASILIQUE D'ASSISE<sup>1</sup>

Saint François apparut à ses contemporains comme un autre Christ, venu une seconde fois sur la terre pour prouver, par l'exemple, la possibilité d'une vie vraiment évangélique. Toute la littérature et tout l'art franciscains depuis l'origine s'inspirent de ce syncrétisme entre la vie de Jésus et celle du « Poverello ». Les plus anciennes fresques de la Basilique inférieure d'Assise, dues probablement au pucier de Giunta Pisano (1235) représentent des faits de l'Évangile placés en regard d'épisodes de la vie du Saint. Bien que ces fresques soient gâchées et mutilées par les grandes arcades qui s'ouvrent sur les murs de la nef, nous pouvons encore aujourd'hui voir l'appareil de la Croix, le Calvaire, la Deposition, et la Mise au tombeau du Rédempteur, sur la paroi de droite, et sur celle d'en face, saint François renonçant à l'héritage paternel, le songe d'Innocent III, le sermon aux oiseaux, les stigmates, et la mort du Saint. Dans la basilique supérieure le concept syncrétique s'élargit : l'Ancien Testament est le symbole du Nouveau, ce que vient confirmer la vie glorieuse de François. Ainsi Pierre Cavallini, Jacob Torriti et leurs successeurs, peignent autour des fenêtres de la nef, seize histoires bibliques opposées à autant d'autres tirées de l'Évangile, pendant que Giotto, aide du roman Rusuti, crée, dans les vingt-huit fresques sous la galerie, le cycle franciscain. Les deux visiteurs pouvaient donc dans la mystérieuse pénombre de la crypte et dans la pleine lumière de la Basilique faire le rapprochement entre le modèle divin et son parfait imitateur.

La Basilique d'Assise forme un complet contraste avec l'idéal de pauvreté enseigné par le Saint ; elle fut décorée au moment où la science était désormais entrée officiellement dans l'Ordre. Elle n'est pas une cathédrale, mais elle n'est pas non plus une église de style purement monastique. Elle nous montre comment les conditions morales de l'Ordre Mineur ont influencé le concept architectural des grandes églises franciscaines — mais la décoration de la Basilique d'Assise ne peut être comparée à aucune autre, pour sa richesse et sa magnificence. Sous ce point de vue, elle ressemble plutôt à une cathédrale. Au chapitre de Narbonne, saint Bonaventure, alors général de l'Ordre, fit établir, entre autres règles relatives à la construction et à la décoration des églises des Mineurs, que les fenêtres ne seraient pas ornées, excepté le vitrail situé derrière le maître-autel, dans le chœur, sur lequel il était permis de représenter le Rédempteur, la Vierge, saint Jean, saint François et saint Antoine de Padoue.

Cette disposition a une importance que personne, à ma connaissance, n'a encore relevée. Elle nous montre que déjà vers 1260 les vitraux peints étaient si communs que probablement

<sup>1</sup> La composition de cet article, déposée à la *Revue* en janvier 1911, est restée en partie inédite. Elle a servi à la publication des vitraux d'Assise une publication, dont il n'a pas été possible de tenir compte, par la *Revue* de l'art, t. 11, p. 101.

<sup>2</sup> Adolfo Venturi, *La Basilica di Assisi*, Roma, Casa Editrice « L'Arte », 1931, p. 111.

dans les églises de l'ordre on en abusait au point qu'il fallut édicter des prescriptions pour en limiter le nombre. En tout cas, dans la Basilique d'Assise, on ne respectait nullement la décision prise, puisque les treize fenêtres de l'église supérieure, au moment même où l'on couvrait de fresques les murailles, recevaient toutes de splendides vitraux, dont la plus grande partie est parvenue jusqu'à nous. Il est presque certain même qu'ils furent exécutés avant que le peintre décorât les murs voisins<sup>1</sup>. Cependant la ressemblance de style qui existe entre le dessin des vitraux et celui des fresques nous indique que l'exécution des premiers n'a pas dû précéder de longtemps celle des secondes. En un mot, les vitraux furent exécutés à un moment où travaillaient déjà à Assise Cimabué, Cavallini, Torriti et Rusuti, dont la manière se reconnaît dans les figures, dans les scènes, et dans les cadres qui les entourent.

Une étude iconographique des vitraux de la Basilique Supérieure qui sont les plus anciens de l'Italie et les seuls du XIII<sup>e</sup> siècle qui subsistent dans ce pays, n'a pas encore été faite. Thode<sup>2</sup> l'a à peine esquissée, très sommairement, et pas toujours exactement. Un seul d'entre ces vitraux, dédié à saint François et à saint Antoine de Padoue, fut étudié à fond par lui<sup>3</sup> et par M. de Mandach<sup>4</sup>. Notre travail vient donc combler une lacune dont on ne mesurera l'importance que lorsque l'on verra la richesse iconographique des vitraux d'Assise. Ils constituent avec les fresques qui les flanquent, le cycle le plus riche que l'art italien du XIII<sup>e</sup> siècle nous ait laissé.

#### DISTRIBUTION PRIMITIVE DES VITRAUX. LEUR ICONOGRAPHIE GÉNÉRALE.

Tous les vitraux, nous l'avons déjà indiqué, ne nous sont pas parvenus : il faut ajouter que parmi ceux que nous conservons encore, quelques-uns ont subi des changements de place, à la suite des restaurations nombreuses dont ils ont été l'objet, et dont la plus récente, due au milanais Bertini (1839), a été nefaste pour plusieurs d'entre eux. Nous avons trouvé dans les archives de la Basilique un grand nombre de documents qui se rapportent à des restaurations de nos vitraux : novembre 1359, janvier 1360, juillet 1362, mai et décembre 1378 ; en juin 1472, Frère Benoît di Memmo restaure les vitraux. Les travaux exécutés au temps de Sixte IV, de mai 1477 à septembre 1498, furent plus importants. Fratini<sup>5</sup> et Thode en eurent connaissance : ces restaurations auraient été faites par François de Terranuova, Toscan, et par Valentino d'Udine, dit le « Pazzo ». En 1561, le français Nard était occupé à de nouvelles réparations. En 1790, les frères achetèrent aux chanoines du dôme de Pérouse des vitraux du XV<sup>e</sup> siècle pour combler les vides survenus dans les anciens vitraux. Il est facile de comprendre que dans ces nombreuses restaurations, les anciens vitraux ont subi quelques altérations : toutefois il n'est pas impossible de deviner quelle fut leur ancienne place, parce que pour la

1. Plusieurs églises d'Édne eurent et ont encore des vitraux sans que les murs soient décorés, ce qui me sert pour me rappeler par exemple, Santa Maria del Fiore, Santa Croce, Santa Maria Novella, à Florence ; le Dôme de Pérouse, etc. Dans la cathédrale d'Ovieto, l'abside ont son vitrail, œuvre de Giovanni Bonino d'Assise, des 1334, tandis que les fresques ne furent commencées qu'en 1350. Dans la Basilique Inférieure d'Assise on voit des vitraux du XIV<sup>e</sup> siècle, dans les chapelles de saint Antoine de Padoue, et de saint Jean-Baptiste qui ne reçurent jamais de fresques, ou qui n'en reçurent que trois siècles après. — Cf. G. Cristofani, *Le Vetrate di Giovanni Bonino, nella Basilica d'Assisi*, paru dans la *Rassegna d'arte Umbra*, 1<sup>re</sup> année, 1<sup>er</sup> fasc., pag. 10-11.

2. Thode, *Frank von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien* (Berlin, 1904, p. 598, sqq.) Ceux qui eurent sur la peinture des vitraux, comme Gessert, de Easteyre, Levy, Holb et Ottin, ou même tous ceux qui eurent les fresques de la Basilique, comme Strzyzowski, Zimmermann, Hermann, Tousseu, Aubert, Venturi, etc., s'attachèrent peu à l'iconographie. Aujourd'hui seulement on possède de très belles photographies des vitraux. L'absence de reproduction explique le silence de ces auteurs et des écrivains, qui, comme Fratini, ont écrit l'histoire de la Basilique.

3. Thode, *op. cit.*, pag. 210-217.

4. Cf. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'Art Italien*, Paris, librairie française, 1899.

5. P. G. Fratini, *Storia della Basilica e del Convento di San Francesco in Assisi*, Prato Grazi, 1882, p. 210 et suiv.

plupart, ils sont restés là où les mirent les artistes du XIII<sup>e</sup> siècle, et si quelques-uns furent déplacés, les sujets qu'ils représentent sont des guides sûrs pour retrouver la place primitive.

Rappelons que la Basilique Supérieure compte treize fenêtres, quatre de chaque côté, le long des deux parois de la nef, trois dans l'abside et une dans chaque bras du transept. Elles eurent toutes, et elles ont encore en grande partie, leurs vitraux. La grande rose, au contraire, resta toujours sans vitraux<sup>1</sup>.

Nous indiquerons d'abord quelles sont au point de vue iconographique, les dispositions générales des vitraux d'Assise : nous étudierons ensuite chaque verrière séparément.

Le vitrail du bras sud du transept reste entier, exception faite de la grande rose retardé par Bertini, est consacré, par moitié à la Genèse (Création, Peche d'Adam, Délivrance de Noé) et par moitié à la Vierge qui repara par sa Conception la faute de la première femme. Ce vitrail occupe sa place primitive, à côté de l'autel dédié à saint Michel Archange. Il ne paraît donc pas avoir de lien avec l'icônographie des fresques de ce côté de la Basilique, dues au pape Jean de Cimabué et représentant des visions de l'Apocalypse et des figures d'anges, à moins que l'on ne veuille voir ce lien entre les représentations du commencement et de la fin du monde. Le dessin de ce vitrail grandiose est nettement de Cimabué.

Les trois fenêtres du chœur racontent la vie de Jésus, en même temps que les faits de l'Ancien Testament qui la symbolisent. Les deux latérales, sans quelques détails, sont intactes. Celle du centre, au contraire, refaite sur l'ordre de Sixte IV par François de Terranuova, fut renouvelée par Bertini. Cependant l'ancienne n'a pas été perdue tout entière, car une moitié, celle qui représente des faits bibliques correspondants à l'Enfance de Jésus, est encore bien conservée dans le premier vitrail de gauche de la nef. Ici aussi nous retrouvons le dessin évident de Cimabué à qui appartiennent les fresques de l'abside, avec la Mort, les Funérailles, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge, et des figures de prophètes et de patriarches dans les voûtes, et sous la galerie du triforium. Le concept iconographique est clair. La chapelle principale est dédiée à Marie et au Rédempteur. L'Ancien Testament est appelé à confirmer avec la force de ses prophéties, avec l'évidence de ses récits, renfermés sous le voile de la promesse, l'accomplissement de la Rédemption.

Le bras nord du transept est consacré aux Apôtres dont les grandes figures sont peints sous le triforium, pendant que sur les parois, Cimabué raconte la prédication de saint Pierre, en s'inspirant de la *Légende dorée*. Le vitrail représente, dans la moitié qui est conservée, les apparitions du Christ, à ses disciples après sa mort, et dans la grande rose, l'Ascension. Il ne reste, de l'autre moitié, que quelques fragments, qui se trouvent aujourd'hui dans la Chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, dans la Basilique inférieure, avec des bustes du Christ, d'ange et de saint Paul. La manière de Cimabué est ici encore plus sensible que dans les autres vitraux.

Certains vitraux de la nef étaient plus particulièrement consacrés aux Apôtres. Il en reste encore deux entiers : l'un, le deuxième à droite, avec les grandes figures des saints Jean et Thomas et dix scènes de leur vie, et l'autre qui, orné d'autant de représentations des saints Barthélémy et Matthieu, occupe la troisième fenêtre à droite. Dans le premier vitrail, à gauche, côté, il reste seulement les figures de saint Jacques le Mineur et de saint André. A la place des scènes de leur vie, qui devaient s'y voir autrefois, une architecture restaurée en 1892, sous une magnifique décoration de fleurs géométriques. Un seul pane encore est conservé, celui qui

1. On a pu constater, lors de la restauration de 1892, que la grande rose n'avait jamais eu de vitraux.

trième vitrail des Apôtres dont il ne nous reste que deux grandes figures transportées dans la basilique inférieure : celle de saint Simon, dans la chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, et celle de saint Jude Taddée, dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. De plus, comme toute trace d'un des vitraux, du XIII<sup>e</sup> siècle, de la nef, aujourd'hui remplacé entièrement par des vitraux de Pérouse de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, est complètement perdue, nous n'osons pas supposer que lui aussi fût dédié aux Apôtres, dont la série ne pouvait pourtant être complète. En effet, des huit fenêtres de la nef, trois, ainsi que nous le verrons, possèdent encore les anciens vitraux, avec des sujets divers<sup>1</sup>. Dans le cycle des Apôtres, l'ampleur du dessin et la classique sobriété des compositions sont véritablement romains. Cavallini a fourni les cartons de ces admirables vitraux : si nous n'y retrouvons peut-être pas les caractères de son style, à travers les altérations de l'exécution de la peinture sur verre, nous y reconnaissons cependant, surtout dans la décoration, l'esprit de son art monumental.

Le troisième vitrail de gauche qui, au point de vue iconographique est des plus intéressants, avec le Christ qui supporte saint François, et la Vierge qui soutient l'Enfant Jésus, surmontés de figures d'anges, se trouve certainement à la place qu'il occupait primitivement. C'est une véritable apothéose du « Poverello », dont le dessin dû à Torriti, comme on peut facilement s'en rendre compte en le comparant avec les fresques contiguës de la voûte et des parois, est grandiose. Le quatrième, également à gauche, lui ressemble par le style seulement des dix prophètes, des docteurs de l'Eglise et des saints qui les dominent. Celui d'en face est dédié à saint François et à saint Antoine de Padoue.

En entrant dans la Basilique, on voit ainsi les attributs héraldiques du Christ, d'un côté, avec les colonnes de l'édifice de la science théologique, et de l'autre, les sectateurs spirituels de l'Evangile. Le grand cycle des vitraux d'Assise était de la sorte convenablement fermé. L'histoire du monde, la Rédemption des hommes, la Prédication de l'Evangile, la Force historique, doctrinale et morale de l'Eglise du Christ représentée par les prophètes, les docteurs, par le « Poverello » et par ses disciples, formaient un tout complet, un livre sans lacunes, dans lequel tous pouvaient lire et se sentir soulevés vers le ciel qui semble ici s'ouvrir à tous les hommes de bonne volonté à travers l'azur éblouissant des voûtes<sup>2</sup>.

\*\*

Le 2 août 1399, frère Barthélemy de Rinonico, de Pise, présentait au chapitre général des Frères Mineurs, tenu à Assise, son livre intitulé : *De conformitate vite Beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, que Sabatier a jugé « l'ouvrage le plus important qui ait été fait sur la vie de saint François<sup>3</sup>. » Ainsi que cela résulte de la lettre d'approbation du général de l'Ordre, Frère Henri, l'ouvrage devait être accompagnée d'une illustration représentant un arbre, ayant à son sommet Jésus-Christ crucifié, et à son pied François, priant à genoux. Aux rameaux de l'arbre pendaient les *fruits*, c'est-à-dire, les diverses concordances de la vie du « Pove-

<sup>1</sup> D'après cette hypothèse étaient consacrés aux apôtres le premier, le deuxième et le troisième vitrail de droite de la nef, et le premier et le deuxième de gauche. Quoi qu'il en soit, les trois premiers se trouvent encore aujourd'hui à leur place d'origine.

<sup>2</sup> Nous ne nous proposons pas ici de rechercher à qui appartient l'exécution des vitraux d'Assise, à des artistes français ou allemands. Nous pensons que l'on n'a pas encore recueilli assez de documents dans les archives italiennes, sur la peinture sur verre et que les éléments de solution font encore défaut.

<sup>3</sup> *Vie de S. François* (Paris, Fischbacher 1894, p. CXX.) Cet ouvrage, source franciscaine très importante, a été recrite tout récemment (1906) dans le IV<sup>e</sup> vol. des *Analetti Franciscana* à Quaracchi, près Florence.

relié » avec celle du Rédempteur. Dans la plus ancienne édition, faite à Milan en 1510, une xylographie représente cet arbre symbolique ; le premier *trunk* est indiqué par le vers :

*Jesus propheta cognatus : Franciscus declaravit.*

Le premier hémistiche est prouvé par soixante-dix faits de la vie du Christ, à chacun desquels sont ajoutées les prophéties qui le concernent (*verba*), et les récits bibliques qui le symbolisent (*figuree*). C'est un véritable repertoire iconographique à ajouter à ceux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Cependant la decadence du symbolisme apparait déjà. Le XV<sup>e</sup> siècle est aux portes. L'art religieux va disparaître dans le grand courant de la Renaissance ; les *figuree* sont nombreuses, parfois superflues, et souvent étranges ou bizarres ; mais dans presque toutes l'on trouve reproduites celles des vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle, de la Basilique d'Assise. Ne dirait-on pas, qu'en méditant son important ouvrage, le pieux frere de Pise a fixé souvent les yeux sur la serie de l'Ancien et du Nouveau Testament destinée à les illustrer ? Il vcut longtemps à Assise ; il a dû longtemps prier et souvent prêcher dans la Basilique et peut-être expliquer les admirables vitraux qui étaient pour les illettrés, un véritable livre de theologie.

La serie de l'Ancien et du Nouveau Testament a plus de developpement que les autres, dans les vitraux d'Assise. Les deux grandes fenêtres du transept, les trois baies de l'abside contenaient ensemble quarante-sept faits bibliques et trente-quatre traits de l'Evangile. Neuf de ces derniers ont été perdus. Comme on le voit, l'Ancien Testament est plus souvent mis à contribution. Dans la fenêtre du transept du côté du midi, quatorze episodes de la Genèse racontent la Creation du Monde, le Peche d'Adam, et se terminent par la Derision de Noë, tandis que les fresques de la nef arrivent jusqu'à Joseph reconnu par ses freres !.

Les trois vitraux de l'abside et celui du croisillon nord contiennent, au contraire, des faits du Nouveau Testament ; à chacun d'eux s'oppose la *figure* de l'Ancien. C'est, en somme, le concept de saint Augustin, exprime dans cette metaphore : « L'Ancien Testament n'est que le Nouveau Testament, couvert d'un voile, et le Nouveau n'est que l'Ancien, sans voile... » metaphore qui a inspiré si souvent l'iconographie du moyen age. Le vitrail central de l'abside, dont il manque la moitié qui contenait les faits de l'Evangile, était consacré à l'enfance de Jesus, depuis l'Annonciation jusqu'à la fuite en Egypte. Nous trouvons dans le vitrail de droite, un autre episode de l'Enfance de Jesus, la Dispute avec les Docteurs. La Vie publique de Jesus-Christ est représentée seulement par trois episodes : le Baptême, la Transfiguration et Jesus chassant les vendeurs du Temple. Dans la même fenêtre commence ensuite la Passion du Christ

1. C'est l'Epouse auquel s'arrêtaient, en general, les cycles de l'Ancien Testament, dans l'art du XIII<sup>e</sup> siècle. Ne croyons inutile, pour faciliter les comparaisons, qui peuvent se présenter, de rapporter ici les versets des *resques* de la nef, en mettant en caracteres italiques ceux qui se trouvent aussi sur les vitraux.

Ancien Testament. 1<sup>o</sup> Separation de la lumiere et des tenebres. Creation des plantes, et des animaux. 2<sup>o</sup> Creation d'Adam ; 3<sup>o</sup> Creation d' Eve ; 4<sup>o</sup> Le peche original. 5<sup>o</sup> Adam chassé de l'Eden. 6<sup>o</sup> Le déluge universel. 7<sup>o</sup> L'Offrande de Cain et d'Abel. 8<sup>o</sup> Le meurtre d'Abel. 9<sup>o</sup> La construction de l'Arche. 10<sup>o</sup> Le Déluge. 11<sup>o</sup> Le Sacrifice d'Abraham ; 12<sup>o</sup> Abraham et les trois anges. 13<sup>o</sup> Isaac trompé. 14<sup>o</sup> Jacob devant Esau. 15<sup>o</sup> Joseph et ses freres ; 16<sup>o</sup> Joseph reconnu par ses freres.

Nouveau Testament. 1<sup>o</sup> L'Annonciation. 2<sup>o</sup> La Visitation. 3<sup>o</sup> Le Voyage en Egypte. 4<sup>o</sup> La Fuite en Egypte. 5<sup>o</sup> L'Annonciation au Temple. 6<sup>o</sup> La Fuite en Egypte. 7<sup>o</sup> Les Noëes de Cana. 8<sup>o</sup> Le Sermon de Jesus ; 9<sup>o</sup> Les Noëes de Cana. 10<sup>o</sup> La Resurrection de Lazare. 11<sup>o</sup> La Resurrection de Lazare. 12<sup>o</sup> La Resurrection de Lazare. 13<sup>o</sup> La montée au Calvaire. 14<sup>o</sup> Le Crucifiement ; 15<sup>o</sup> La Compassion. 16<sup>o</sup> Les Sœurs Marthe et Marie.

Il faut ajouter à ces derniers sujets, l'Ascension et l' Pentecôte, qui sont représentés sur les vitraux de la grande rose.

Sont entièrement detruites : pour l'Ancien Testament, les *resques* de la nef, 17<sup>o</sup> et 18<sup>o</sup> ; pour le Nouveau Testament, les 10 et 12. Elles ont presque toutes subi les atteintes du temps, et les restes qui ont été conservés sur les anciennes peintures n'ont pas encore été l'objet d'une etude consciencieuse.

dont cinq épisodes, depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'au Baiser de Judas, occupent les derniers petits panneaux. La Passion se continue, sur le vitrail de gauche, depuis la Moulée au Calvaire jusqu'à la Pentecôte. Dans le vitrail du transept se trouvent représentées, dans six médaillons, les apparitions du Christ après sa Résurrection, aux Saintes Maries, à Simon-Pierre, aux disciples d'Emmaüs (trois panneaux), aux apôtres dans le Cénacle.

La caractéristique de l'iconographie de nos vitraux c'est qu'ils ne présentent presque aucune trace du récit des Évangiles Apocryphes. Si l'on supprime le Retour des Mages et la Chute des Idoles en Égypte, qui, peut-être, étaient peints dans le Cycle de l'Enfance, nous ne trouvons pas d'autres épisodes qui aient été inspirés par ces délicieuses légendes. L'apparition à saint Pierre ne vient pas des Apocryphes ; elle ne confie pas la grotte dans laquelle l'apôtre s'était réfugié, et il est évident que c'est le récit des évangélistes, saint Luc et saint Jean, qu'a voulu représenter notre artiste<sup>1</sup>.

En résumé, nous avons dix épisodes de l'enfance du Christ, trois de sa Vie publique et vingt de sa Passion. La proportion de ces derniers est plus forte que dans les cycles des vitraux français. La vie publique de Jésus n'est souvent représentée dans des vitraux français que par les quelques faits contenus dans les vitraux italiens auxquels il faut ajouter les Noces de Cana, la Tentation du Christ et la Résurrection de Lazare<sup>2</sup>. Mais nous ne connaissons pas d'exemples où la dernière partie de la vie du Rédempteur fût développée dans une série double de celle de son enfance. Ce qui pourrait étonner ailleurs ne doit pas surprendre à Assise : la Basilique n'est-elle pas consacrée précisément à celui qui avait presque perdu la vue, à force de pleurer sur les souffrances du Christ, et dont le corps portait les stigmates visibles de la lance et des clous ?

Les figures placées en regard des faits évangéliques sont le plus souvent les mêmes que celles qui sont usitées en France ; les exceptions, ainsi qu'on le verra, sont rares. Cependant, par leur style, elles appartiennent bien à la renaissance de l'art italien. Cimabué, ce grand rénovateur de la peinture y a mis l'empreinte de son génie. C'est ce qui donne aux vitraux d'Assise un nouvel intérêt. Les compositions y prennent un ton dramatique qui, s'il n'est pas encore aussi puissamment humain que celui de Giotto, n'en conserve pas moins tout l'esprit religieux du grand art du XIII<sup>e</sup> siècle. Le marchand qui prend livraison de Joseph, vendu par ses frères, est une figure franchement florentine. Le réalisme fait son apparition et bientôt il renouvellera tout ; mais là même où l'artiste s'inspire des modèles anciens, il sait nous donner des figures d'une expression si intense qu'on ne saurait en trouver de semblables que dans les créations de Michel-Ange. Le Jésus qui, dans le jardin de Gethsemani, se laisse tomber sur le sol, comme accablé sous le poids de la souffrance, le Job qui appuie sa joue amaigrie sur ses mains jointes, vaincu et désolé, sont deux tableaux dignes d'être cités parmi les chefs-d'œuvre de l'art du moyen âge. Ces figures suffisent seules à nous prouver l'italianisme des vitraux d'Assise. L'exécution peut être attribuée à des maîtres français ou allemands ; mais personne, ni en France ni en Allemagne, n'aurait su « illustrer » ainsi les deux plus grands livres de l'humanité : la Bible et l'Évangile.

(A suivre).

J. CRISTOFANI.

1. Pour le sujet du *Baiser de Judas*.

2. Ces deux derniers figurent cependant dans les fresques de la nef, nos 9 et 10.



## JEAN RESTOUT ET LES "MIRACLES" DU DIACRE PÂRIS (1737)

L'Église romaine a seule le droit d'accorder à ses enfants les honneurs de la béatification et de la canonisation. Ce droit, nul ne le lui conteste depuis le XII<sup>e</sup> siècle ; mais de tout temps la voix publique s'est élevée en faveur de ceux qui, étant morts « en odeur de sainteté », lui paraissent mériter des autels, et la sacrée Congrégation des rites ne fait le plus souvent que ratifier un jugement de l'opinion. Saint Louis au XIII<sup>e</sup> siècle, saint François de Sales et sainte Chantal au XVII<sup>e</sup>, saint Labre au XVIII<sup>e</sup> et le curé d'Ars au XIX<sup>e</sup> ont été canonisés par les pontifes avant de l'être par la Curie pontificale. La Mère Angélique, passant un jour à Port-Royal la Mère de Chantal, qui s'était blessée légèrement, faisait mettre de côté les juges imbibés de son sang : « Gardez-les soigneusement, disait-elle à ses filles, ce seront un jour des reliques. » L'abbé de Saint-Cyran, prisonnier à Vincennes, avait toujours sur sa table les portraits de M. de Genève et de M<sup>lle</sup> de Chantal, qu'il invoquait matin et soir, enfin ce sont les jansénistes qui les premiers, en 1781, ont plaidé la cause de Benoît-Joseph Labre. Au centre d'un vieux reliquaire plein de souvenirs de Saint-Médard se trouve un morceau de la ceinture de ce célèbre thaumaturge.



FRANÇOIS DE PARIS  
en 1737, le jour de son entrée

Fig. 1

cardinal de Noailles, son archevêque, appelé comme lui, était venu en pèlerinage auprès de sa tombe (fig. 3). L'opinion publique s'agitait, l'imagerie populaire s'empara de François de Paris, et comme il arrive toujours en pareille circonstance, on enfança à plaisir le nouveau saint, comme on avait enfané jadis saint Vincent de Paul et saint François de Sales. L'iconographie du diacre Paris en 1727 et durant les huit ou dix années qui suivirent se développa rapidement, elle ne présenterait pas beaucoup d'œuvres d'art.

Mais en 1736, un riche conseiller au Parlement de Paris, converti sur la tombe même du saint diacre, Carre de Montgeron, prit en main la cause de François de Paris. Il entreprit de démontrer à tout l'univers « la Vérité de ses miracles », et pour parler aux yeux en même



*Obsèques de Monsieur de Paris.*

Fig. 2.

les œuvres de Poussin, de Lesueur, de Lebrun, de Mignard, de Jouvenet surtout, son véritable maître dans l'art de composer un tableau et de grouper des personnages. Il fut admis à l'Académie de peinture en 1720, et il devint rapidement célèbre. Le *Triomphe de Bacchus*, une de ses compositions mythologiques ou allégoriques les plus admirées, fut achetée par Frédéric II; mais Jean Restout, gendre de Claude Hallé, le peintre le plus religieux du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'adonna plus particulièrement à la peinture religieuse, qui convenait mieux à la noblesse de son caractère et à la profondeur de ses convictions. On a de lui une *Cène* (fig. 5) qui, sans valoir celles de Léonard de Vinci et de Philippe de Champaigne, est néanmoins d'une belle ordonnance, et dénote un respect des choses saintes qu'on ne rencontre pas toujours chez Lemoiné, chez Vanloo, à plus forte raison chez François Boucher. Comme Jouvenet, son oncle, Restout inclinait quelque peu vers le jansénisme,

et ce n'est certainement pas le hasard tout seul qui lui a fait faire de beaux et vigoureux portraits de Firmin Tournus, confesseur du diacre Paris. Restout a fait de même un tableau représentant d'une manière assez heureuse Paris mourant visité par son frère le conseiller<sup>1</sup>,

temps qu'il parlait à l'esprit, il chargea un peintre de grand talent d'illustrer magnifiquement son ouvrage. C'est ainsi que Jean Restout, un des maîtres de l'école française au XVIII<sup>e</sup> siècle, composa un certain nombre de dessins dont les gravures, malheureusement anonymes, sont de beaux spécimens d'un art qui voulait être et qui, toutes réserves faites, est véritablement chrétien.

\*\*

Fils et petit-fils de peintres normands qui n'étaient pas sans mérite, neveu et tuteur de l'illustre Jouvenet, Jean Restout (fig. 1), naquit à Rouen en 1692, et il put étudier la peinture en contemplant



*M<sup>le</sup> Cardinal de Noailles visite le Tombeau de Monsieur de Paris.*

Fig. 3.

<sup>1</sup> Ce tableau est aujourd'hui conservé, avec un *Saint Benoît en extase* du même peintre, à Saint-Lambert, près de



FIG. 4. — PORTRAIT DE RESTOUT, PAR LA TOUR

d'en offrir un exemplaire au duc d'Orléans, Montgeron mit ce projet à exécution, et, le 29 juillet 1737, ayant obtenu une audience du roi, il lui remit en mains propres un fort volume in-8° dont la reliure, admirablement conservée, est regardée par les connaisseurs comme une des merveilles de l'art des Derome et des Padeloup (fig. 6).

Dans l'exemplaire remis à Louis XV figuraient un portrait du diacre Paris en prière, une vue d'ensemble du petit cimetière de Saint-Médard, et dix-huit estampes, groupées deux par deux et représentant des scènes de miracles. Ces gravures au burin, d'un fini admirable, avaient toutes été exécutées d'après les dessins de Jean Restout ; mais il n'avait pas signé, pas plus que le graveur, l'imprimeur et le relieur. La prudence la plus élémentaire exigeait qu'il en fût ainsi ; les uns et les autres auraient été incarcérés sans jugement, comme le fut aussitôt Carré de Montgeron, coupable d'avoir manqué de respect au roi en lui offrant publiquement un très beau volume. Mais ce sont là des détails purement historiques ; il s'agit de voir quel a été en cette circonstance le rôle de Jean Restout cherchant à faire de l'art chrétien.

\*\*

Quand il accepta d'illustrer pour Carré de Montgeron

et c'est d'après un dessin de lui qu'on a gravé le *Pèlerinage de pècle*, c'est-à-dire Lourdes et Paris allant à Port-Royal des Champs, une des plus belles œuvres de la gravure française (fig. 7). Suivant toute apparence, ces différents ouvrages ont été commandés à Restout par Jérôme Nicolas de Paris, frère du diacre et conseiller au Parlement, et il y a tout lieu de croire que le conseiller Carré de Montgeron a été mis en rapport avec Restout, vers 1731, par Jérôme Nicolas de Paris, son confrère et son ami.

Montgeron, qui était fort riche, demanda au peintre de Paris et de Lourdes d'illustrer l'ouvrage qu'il imprimait alors et qu'il intitulait : *La Vérité des miracles opérés à l'intercession de M. de Paris et autres appellans (sic), demeurée contre M. l'Archevêque de Sens, tome premier*.

Il voulait que cet ouvrage fût orné de très belles gravures, car il se proposait de le dédier à Louis XV, et



Restout pinxit  
Il leur a donné un pain au ciel, comme saint  
d'innocent le pain des Anges P.

Chevrouse ; ces deux toiles proviennent des anciennes écoles jansénistes du faubourg Saint-Antoine, elles font pendant à un admirable *Saint Bruno* de Jouvenet.

la *Vérité des miracles de M. de Paris*, Restout savait bien qu'il aurait à travailler dans des conditions très difficiles. Artiste de grand talent, sinon de génie, il ne lui était pas permis de s'abandonner aux caprices de son imagination : il lui était interdit de représenter des scènes de pure fantaisie. On ne lui demandait pas des illustrations proprement dites, on voulait

ce que nous appelons aujourd'hui des figures explicatives et schématiques. Restout dut s'entendre avec Montgeron, écouter attentivement la lecture des divers chapitres de son livre, visiter peut-être avec lui, un album à la main, le petit cimetière de Saint-Médard, y prendre des croquis et s'attacher à en reproduire exactement les moindres détails. Pour ce qui est des miracles — il est plus que probable que Restout les a dessinés d'après nature, j'ai visité le petit cimetière de Saint-Médard avant qu'on ne l'ait détruit pour édifier sur son emplacement une chapelle des catéchistes — les dessins de Restout sont d'une fidélité parfaite. La gravure qui représente Montgeron en prière sur la tombe du diacre Paris (*fig. 8*) donne l'idée la plus juste de ce petit enclos, qui avait exactement neuf mètres de côté<sup>1</sup>. Ce sont bien les fenêtres des charniers, trois sur



FIG. 8. — LA VÉRITÉ DES MIRACLES DE M. DE PARIS.

Exemplaire de l'édition présentée à Louis XV.

vente. Le personnage agenouillé sur la tombe, et pour ainsi dire abîmé dans ses méditations, c'est Montgeron lui-même, et il a dû poser ainsi. Parmi ceux qui sont groupés autour de lui, les contemporains pouvaient reconnaître, et nous reconnaissons nous-mêmes, pour avoir vu leurs portraits ailleurs, les conseillers Pucelle et Filon, l'oratorien Degennes, les abbés Four-

<sup>1</sup> Cette gravure, malheureusement placée parce qu'elle prenait place dans un volume n'est exactement 280 millimètres sur 211. On ne saurait dire par qui elle a été gravée.

nus, Levier et quelques autres de ceux qu'on appelait alors les « amis de la vérité ». Cette admirable composition, qui respire la piété et le recueillement, et qui en fin de compte est un acte de foi, c'est avant tout un document pour l'histoire. Montgeron et Restout voulaient qu'il en fût ainsi.

Mais en France l'art proprement dit ne perd jamais ses droits; on peut s'en convaincre en examinant avec attention la belle gravure qui représente Montgeron sur la tombe de Paris. Il n'y a pas moins de cinquante personnages dans cette page d'histoire; on peut l'appeler ainsi sans exagération, et la vérité exigeait que l'artiste en représentant

quelques-uns allées sur la tombe ou blottis sous la pierre tumulaire, Restout n'y a pas manqué; mais avec quelle discrétion, avec quelle délicatesse il a traité ces quelques scènes de réalisme! Comme on reconnaît en lui un admirateur d'Enstache Lesueur, un disciple et un émule du grand peintre de la vie de saint Bruno! Ces détails réalistes ne font d'ailleurs que mieux ressortir la beauté du reste; il y a dans cette composition plus de vingt figures admirables. Pas de vieillards, pas d'enfants; ce ne sont que des hommes faits, des jeunes gens et des femmes. Les têtes de femmes surtout sont traitées avec un art merveilleux; on voit bien les coiffes de 1735, on chercherait vainement les minois effrontés des contemporains de Boucher et de M<sup>me</sup> de Pompadour. Enfin Restout, d'accord avec Montgeron, a voulu que cette réunion de gens de toutes conditions ne donnât pas l'idée d'une coterie; il s'agissait de démontrer à Louis XV, ce qui était alors rigoureusement vrai, que tout se passait à Saint-Médard avec ordre et avec décence. Le soldat de la mares-



MONTGERON SUR LA TOMBE DE PARIS. — GRAVURE DE RESTOUT.

chaussée qui est près du tombeau, une hallebarde à la main, ne figure là que comme un simple spectateur. Si l'on veut apprécier la juste valeur l'estampe de Restout, il faut la comparer avec celles qui ont traité le même sujet à la même époque; la plupart d'entre elles sont d'une exécution grossière; la plus bonne est une gravure de grande dimension (390 x 200 millimètres) par Jean de Wael d'Amsterdam, et qui selon toute apparence est du protestant Bernard Piccini. Cette gravure

1 Le tutoiement de la prière à Dieu et le geste irrévérencieux d'un « ami de la vérité » qui se penche trop peu crédule sont des présomptions assez fortes en faveur de ce « miracle ».

tion est fort intéressante elle aussi : on y compte plus de quatre-vingts personnages, y compris des estropiés et même un cul-de-jatte, un vieux moribond, un nègre, un gamin des rues, un enfant au maillot que sa mère porte sur son dos, preuve que ce dessin n'est pas d'un parisien, et jusqu'à des chiens : l'imitation de Callot est manifeste (fig. 9).

Il y a plus de mouvement que chez Restout, mais il ne faut pas demander à cette estampe ce qui caractérise l'autre, le recueillement qui convient à une œuvre véritablement religieuse.

\*\*\*

Les gravures que Carre de Mongeron a fait placer en tête des divers chapitres de son ou-



Fig. 9.

vrage sont très différentes de celle qui est comme le frontispice du livre. Mais elles présentent pour le lecteur qui veut s'instruire et pour l'amateur qui se plaît à contempler des œuvres d'art un intérêt plus grand encore : on y saisit sur le vif et le sonnet de la vérité historique et le soin de bien marquer les contrastes. En effet les gravures, toutes à pleine page et de format in-f°, sont toujours groupées deux par deux : sur la page de gauche, c'est la pauvre nature humaine abandonnée à ses misères et rongée par les maladies ; sur la page de

droite, c'est le triomphe de la miséricorde divine, c'est le retour à la Vierge qui mène à la sante. Réalisme d'un côté, idéalisme de l'autre, en conservant les traits d'un même personnage, voilà ce qu'on ne trouve nulle part ailleurs, ce qui fait donc de l'œuvre de Jean Restout une œuvre unique en son genre, et la chose est d'autant plus intéressante, qu'elle paraît ne pas avoir été signalée par les historiens de l'art français.

Le premier volume, présenté au roi en juillet 1737, contenait dix huit gravures correspondant à neuf démonstrations ou expositions de miracles dont voici la liste exacte, il peut être bon de la donner, car le livre de Montgeron est une rareté bibliographique, et d'autre part ceux-la sont bien peu nombreux qui possèdent la collection complète de ses gravures détachées.



Apparition de la Vierge à la jeune fille Marguerite Hubault le 22 Mars 1737. Elle se présenta à elle dans le jardin de son père & lui dit qu'elle étoit la sainte Vierge. Elle se présenta à elle dans le jardin de son père & lui dit qu'elle étoit la sainte Vierge.

1. Démonstration du miracle opéré sur Dom Alphonse Bédouin.
2. Celle du miracle opéré sur Marguerite Hubault.
3. Celle du miracle opéré sur Marie-Anne Commanche.
4. Celle du miracle opéré sur Marguerite-Françoise Du Croc.
5. Celle du miracle opéré sur Philippe Satelet.
6. Celle du miracle opéré sur Pierre Gauthier de Beauvais.
7. Celle du miracle opéré sur Louise Courtois.
8. Exposition du miracle opéré sur Marie Gauthier.
9. Démonstration du miracle opéré sur Louise Hardouin.

Cet ensemble de dix-huit planches donne un total de vingt si l'on compte, avec le frontispice, le portrait de Paris en prière devant son crucifix, qui est certainement de la même main que le reste. Pour mener à bonne fin en très peu de temps un travail aussi considérable, Restout, qui savait admirablement dessiner et qui était la conscience même, commença par faire des études de détail. Un architecte parisien, amateur très éclairé des choses de l'art et de l'archéologie, possède un certain nombre de ces esquisses originales de Restout : en contemplant les dessins que possède M. Louis Perin, on se rend compte du travail préparatoire de l'artiste. Il dessina d'après nature, et puisque les « miracules » consentaient à livrer leurs noms à la publicité, il est évident qu'ils ne refusaient pas au dessinateur l'autorisation de reproduire les traits de leur visage et les détails de leur costume, peut-être de leur ameublement. Il y a donc un certain nombre de portraits dans le volume de Carré de Montgeron ; la preuve en est que les esquisses ont subi parfois des modifications assez importantes, et que néanmoins les changements ne portent jamais sur les traits du principal personnage.

Mais, par exemple, il est des choses que Restout n'a certainement pas dessinées d'après nature, ce sont les déformations de membres, les ulcères, cancers et autres horreurs qu'il n'a pu voir, puisqu'une guérison radicale les avait fait disparaître. Quand il représente la demoiselle Thibaut avec « un ventre enflé par un squirre d'une grosseur énorme, les jambes grosses comme le corps d'un enfant, les pieds tout ronds, gros comme la tête, le côté gauche en paralysie complète, les doigts de la main gauche ankylosés, très écartés et couverts d'ulcères » (fig. 10), son crayon ne fait qu'interpréter le texte qu'il a eu sous les yeux ; mais il y a lieu d'admirer la puissance de ce crayon réaliste, et dans la planche correspondante, tout en conservant les détails essentiels, ce même crayon est d'un idéalisme surprenant (fig. 11). Les traits de la demoiselle Thibaut, altérés par la douleur dans la première planche, prennent dans la seconde une expression de joie reconnaissante, mais ce ne sont pas deux physiognomies différentes, c'est toujours bien « la demoiselle Thibaut ».

Même observation au sujet des deux planches consacrées à Marguerite-Françoise Du Chesne (fig. 12 et 13). Dans ces deux gravures, d'une simplicité si émouvante, il n'y a que des femmes, l'infortunée jeune fille torturée par cinq années de souffrance et guérie ensuite en cinq jours, sa mère et une servante : la représentation des scènes où il n'y a que des femmes ne paraît être le triomphe du talent de Restout.

Non content de prendre des croquis au petit cimetière de Saint-Médard, et de dessiner à domicile choses et gens, le scrupuleux artiste cherchait parfois à se documenter dans la rue, et c'est ainsi que l'une des deux gravures consacrées à la demoiselle Hardouin (fig. 11 et 15) représente cette pauvre fille évanouie au sortir d'une chaise à porteurs. C'est une scène curieuse de la vie parisienne au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quant à la gravure correspondante, elle représente Louise Hardouin étendue sur la tombe de Paris, et on peut remarquer ici ce qui caractérise le mieux la manière de Restout. Le texte imprimé au bas de la planche porte ces mots : « Tous ses membres paralytiques se raument et s'agitent avec une violence extraordinaire. — Il s'agit là de convulsions dont la représentation pouvait être horriblement réaliste. Restout ne l'a pas voulu, c'était l'idéalisme qui devait toujours vivifier les compositions destinées à démontrer les guérisons. Aussi les trois personnages qui tiennent les bras et les jambes de Louise Hardouin ne semblent pas suer sang et eau, tout se passe en douceur, et le visage de la patiente est comme illuminé par un rayon de foi et d'espérance. Si ce n'est pas là de l'art chrétien, il n'y en a jamais en nulle part.

Ainsi donc le souci de la vérité, ou tout au moins de la vraisemblance, joint à un sentiment



religieux très vil, voilà ce qui a guidé Jean Restout quand il a entrepris d'illustrer le livre de Carré de Montgeron : mais il n'en a pas moins fait œuvre de maître et de grand maître : osons dire que les planches de la *Vérité des Miracles* sont aussi belles que les célèbres illustrations de Molière gravées l'année précédente d'après les dessins de François Boucher.



Si il est bien certain que Restout est l'auteur des dessins qui ont été gravés en 1737, on ne saurait dire quel est le graveur dont le burin les a si admirablement traduits, en les interprétant parfois avec une grande indépendance et un rare bonheur. Serait-ce Petit ou Le Bas ? Ces deux artistes avaient, l'année précédente, gravé d'après Boucher les planches du nouveau Bréviaire de Paris ! ; la chose n'est donc pas impossible, étant donnée la légèreté de la touche ; elle n'est guère probable parce que ces deux graveurs ne pouvaient pas travailler simultanément pour l'archevêque Vinlimille et pour le panégyriste du diacre Paris, pour l'archevêché et pour Saint-Médard. A-t-on gravé ces planches en cachette chez les Cochin, ou chez Tardieu, ou chez Beauvais, qui avait déjà travaillé d'après Restout ? Autant de questions auxquelles l'histoire ne trouve pas de réponse, parce que le travail des artistes a dû être entouré du plus profond mystère. Nous pouvons, en ce qui concerne Restout, écarter un coin du voile : il a signé un portrait de Tournais qui a été signé de même par le graveur Mitel : les autres n'auraient eu garde de se faire connaître, car les événements prirent aussitôt une telle tournure, que dessinateurs, graveurs, imprimeurs et relieurs étaient perdus sans ressource si la police avait pu les découvrir.

Carré de Montgeron remit la *Vérité des Miracles* entre les mains de Louis XV, le lundi 29 juillet 1737, et l'on a de cette scène de la cour de Versailles trois ou quatre gravures de haute fantaisie, dont la moins mauvaise paraît provenir de Hollande. De là il se rendit chez le duc d'Orléans, auquel il offrit un deuxième exemplaire, relié sans doute aux armes du prince : et il se préparait à en distribuer d'autres, à en faire, comme on disait alors, des présents, quand on vint l'arrêter, au nom du roi, le mardi 30. Enfermé à la Bastille, il n'en sortit que pour être interné ou incarcéré successivement à Villeneuve-les-Avignon, à Viviers et à Valence, où il mourut en 1754. La police traquait depuis longtemps, comme nous l'apprenons par les *Nouvelles Ecclésiastiques*, les « peintres, graveurs et magiers » qui osaient faire et vendre des portraits du diacre Paris ; elle opéra plusieurs descentes chez les gens suspects, mais elle ne découvrit pas les planches gravées d'après Restout. Le lieutenant de police, Hérault, se vanta d'avoir saisi chez le libraire de Montgeron cinq mille exemplaires, — un joli chiffre, — de la *Vérité des miracles* in-4°, et il est probable que ce vandale les a détruits, sauf à en conserver, ce que faisaient couramment les gens de sa profession, quelques exemplaires pour lui et pour ses amis. La première édition se trouva ainsi presque anéantie. Mais l'intrépide Montgeron ne se découragea pas : il avait en France et à l'étranger des auxiliaires actifs et dévoués, avec lesquels il put communiquer très régulièrement durant plusieurs années, et peu lui importait la dépense. Ce qui restait de l'édition saisie fut mis en vente, avec un nouveau titre, au prix extraordinaire de « trois livres, y compris les vingt estampes, » et cette édition fut aussitôt remplacée par une autre de même format, qui parut à Utrecht. Les caractères en étaient plus beaux, le papier était de meilleure qualité, et comme les planches avaient été sauvées et transportées hors de France, les gravures qui accompagnaient le texte avaient été tirées avec plus de soin peut-être que dans l'édition de Paris. Une vignette de titre, portant la

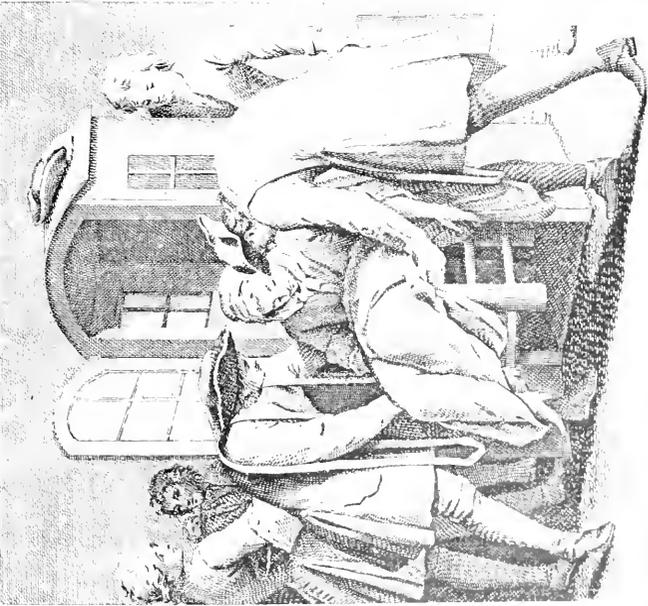


MARGUERITE FRANÇOISE DU CHÉNI



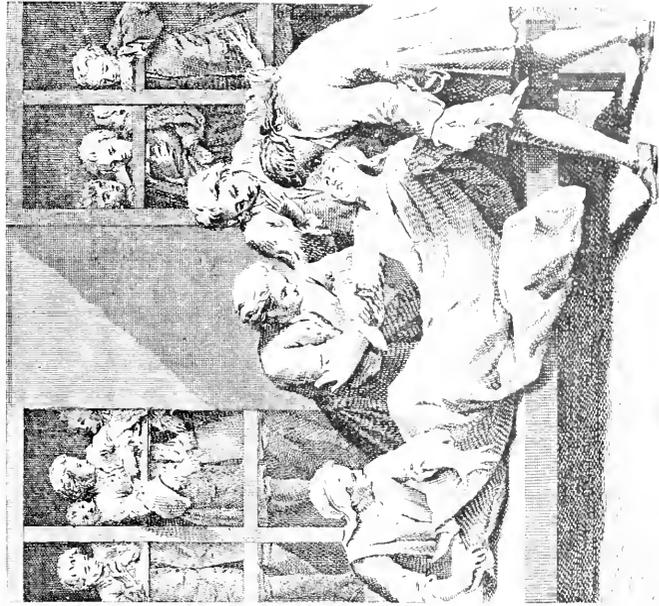
MARGUERITE FRANÇOISE DU CHÉNI





J. A. D. HARDOUN

Portrait of a man in a long coat and hat, standing in a doorway, gesturing towards a woman seated in a chair. The woman is also dressed in period clothing. The scene is set outdoors with a building facade visible in the background.



J. A. D. HARDOUN

Portrait of a man in a long coat, leaning over a woman seated in a chair. The woman is also dressed in period clothing. Other people are visible in the background, some seated at a table.

mention, *P. Yver sculptist*, représentait à la fois l'apothéose de Paris et quelques-uns des miracles opérés sur son tombeau, Jean Restout était absolument étranger à la composition de cette vignette plus que médiocre. Trop heureux d'avoir échappé au grand danger que lui avait fait courir l'arrestation de Montgeron, il ne prit aucune part à cette réédition, ni aux éditions suivantes, ni à la publication du second volume, paru en 1741, ni à celle du troisième et dernier volume, qui est de 1747. Il y a dans ce dernier volume quatre gravures étranges représentant au vif les scènes de convulsions de Gabrielle Moller : à coup sûr, elles n'ont pas été gravées d'après les dessins de Restout. Il n'a pas davantage collaboré à l'édition populaire que les mandataires de Montgeron firent imprimer en deux volumes in-12 (1737). Les gravures de la grande édition s'y retrouvent, mais évidemment réduites, à cause du changement de format, et toutes inversées, ce qui était à droite se trouvant à gauche, et réciproquement. C'est un peu de la gravure de parolille, mais il ne faut pas oublier que les graveurs, même illustres, les Drevet, les Nicolas Cochin, les Audran, étaient en même temps des marchands, et qu'ils en donnaient à l'acheteur pour son argent.

Mais l'œuvre de Restout ne se réduit pourtant pas aux vingt estampes dont il a été question jusqu'à présent. Montgeron lui avait demandé, ou, si l'on veut, commandé d'autres dessins : ils avaient été gravés comme les précédents, et par le même artiste, et Montgeron, qui en était devenu propriétaire, les tenait en réserve pour les donner au public dans un second volume. Malgré sa captivité, il put surveiller la publication de ce volume, qui parut quatre ans après le premier, et fut plusieurs fois réimprimé. Voici la liste des dessins de Restout qui s'y trouvent gravés :

1. Démonstration du miracle opéré sur Anne *Augier*.
2. Démonstration du miracle opéré sur la dame *Stapart*.
3. Démonstration du miracle opéré sur Catherine *Fourcroy*.
4. Observations sur les miracles opérés sur Catherine *Bliget*.
5. Démonstration du miracle opéré sur Madeleine *Durand*.

Il faut joindre à cette liste l'indication d'une gravure isolée, représentant la petite *Aubigan* aux jambes crochues ; celle-là est simplement une scène de secours violent, la jeune fille remet ses os en place à grands coups de battoir, et l'on n'oserait assurer que le dessin soit de Restout : en tous cas il serait d'un artiste cherchant à imiter sa manière. De même, il n'est pas certain que la planche représentant Anne Augier sur son âne soit du même graveur que le reste : en raison des descentes de police et des confiscations, il put bien y avoir chez les graveurs et chez les imprimeurs un certain désarroi.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Jean Restout, collaborateur de Carré de Montgeron, se compose de trente planches au moins : elles sont fort belles, et elles mériteraient d'être reproduites par les procédés modernes. Si je ne me trompe, elles pourraient donner lieu à une publication qui intéresserait au même degré les historiens, les physiologistes, les médecins et les artistes. On y verrait combien les persécutions du XVIII<sup>e</sup> siècle ont été nuisibles à la science et plus encore aux beaux arts. Quand un ordre de Louis XV fit fermer le petit cimetière où reposait Paris, un plaisant écrivit sur la porte :

De par le roi, défense à Dieu  
De faire miracle en ce lieu.

On aurait pu ajouter, mais en prose : Défense aux artistes de faire des chefs-d'œuvre ! S'il n'avait tenu qu'à Louis XV, les gravures de Restout auraient été anéanties, et on conviendrait que c'eût été dommage.



## MÉLANGES

### Le Couronnement de la Vierge du Château de la Ferté Milon et celui des Très Riches Heures du duc de Berry

D'APRÈS UN RÉCENT MÉMOIRE DE M. LE COMTE PAUL DURRIEU

Ces deux œuvres capitales dans l'histoire de la sculpture et dans celle de la peinture en France au début du XV<sup>e</sup> siècle posent à la fois un problème historique et un problème iconographique de très grand intérêt. Elles sont à peu près contemporaines, étant forcément antérieures, l'une à l'effigie de la mort du duc d'Orléans, l'autre à 1416, date de la mort du duc de Berry.

La grande page sculptée au frontispice du château de la Ferté Milon est anonyme. On avait jusqu'ici encore moins défendu aujourd'hui ou la production d'œuvres certaines de l'artiste, comme le Charles V le Bel et la Jeanne d'Evreux du Louvre, nous assure de sa manière et des limites de son talent.

La composition d'allure monumentale, enclose dans le célèbre livre d'Heures de Chantilly, appartient sans conteste à l'atelier des frères de Limbourg; mais on sait combien d'auteurs ont été frappés de certains caractères italiens dans ce livre, ou M. Dumér signalait naguère récemment l'imitation d'Oragna comme « évidente ».

M. le Comte Paul Durrieu, dans un savant travail qu'il vient de publier dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions sur *Michelino di Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque de Charles V<sup>e</sup>*, a attiré à nouveau l'attention sur la composition si particulière de ces deux scènes grandioses, composition identique dans l'une et dans l'autre, qu'il propose de définir plutôt *l'Élévation de la Vierge au Paradis*. Il fait remarquer en effet qu'elles sont, l'une comme l'autre, profondément différentes de tous les couronnements de la Vierge de la grande époque italienne, aussi bien en Italie qu'en France. Ceux-ci nous montraient la Vierge assise, auprès de Dieu et partageant avec sa gloire. Toutefois, c'est Dieu lui-même qui dans les monuments italiens s'appuyait sur ses bras étendus en France, au contraire, au tympan de Notre-Dame de Paris et dans les autres, c'est le Christ qui bornait à la hauteur, tandis que la coutume de gloire était soutenue au-dessus de sa tête par plusieurs anges.

En quel endroit et à quel moment ce thème primitif se développa-t-il pour donner naissance à la scène plus pompeuse, plus ample et plus magnifique, ou à l'autre, au contraire, plus simple, plus modeste, plus manteau à traîne, accompagnée d'un cortège d'anges respectueux et empressés, qui se couronnent sous la main de Dieu, les mains jointes ou croisées, se couronnant eux-mêmes, et Dieu, gardant sa majestueuse serénité, la déesse de sa statue haute et son sceptre en main, regardant vers sa mère qui vient à lui, en un geste d'attendrissante sollicitude. M. Durrieu nous donne une longue et minutieuse enquête dans la sorte des esquisses et modèles des artistes, et il se propose d'affirmer que c'est de ce côté et des Alpes que le thème primitif est sorti.

1. *Les Primitifs parisiens*. Paris, Charavet, p. 70.

2. Tome XXXVIII, 2<sup>e</sup> partie, p. 262-263.

dire, humanisé. Certes des Italiens s'en servirent aussi, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Ghirlandajo et plusieurs autres, pour créer des chefs-d'œuvre. Mais M. le comte Durrien affirme, d'une part, que toutes les œuvres ainsi conçues sont, en Italie, postérieures au deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire aux grandes œuvres françaises que nous signalons tout à l'heure, qu'elles sont, d'autre part, en nombre relativement restreint par rapport à celles qui continua à se développer au delà des monts, le thème traditionnel, qui reparaît encore chez Botticelli et chez Raphaël.

Enfin son enquête lui a démontré que, bien avant les frères de Limbourg ou l'auteur anonyme du relief de la Ferté-Maclo, des ouvriers français, miniaturistes ou décorateurs, avaient représenté

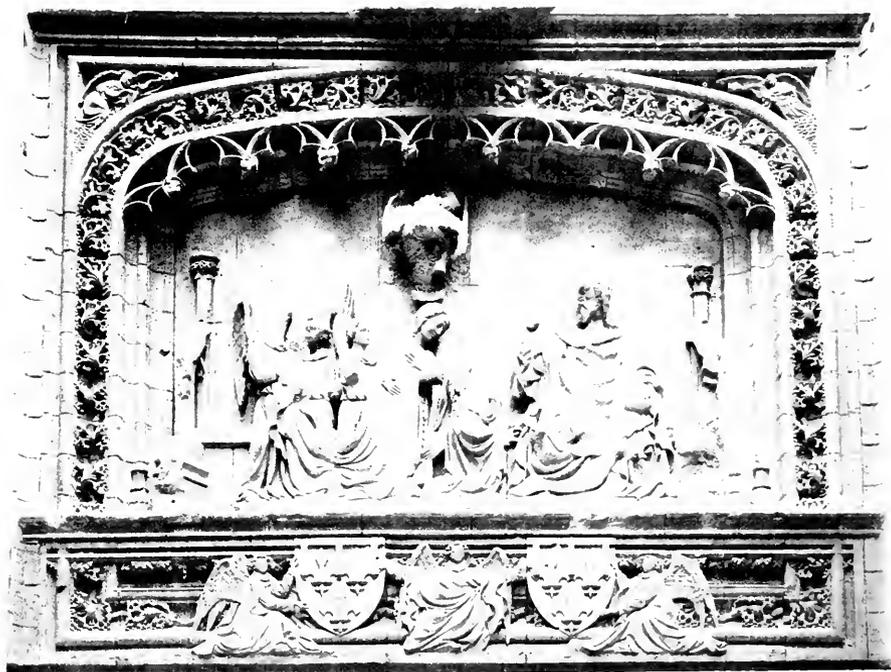


FIG. 1. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, CHATEAU DE LA FERTÉ-MACLO.

la Vierge agenouillée devant son divin Fils en des œuvres « auxquelles on peut assigner d'une manière rigoureusement scientifique une origine locale certaine et une date resserrée dans d'étroites limites de temps. » Il cite notamment plusieurs manuscrits du début du règne de Charles VI et reproduit le frontispice d'une *Légende dorée* de 1302 (Bibl. Nationale, Ms. français, 232). Il rappelle aussi l'existence d'un curieux petit tableau, reconnu aujourd'hui comme français, du Musée de Berlin (N<sup>o</sup> 1648) et celle d'une des fresques de Saint-Bonnet-le-Château dans l'ancien Forez qui date du début du XV<sup>e</sup> siècle; celle-ci n'est certainement pas du reste une œuvre de premier jet; en raison des faiblesses mêmes de son exécution, elle ne nous apparaît guère que comme une imitation de quelque thème en vogue, peut-être assez antérieur, dont elle reproduit l'ordonnance et le style.

Voilà donc au moins un point où les auteurs des *Heures* de Chantilly semblent avoir suivi une tradition plutôt française qu'italienne et où l'échange d'éléments d'inspiration considérables, paraît s'être

produit au bénéfice des Italiens, et non au notre. Lorsque M. de La Borde a écrit, dans son *Essai sur l'entrée au paradis* transposé dans une œuvre comme cette *Librairie de la Bibliothèque nationale*, que c'est en France que celui-ci en a pris l'origine, M. de La Borde n'hésite pas à déclarer que c'est en France que celui-ci en a pris l'origine. M. de La Borde n'hésite pas à déclarer que c'est en France que celui-ci en a pris l'origine. M. de La Borde n'hésite pas à déclarer que c'est en France que celui-ci en a pris l'origine. M. de La Borde n'hésite pas à déclarer que c'est en France que celui-ci en a pris l'origine.



Fig. 2. — LE COL ROUGEMENT (1500).

nales du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Il a été des premiers à signaler l'existence de ces œuvres et les artistes français autour de Jean de Béraud, les auteurs de ces œuvres, les médiateurs, de courtiers italiens, tels que Pierre de Vinci, les peintres de la cour de France. Il n'a garde d'oublier non plus les Étienne d'Auxerre et les Jean de la Cour, les auteurs de ces œuvres dont il a décelé la personnalité encore obscurcie par les siècles. Les heures de Bonicaud et qui ont été traitées par les artistes de la cour de France. Ce sont ces échanges de pensées, d'inspiration, de style qui ont permis de créer ces œuvres.

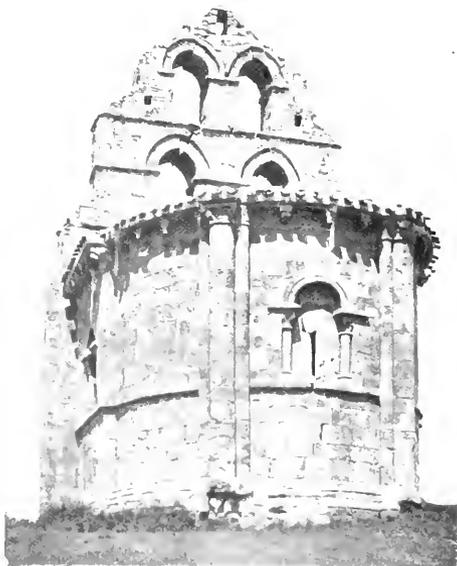
creent cette atmosphère assez complexe dans nos ateliers septentrionaux. Mais dans ces échanges, il faut bien le noter, l'art septentrional donne au moins autant qu'il reçoit.

C'était déjà, sur ce point, le sentiment de Courajod et c'est celui qui s'impose à tout esprit soucieux d'impartialité et de justice historique qui ne cherche pas à trouver quand même dans le Nord tous les éléments de l'art complexe du temps de Charles VI, qui ne prétend pas non plus, suivant la vieille thèse que M. Dumier a reprise récemment, nier la continuité féconde des foyers d'art septentrionaux qui avaient rayonné jadis d'un si grand éclat et chercher dans le Midi l'origine de toute lumière nouvelle.

Quant au bas-relief de la Ferté Milon, cette discussion où il intervient comme un des éléments décisifs en souligne encore l'importance et cette importance ne saurait vraiment être exagérée. Reconnue par Viollet-le-Duc et par Courajod, elle est parfois un peu négligée à l'avantage des grandes œuvres de Dijon qui sont à peu près contemporaines. Il faut bien noter que, s'il n'y a pas priorité en faveur de notre relief, il ne paraît pas y avoir non plus d'influence de l'art bourguignon sur l'atelier de la Ferté Milon. D'autre part, l'art qui se révèle et s'affirme dans celui-ci aux premières années du XV<sup>e</sup> siècle, ne saurait même sous aucun prétexte s'expliquer, comme celui de Dijon, par un apport extérieur et tout septentrional. Le *Complément de la Vierge*, par exemple, très beau, très ample, mais un peu lourd, qui se voit à Saint-Jacques de Liège garde encore un caractère gothique traditionnel très net, tandis que celui-ci, avec ses formules nouvelles de composition, son caractère plus pittoresque, (et nous entendons par là plus en accord avec les trouvailles et les conquêtes de l'art de peinture qui se développe et grandit à côté), sa parfaite dignité, héritée de l'art français du XIII<sup>e</sup> siècle, est un pur produit de l'esprit local capable, en voici la preuve, de réalisations les plus grandioses. Pourquoi n'admettrait-on pas que cet esprit de l'art purement français, prolonge du temps de saint Louis à celui de Charles VI, est pour beaucoup dans la formation de ces artistes septentrionaux, les Marville et les Shuler qui vinrent de bonne heure travailler chez nous, autour desquels se constitue l'école de

Bourgogne, et dont il est si difficile, pour ne pas dire impossible, de retrouver les origines dans leur propre patrie.

Paul ARNAUD



ÉGLISE DE SAINT-TOURIBE (BURGOS)

### Eglise de Saint-Touribe à Barrios de Bureva (Burgos)

L'ermitage de Saint-Touribe est une petite église située au sommet du col qui domine le village de Los Barrios de Bureva, sur le chemin de Briviesca à Oña. Ce village comprenait autrefois deux groupes de maisons; de l'un il ne reste plus que l'église de Saint-Touribe que nous proposons de décrire.

L'église comprend une courte nef aujourd'hui détruite et qui devait être couverte d'une simple charpente, et un chœur circulaire, voûté en cul-de-tour et précédé d'une travée droite. L'abside est ornée de trois fenêtres pleines encadrées à l'extérieur par un arc en plein-cintre qui soutiennent deux colonnettes trapues; et à l'intérieur par un arc outrepassé; une étroite meurtrière est percée au milieu de la fenêtre. Deux faisceaux de trois colonnettes, dont les

chapiteaux sont ornés de crochets et dont les bases sont décorées à l'égal de l'arc. Les arcs de la corniche représentent d'une manière extrêmement grossière les sept péchés capitaux de l'habitude de la région.

Sur le robuste arc triomphal s'élève le clocher arcade percé de quatre baies, les trois pointées et une autrefois suspendues les cloches. En des chapiteaux de l'arc triomphal est orné de sculptures représentant le Péché originel. À l'intérieur on peut encore lire cette inscription fragmentaire : « IN NO ALTARE SERVANTUR REFUGIE FONTINE IN AL... QUIA NOMINA SCRIPTA ADIUDICAT ». Nous n'avons pu découvrir quelle est cette sainte Fontaine.

L'ensemble des caractères de cette église montre qu'elle a dû être construite à la fin de XII<sup>e</sup> ou au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle; une inscription gravée sur le mur extérieur, près de la fenêtre d'axe, confirme ces dates : « SUR TRAV... CIVITISSI... CIVITIS... DIO... GALVVS... ». Cette église daterait donc de l'an 1219 de l'Ère d'Espagne, soit de l'année 1311.

Étant donnée la proximité de l'importante abbaye d'Oña, dont l'influence s'est fait sentir sur beaucoup d'églises de la région, entre autres sur la très belle église de Monasterio de Rodilla, nous ne devons pas nous étonner de retrouver son influence sur cette petite chapelle, bien que, malgré nos recherches aux archives de la cathédrale de Burgos, nous n'avons pu trouver le lieu qui les attestait.

LEONARDO HUENGA

### Un calice inconnu de Nicolas d'Héreford

On a publié dans la *Retue* (1910, p. 441-443) deux très belles œuvres d'art découvertes en 1890 et déposées maintenant, grâce à la libéralité du roi Georges V, dans les collections du Musée national du Pays de Galles à Cardiff : à savoir un calice et une patène d'argent doré, dont le premier au moins a été exécuté par l'orfèvre Nicolas d'Héreford, artiste probablement d'origine allemande et établi en Angleterre. Des pièces semblables ont été trouvées dans les tombes d'évêques de Salisbury, d'York et de Chester. Elles sont, selon M. Read, du British Museum, de facture absolument allemande, mais décorées d'ornements de style anglais du XIII<sup>e</sup> siècle. Les caractéristiques, elles peuvent remonter à 1250 environ.

Il nous a paru intéressant de signaler qu'il existe dans la petite église suédoise de Dragsmark, un calice de la même famille reproduit déjà plusieurs fois dans des publications suédoises et norvégiennes, mais qu'on n'avait point reconnu jusqu'à présent comme étant une œuvre du célèbre orfèvre cité plus haut, ou au moins de son école. J'en donne ici une reproduction. Les ressemblances sont, ainsi qu'il est permis de le voir, tout à fait frappantes.

Le calice est d'argent doré, comme le calice de Cardiff, et ses mesures sont presque les mêmes (173 millim. de hauteur, le diamètre du cratère est de 15 centimètres). Il est, en outre, orné d'une façon presque semblable. Le pied est formé de 16 lobes disposés en deux rangées l'une sur l'autre, ceux du



Fig. 1. — Calice de la même famille que celui de Cardiff.

Les lobes de la rangée inférieure sont plus grands que ceux de la rangée supérieure.

espaces compris entre eux sont décorés d'ornements végétaux comme on en rencontre dans les manuscrits anglosaxons et dans certains objets d'art de la fin de l'époque romane. Le renflement de la tige est d'une curieuse décoration et présente en cela une différence notable avec le calice de Carlit. Il est formé de côtes saillantes en pointe de fleche et encadré de deux sortes de bagues à ornements de feuillages. Le cratère est tout à fait uni.

Le calice a appartenu à un monastère de premontrés de même nom que l'église paroissiale *Silva sancte Marie*, situé dans la province de Bohuslan (Suède occidentale) qui pendant le moyen âge faisait partie de la Norvège. Le convent, qui a été détruit, fut fondé par le roi norvégien Haakon Haakonson, (1217-1263), mais on ignore à quelle date exactement. Un ancien chroniqueur, Oedman (*Chorographia Bohusiensis*, 1746), indique 1234, date très plausible. Haakon avait à cette époque terminé depuis quelques années la soumission des bohusiens rebelles — mais toutefois le témoignage de cet auteur n'est pas certain. Le calice est peut-être un cadeau du fondateur lui-même. Son origine presuécquoise n'est pas de nature à nous surprendre; on sait que la Norvège fut soumise pendant presque tout le moyen âge et surtout pendant les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, à l'influence anglo saxonne.

Une patène d'argent doré est jointe au calice; je ne la connais que par une reproduction insuffisante, je n'ose donc pas me prononcer. Elle paraît toutefois être de la même origine. Elle est assez simple. Sur le fond, formé de quatre lobes semi-circulaires, est gravée la main de Dieu entre le soleil et la lune; la main et la partie visible du bras paraissent rappeler la patène de Carlit.

Carl R. et FOGAS.



# CHRONIQUE

## FRANCE

**Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.** — *Séance du 29 décembre.* — M. Louis Leger, vice-président de l'Académie en 1911 passant de droit à la présidence pour 1912, M. Noël Valois est nommé vice-président à l'unanimité des suffrages.

*Séance du 12 janvier.* — M. le comte Darnier présente à l'Académie une page enluminée, provenant d'un missel exécuté dans la région milanaise durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Cette page montre, employées comme élément décoratif, deux figures de cerfs de la plus remarquable exécution qui annonce l'art de Pisanello et qu'on pourrait attribuer avec quelque raison au peintre miniature Michelino da Besozzo, particulièrement réputé au début du XV<sup>e</sup> siècle pour son talent à dessiner les animaux.

*Séances du 19 janvier et 23 février.* — M. Prou présente les photographies de quatre dalles de marbre blanc jadis assemblées dans le chœur qui clôturant le chœur de l'église de Schönmis, canton de Saint-Gall (Suisse). Fondée dans le premier quart du neuvième siècle, pour un monastère de femmes, cette église fut rebâtie en 1045 par un comte de Lenzburg; dans son état actuel, elle remonte assurément au XI<sup>e</sup> siècle, époque où les traditions carolingiennes se font encore sentir sur le style roman. Ces dalles sont recouvertes de figures plates en relief qui nuisent le décor géométrique au décor végétal; on y voit, avec la croix, des rosaces, des entrelacs et des rinceaux. La question qui se pose est de savoir si l'autaire remonter ces dalles à la première église du IX<sup>e</sup> siècle ou bien à celle du XI<sup>e</sup>. Les comparant avec une série de monuments du même genre conservés en Italie et en France, M. Prou reconnaît des analogies plus frappantes entre elles et les vestiges carolingiens du même genre conservés soit à Narbonne, soit à Romanières, soit à Noira, qu'avec tout autre monument plus tardif. Il en fixe, par conséquent, la date au premier quart du IX<sup>e</sup> siècle, époque où fut construite la première église de Schönmis.

*Séance du 1<sup>er</sup> mars.* — L'Académie procède à l'élection d'un membre libre en remplacement de M. Saglio. M. le chanoine Ulysse Chevalier est

élu. Après avoir commencé l'édition de *Calendriers dauphinois*, M. le chanoine U. Chevalier a imprimé les deux *Repertoires topographique et bibliographique* qui sont devenus l'instrument de travail indispensable à tous ceux qui s'occupent de l'histoire du moyen âge. Durant cet immense labeur, M. le chanoine Chevalier faisant paraître deux livres de critique historique du plus haut intérêt sur l'origine du Saint-Sacre de Turin, c'est-à-dire sur celle de la Santa-Casa de Lorette. Actuellement, il réédite la *Gallia Christiana*, et revenant à l'étude de la province où il a toujours résidé, prépare un *Regeste dauphinois*.

*Séance du 15 mars.* — Parmi les travaux présentés par l'Académie sur le pré-Benoît, figure le rapport de M. Prou, intitulé *Étude sur l'Église de Casale et l'Éparchie franciscaine du XIV<sup>e</sup> siècle* sur le P. Frédéric Gallien et l'étude sur les Monuments latins du V<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, qui sont conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg, par Don Antonio Suerle.

**Société des Antiquaires de France.** — *Séance du 29 décembre.* — M. de Moly communique une étude de M. Bense sur deux tablettes de Terre-Cuite, signes par leurs auteurs Ludovic Brea, 1178, et Jean Ganaxeri de Pignerolles, 1191, élèves de Maralheti de Montpellier, 1191-1197.

*Séance du 27 décembre.* — M. le comte Durry signale dans un certain nombre de livres de liturgie qui ont été exécutés en pays franc-comtois aux premiers du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle les signes des lettres Y, M, qui se trouvent aussi sur certains manuscrits, souvent les initiales des pages ou des chapitres. Dans ces lettres, il y a une analogie avec les initiales de Ysaïe-Marcel et de son neveu le poète.

*Séance du 3 janvier 1912.* — M. Michon présente surtout, sous l'année 1191, l'agenda d'un certain nombre d'événements qui ont lieu en ce jour-là, c'est-à-dire le 1<sup>er</sup> janvier.

M. L'usage prend le président pour 1912.

*Séance du 11 janvier.* — M. A. Fournier présente une peinture qui a été achetée par le musée de l'abbaye de Saint-Aubin d'Angers par le comte de douzième siècle.

*Séance du 21 janvier.* — M. Serbat présente deux plaques de plomb portant des inscriptions funéraires relatives à deux recluses ayant vécu auprès du tombeau de saint Amand, dans l'abbaye de ce nom, aujourd'hui Saint-Amand les Eaux (Nord). Le premier de ces textes est daté de 1078, le second de 1121. On y trouve mentionné le voyage en occident du patriarche de Jerusalem, Sophronius II, mort en 1079, qui au cours de ce voyage avait présidé la cérémonie de la consécration de la première de ces recluses.

*Séance du 7 février.* — M. A. Boinet décrit le portail méridional de la cathédrale de Meaux, dont la ressemblance avec le portail de Saint-Etienne à la cathédrale de Paris est très frappante, et prouve qu'il remonte à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

M. Deshoulières décrit le portail de l'église de Vereux (Cher) dont les pieds-droits sont formés par des statues-colonnes du XII<sup>e</sup> siècle.

*Séance du 14 février.* — M. M. Pron communique les photographies d'un sarcophage récemment découvert à Nantes aux environs de la cathédrale. Ce sarcophage est décoré à l'une de ses extrémités de plusieurs croix. Il le compare à d'autres sarcophages analogues trouvés à Provins, à Paris, ailleurs encore, et explique par des rapprochements avec les monnaies mérovingiennes plusieurs détails de la forme et de la décoration de ces croix.

M. Roy lit une communication sur la Sainte Chapelle de Vincennes à laquelle Philibert de l'Orme travailla au XVI<sup>e</sup> siècle.

*Séance du 21 février.* — M. Roy termine la lecture de son mémoire sur l'achèvement de la Sainte-Chapelle de Vincennes. Il étudie l'origine des fameux vitraux du chœur attribués autrefois à Jean Cousin et en réalité commandés par Philibert de l'Orme au maître vitrier Nicolas Beaumont, le 15 avril 1551.

M. Serbat entretient la Société d'un ancien retable de pierre conservé dans l'église de Rouvres (Calvados). Cette sculpture dont le lare assez grossier et comparable à celui des bas-reliefs du déambulatoire de Norrey (Calvados) indique une œuvre normande, remonte à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Elle comprend une statue de la Vierge et, de part et d'autre, quantité de petites scènes disposées en trois registres et séparées par des colonnettes. Les sujets sont pour la plupart empruntés à l'Évangile — quelques autres d'une interprétation plus difficile peuvent se rapprocher de certaines scènes d'un vitrail du Mans, cité par M. Mâle. Il semble que le sculpteur comme le peintre verrier se soit inspiré d'un texte aujourd'hui inconnu. Dans la disposition de l'ensemble et la façon de traiter les sujets reproduits, l'artiste paraît aussi s'être inspiré de travaux d'ivoire.

*Séance du 28 février.* — M. le comte Durrieu lit une note de M. Louis de Farcy sur les tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers; il y ajoute quelques observations personnelles.

M. A. Boinet fait connaître le nom du maître d'œuvre de la cathédrale de Bourges à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, nommé Michel, cité en 1295 et auquel on peut attribuer les deux porches latéraux si gracieux de ce monument ainsi que la partie inférieure du portail central de la façade occidentale.

M. P. Monceaux étudie une inscription chrétienne trouvée en Tunisie qui a été communiquée par M. A. Merim, directeur du service des antiquités en Tunisie.

M. Lefèvre communique une note de M. Legrand sur divers objets trouvés sur l'emplacement d'un cimetière gallo-romain et mérovingien.

*Séance du 6 mars.* — M. Lefèvre-Pontalis lit un mémoire intitulé « Le prétendu style de transition ». Dans ce mémoire il montre que ce style n'a point existé; depuis M. de Caumont qui a le premier employé ce mot, divers archéologues l'ont répété, mais il est curieux de noter qu'ils ne sont pas d'accord sur la période où se serait développé ce style.

*Séance du 13 mars.* — M. Marquet de Vasselot présente un marteau en bronze doré de la Renaissance italienne récemment acquis par le Musée du Louvre. Ce marteau porte le nom et les armoiries du cardinal Jean Borgia, neveu du pape Alexandre VI, et qui mourut en 1503. Cet objet paraît avoir figuré dans les cérémonies du jubilé célébré à Rome en 1499. Nous sommes heureux d'annoncer la publication dans un prochain fascicule de la *Revue* d'une très importante étude de M. Marquet de Vasselot sur ce marteau.

*Séance du 20 mars.* — M. Bullin démontre que la prétendue armure de Jeanne d'Arc représentée sur une dalle qui existe à Saint-Denis est un faux. La dalle de Saint-Denis a été copiée sur plusieurs monuments postérieurs en particulier du XVI<sup>e</sup> siècle.

Cette communication a donné lieu à un échange d'observations entre MM. G. Bapsi, Comte Durrieu, Vitry et Mayeux.

**Société française d'Archéologie.** Le 16 février la Société a réuni ses membres pour une visite des églises de Saint-Séverin et de Saint-Julien le Pauvre, sous la direction de M. Lefèvre-Pontalis.

À Saint-Séverin, M. Lefèvre-Pontalis a exposé les remaniements successifs de l'église. Les trois premières travées de la nef ainsi que celles du premier bas-côté sud et la tour furent élevées dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Au XIV<sup>e</sup> siècle on ajouta le deuxième bas-côté sud et au XV<sup>e</sup> et au

début du XVI<sup>e</sup> on éleva les cinq travées antérieures de la nef, les bas-côtés du nord et les chapelles, puis le chœur avec son double déambulatoire. M. Jean Lafont, qui s'est spécialisé dans l'étude des vitraux, a montré l'intérêt de ceux de Saint-Séverin qui, bien que très mutilés et fortement restaurés, sont à Paris les seuls exemples de l'art de la vitre au XV<sup>e</sup> siècle. Les visiteurs ont ensuite pénétré dans l'ancien cimetière de l'église, aujourd'hui jardin du presbytère où ils ont pu admirer l'extérieur de l'église avec ses pignons délicatement sculptés, ses belles gargouilles et ses pittoresques arcs-boutants. Il subsiste encore dans ce jardin quelques travées des anciennes galeries des chœurs qui sont malheureusement englobées dans de laides bâtisses de plâtre, mais qui permettent de se rendre compte de ce qu'étaient ces cimetières parisiens du moyen âge.

La Société s'est rendue ensuite à Saint-Julien le Pauvre. Le nom de cette église provient d'un hospice de pèlerins qui fut fondé à cet endroit sous les auspices de saint Julien l'Hospitalier. L'église démolie au XI<sup>e</sup> siècle fut reconstruite vers 1160 par les moines de l'abbaye de Longpont à qui elle avait été donnée. La façade et une partie de la nef n'avaient sans doute été construites que dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Sa démolition en 1675 et la réfection des voûtes de la nef rendent leur étude délicate. M. Lefèvre-Pontalis a fait remarquer que là comme à Saint-Séverin, il y avait un triforium sur la façade. La partie la plus intéressante de l'église est le chœur qui cache l'apostasie établi avec le culte grec en 1889, sa voûte sexpartite, les magnifiques chapiteaux des colonnes qui la soutiennent, la jolie proportion des deux étages de fenêtres qui l'éclairent, les deux absides inégales qui l'encadrent en font un des plus beaux exemples de l'architecture de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. L'extérieur a été fort mutilé au cours des siècles, seul le chevet et les chapelles rayonnantes subsistent intacts; le clocher a été rasé à la hauteur du fort de la nef.

**Touring-Club de France. Comité des sites et monuments pittoresques.** — *Session du 23 janvier 1912* — Lecture est donnée des lettres du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, relatives aux questions suivantes :

*Scots.* L'église Saint-Pierre, transformée en marché, et qui est dans un tel état de dégradation que les tours et la charpente qui recouvre la nef menacent de s'effondrer, a été l'objet en 1910 de travaux pour une somme de 7.164 francs; un nouveau devis la concernant est actuellement à l'étude.

*Bellenaves* (Allier). L'église vient d'être classée parmi les monuments historiques. On va mettre à l'étude les travaux qu'il convient de faire à cet édifice.

*Le Pédage* (Seine-Inférieure). L'église paroissiale ayant été autorisée à mettre en adjudication la démolition de l'ancienne église il ne pourra être donné suite au vœu exprimé par le comité.

Le comité vote les subventions suivantes : 2.000 francs à la Société des Amis des Arts de Charbon, pour la conservation de l'abbaye par l'acquisition des immeubles construits sur les terrains de l'ancienne église, afin de dégager et led ensemble d'architecture et de sculpture — 500 francs pour les travaux de l'église de la Ferrière sur-Eisse ( Eure ), dont le classement va être demandé.

Il décide aussi de poursuivre le classement des édifices ci-après :

*Alpes-Maritimes.* Abbaye de Saint-Pons, église et bâtiments claustraux.

*Eure.* Eglise de Nonancourt.

*Lot.* Ancienne église du XII<sup>e</sup> siècle à Cégeux.

*Nièvre.* Eglise de Surgy — Portail de l'église de Chaillemont, avec statues du XVI<sup>e</sup> siècle.

*Oise.* Eglises de Ravenel, de Villers-Saint-François, de Chaumont-en-Vexin, de Lévilly, de Saint-Crépind-Thouvenelles; clochers de Béthisy, Saint-Pierre 1920 et de Bouconville.

*Seine-et-Marne.* Chapelle de l'ancien couvent de Meaux.

*Seine-et-Oise.* Eglises d'Ennery et de Coussayville.

*Seine-Inférieure.* Eglise de Valleville.

*Somme.* Clochers de Cocquend et de Moyenneville.

**Pour les églises de France.** — A la suite de la pétition déposée par M. Maurice Barres sur le bureau de la Chambre en faveur des églises de villages (C. M. Dubarle, rapporteur devant la septième Commission, a montré, qu'il ne s'agit en l'espèce d'aucune préoccupation d'ordre confessionnel, que les signataires de la pétition appartiennent à toutes les opinions religieuses, comme à tous les partis politiques et que c'est une question de purement national, une forme de l'union qui se crée de nous à sa patrie. La commission, après les conclusions suivantes : « La pétition est renvoyée aux Ministères de l'Intérieur, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts avec une avis extrêmement favorable. » Elle émet le vœu que le Gouvernement assure la sauvegarde des édifices religieux, qu'il facilite leur restauration, qu'il autorise, soit par sa propre contribution, soit par les communes, ou en sont propriétaires, soit par les familles, qui en utilisent, soit par tout autre moyen, la conservation et l'entretien en état de dignité et de dignité des édifices religieux. Nous voterons en faveur de ce vœu. »

que la Chambre des Députés saura comprendre l'intérêt qui s'attache à toutes ces petites églises, aujourd'hui si malheureusement délaissées, et qu'elle s'associera au mouvement créé par M. Maurice Barrès, pour trouver une solution et sauver les églises, qui chaque jour disparaissent, sans que la Commission des Monuments historiques, malgré son activité, puisse rien pour les protéger.

**Anneey.** — L'église Saint-Maurice d'Anneey possède un beau panneau peint, représentant la Sainte-Famille, avec sainte Anne et saint Jean (fig.) Haut

le nom de « Caraca », moins extraordinaire, ne serait pas plutôt celui de notre artiste. En effet, le dictionnaire historique de Siret porte la mention suivante : « Caracca (Isidore), école italienne, 1555, portrait, histoire ; peintre de la cour de Savoie. »

Ce Caracca, peintre officiel de la cour de Savoie, était sans doute celui que nous cherchions, mais, que signifiait alors, à l'égard de ce peintre italien, ou tout au moins savoisien, la mention *harlemū* natif de Harlem ?

L'ouvrage du Dr Alfred Wurzbach <sup>1</sup> signale



JEAN KRAECK — LA SAINTE FAMILLE, ÉGLISE SAINT-MAURICE D'ANNEEY.

de 1710 sur 1760, il fut commandé en 1579, ainsi qu'en témoigne la mention peinte sur le cadre, par Etienne Decomba, archiprêtre de Genève <sup>2</sup>.

Dans l'angle inférieur gauche se voit la signature de l'artiste, ainsi disposée :

*Jh ancaraca  
harlemū hoc  
fecit 1578.*

Quel est ce peintre « Ancaraca » ?

Nul dictionnaire biographique ne mentionnant cet « ancaraem », il y avait lieu, pour parvenir à l'identification de cette peinture, de rechercher si

l'existence, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, d'un certain Jean Kraeck, dit encore Carrack, qui porte aussi le nom de Giovanni Karracka ou Carragua, ou même d'Isidore Caracca.

Caraca est donc un Kraeck, de Harlem, qui, se rendant en Italie pour y étudier les maîtres, s'est arrêté en Savoie et s'y est fixé, y oubliant sa première manière et y perdant jusqu'à son nom, qui s'italianise complètement.

Dans cette conjecture le *Jh* qui précède le nom de notre artiste, sur la toile d'Anneey, n'est plus que le commencement du prénom Jean (Johan), de même que la syllabe *an* n'en est que la terminaison, maladroitement accolée au nom lui-même,

<sup>1</sup> L. « HOE OF HET HIERBAEDEN. — STEPHANUS DECOMBA ARCHIP. GENÈVE. 1579.

<sup>2</sup> L. *Niederländisches Künstler Lexicon*, Vienne, 1906, in 8°

Rien de surprenant dans cette confusion. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, on le sait, l'orthographe des noms propres, même lorsqu'ils étaient écrits par les intéressés eux-mêmes, n'avait encore aucune fixité.

Cette question une fois résolue, il était intéressant de rechercher si le pays d'adoption de notre Hollandais possède d'autres toiles de cet artiste. Il ne s'en trouve aucune au musée d'Annecy, mais le musée de Chambéry, par contre, en conserve quatre.

Ce sont les *Portraits du duc Charles Emmanuel I<sup>er</sup>* ; de *Marguerite de France*, fille de François I<sup>er</sup> et femme du duc Philibert Emmanuel; du *Sénateur Millet* et de *sa femme*. Seul, le portrait de Charles-Emmanuel est peint sur toile; les trois autres sont de petits panneaux, de 0<sup>m</sup>10 à 0<sup>m</sup>15 sur 0<sup>m</sup>40. Le plus beau de ces portraits, peint lorsque l'artiste subsistait sans doute encore l'influence de Clouet, est incontestablement celui de la duchesse Marguerite.

L'ouvrage d'Alfred Wurzbach signale seulement un portrait équestre du duc Philibert Emmanuel; nous sommes convaincu qu'il existe beaucoup d'autres œuvres de Jean Kræck qui fut portraitiste attitré de la cour de Savoie depuis l'année 1568 jusqu'à 1607, époque où il mourut à Turin.

Il était donc intéressant de signaler cette *Sainte-Famille*, œuvre d'un artiste encore très peu connu, mais qui a dû jouer un rôle important dans l'histoire de l'art en Savoie. A. PIERRETTI-DUBOIS.

**Bayeux.** — Les restes de l'abbaye de Longues près Bayeux vont subir le sort de tant d'édifices qui s'écroulent faute d'entretien et que finalement on fait disparaître. Il subsiste une belle porte d'entrée du XIV<sup>e</sup> siècle, un joli pavillon du XVIII<sup>e</sup>; et le chœur de l'église. On va tout vendre. Ces ruines seront rétablies ailleurs, dit-on, mais qu'en restera-t-il? Espérons avec M. André Hallays, qu'une personne piloyable fera en sorte que ces vieilles pierres restent en place.

**Beauvais.** — La tempête du 6 mars a commis les plus graves dégâts à l'église Saint-Etienne, trois arcs-boutants du chœur ont été endommagés et plusieurs morceaux de corniches sont tombés. Cet accident risque d'occasionner des désordres sérieux dans la construction si on ne répare pas immédiatement ces arcs-boutants.

**Bretagne.** — Les églises de Saint-Jean Trochuon, Locquénolé et Sèzou ont été cambriolées. Les malfaiteurs se sont emparés de divers objets précieux.

**Chambéry.** — M. Théodore Remach, député de la Savoie, a réussi à faire classer l'ancien archevêché comme monument historique. Il servira à

abriter un musée régional. C'est à M. Remach qu'on adresse un appel pour que ceux qui s'intéressent à cette question aient pu constituer une « Société d'archéologie » au profit de la municipalité dans l'espoir d'être de son côté.

**Chambon (Creuse).** — Il existe dans la belle église romane de cette localité un tableau assez peu connu qui mérite le plus d'un titre d'être signalé aux amateurs de l'art. Il date du XV<sup>e</sup> siècle. Longtemps rélogé dans une des lamides et sombres chapelles du déambulatoire, il a depuis le plus souvent à l'attention des visiteurs, depuis quelques années, il a été placé dans le bras sud du transept. Lorsqu'on organise l'Exposition des Primitifs français, il fut question de l'y envoyer, mais des difficultés survenues avec le curé empêchèrent qu'on admirât à Paris cette œuvre charmante (*fig. 1*).

C'est un panneau de bois de 1<sup>m</sup>53 de haut sur 0<sup>m</sup>95 de large; sa forme allongée permet de supposer qu'il est l'une des parties d'un triptyque dont les autres ont malheureusement disparu.

Le sujet est assez facile à identifier. L'église de Chambon est dédiée à sainte Valérie, la vierge martyre limousine, et ce panneau représente la décollation d'une sainte qui est sans doute sainte Valérie. La légende rapporte que sous le règne de Caligula vers l'an 46 de l'ère chrétienne le proconsul Julius Séjanus, gouverneur du Limousin, voulut épouser Valérie, fille du duc Léonidas. Celui-ci ayant fait vœu de virginité en embrassant la foi chrétienne refusa. Le proconsul ordonna sa mise à mort et le centurion Herbarius fut chargé de lui trancher la tête dans les jardins du palais proconsulaire. Mal lui en prit car à peine eut-il exécuté l'ordre qu'il tomba mort. La vierge martyre saussant sa tête dans ses seins, la porta à saint Martial.

La scène de notre tableau représente l'exécution de la sentence. Au premier plan sainte Valérie, à genoux sur le gazon du jardin, s'appuie à terre, les mains, les yeux levés vers le ciel, tandis que le bourreau, debout à côté d'elle, de la main gauche lui place la tête qu'il s'apprête à trancher de son glaive. Au second plan on aperçoit à gauche un blanc-croûton qui ne peut guère être identifié, et à droite un personnage imberbe qui croise les bras et assiste à l'exécution.

La coloration en est exquise et les couleurs, quoiqu'on puisse se débiter sur un ton d'admiration un peu sentimentale, sont d'un ton très agréable. On voit que l'artiste a été consciencieux et qu'il a su faire un bon usage de son talent. La robe rouge du bourreau est d'un ton très agréable, et le blanc-croûton est d'un ton très agréable. Le personnage imberbe est d'un ton très agréable. Le tableau est d'un ton très agréable.

signer une date à l'œuvre. Le personnage à barbe blanche porte un chaperon rabattu en avant et entouré d'un galon qui rappelle beaucoup le fameux chaperon de Louis XI. Le turban<sup>1</sup>, qui recouvre la tête de sainte Valérie, les broderies de sa robe, la tunique du bourreau avec ses courtes manches d'où sortent les bras recouverts du jus-



MARTYRE DE SAINTE VALÉRIE  
ÉGLISE DE CHAMBON.

taucorps vert, comme le haut-de-chausses, indiquent que l'œuvre appartient à la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Cette date, d'ailleurs, n'est pas démentie par le

<sup>1</sup> Il est intéressant de rapprocher ce turban de celui qui recouvre la tête de la *Léonique* de la collection Durieu.

style des figures qui sont à coup sûr l'une des parties les plus intéressantes du tableau. L'ovale pur du visage de la sainte, la ligne bien arquée de ses sourcils, la délicatesse et la distinction de cette figure provient de la part de l'artiste un art consommé du dessin. Mais sa beauté, peut-être un peu inexpressive, fait ressortir davantage la laideur du bourreau qui, à mon gré, est la meilleure figure de toutes. Son œil dur, ses pommettes saillantes, ses lèvres retroussées par un rictus féroce sont pris sur le vif.

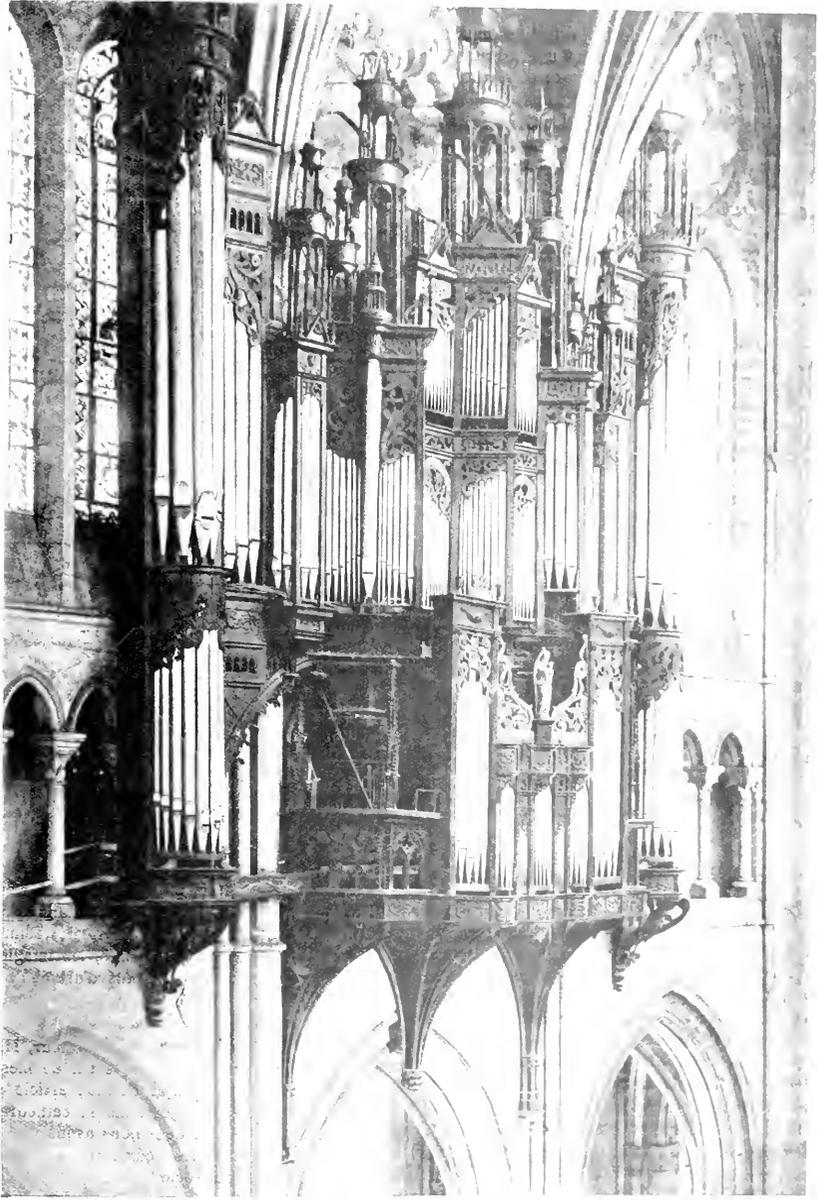
A quel groupe d'artistes, je n'ose pas dire à quelle école, faut-il rattacher ce tableau. Rien, semble-t-il, n'autorise à voir là une œuvre flamande ou italienne, et je crois qu'on peut, sans trop de témérité l'attribuer à un artiste français. En étudiant de près la facture des figures et la tenue générale des personnages, on ne peut manquer d'être frappé d'un certain air de parenté avec les tableaux qu'on a groupés sous le nom du Maître de Moullins. Le rapprochement de Chambon avec la capitale du Bourbonnais ne peut qu'être un indice de plus. Bien que j'ignore comment ce tableau se trouve dans l'église de Chambon, il me paraît probable qu'il y est de longue date. S'il n'a pas été exécuté pour l'église même, le sujet prouve qu'il fut fait pour une église de la région limousine.

Si l'on considère la *Sainte-Madeleine* du musée du Louvre, ou la *Valérie* de la cathédrale d'Autun qu'on attribue au Maître de Moullins, ces œuvres offrent des figures de femmes d'une analogie très grande avec notre sainte. C'est la même ligne pure du visage aux sourcils nettement marqués, le même dessin des mains aux doigts effilés, aux attaches fines, aux veines délicatement indiquées.

Je n'ai nullement la pensée de vouloir attribuer la *Sainte-Valérie* de Chambon au grand artiste de la cour des Bourbons, car l'œuvre n'a pas, quoique fort remarquable, la maîtrise de celles que je viens de citer. Mais ces rapprochements me poussent à voir dans ce tableau une œuvre française.

Qu'on me permette, en terminant, d'exprimer un souhait. Ce tableau qui est placé dans une église classée parmi les monuments historiques et qui contient un fort beau chef-reliquaire de la même sainte, classé aussi, mériterait d'être l'objet d'une mesure semblable. C'est une belle œuvre qu'il serait très pénible de voir orner la collection d'un amateur ou le magasin d'un antiquaire, et sa place dans une église dédiée à la sainte dont elle porte l'effigie lui donne un nouveau charme. Jean VERRIER.

Chartres. — Le 22 décembre 1914 furent solennellement inaugurées les grandes orgues de la cathédrale de Chartres, restaurées par M. Gul-schmittler, successeur de Merklin de Paris.



Nous ne dirons rien de la perfection musicale de ce puissant instrument, mais nous devons attirer l'attention sur le buffet, œuvre d'art du XVI<sup>e</sup> siècle, si pittoresquement perché dans la deuxième travée de la galerie de la nef, du côté droit. La photographie ci-jointe de M. Aubert, de Chartres, donne une idée précise de ce meuble remarquable. M. l'abbé Métais, dans une notice publiée dans sa *Revue des Archives Historiques du diocèse de Chartres*, 1912, en indique l'origine certaine.

Déjà en 1269, saint Louis en pèlerinage à Chartres, avant de partir pour sa deuxième croisade, fut tellement ravi de l'audition que les chanoines lui en firent donner, qu'il s'empressa de les remercier de cette délicate attention : « In adventu nostro Carnuti, organa vestra resumpseritis. *Cartul. de Notre-Dame*, I, p. 187.)

Le 11 avril 1475, frère Gombault Rogerre, dominicain, orguier de Pons, fut chargé de construire : « Vngs orgues, de 16 pieds de principal, plus belles que les grans orgues de Saint-Pierre de Portiers », et de les enterrer en un buffet « aussi bel ou plus que menuiserie d'orgue qui soit en ce royaume ». En 1519, le fameux Jean Tessier, dit de Beauce, architecte du clocher neuf de Chartres, tenta de transporter ce buffet, à la porte royale, entre les deux clochers, à la demande et aux frais de Wastin des Feugerays, mais celui-ci mourut trop tôt (1521), et l'entreprise ne fut pas menée à bonne fin.

Le chapitre fit refaire entièrement l'œuvre de Rogerre, et donna le travail à Robert Filleul, « maître faiseur d'orgues » le 16 novembre 1512. Cet habile organiste dirigea personnellement la composition détaillée de l'instrument, dessina lui-même le buffet et toutes ses ornementsations, confia ce labeur délicat à maître Roulland Foubert, maître menuisier de Chartres, qui lui-même fit marcher par devant notaire avec un humble artiste chartrain : Jacques Beley. Celui-ci promit faire et parfaire « les tailles de la menuiserie, les cutz de lampe des grosses tours, les huit tryses, les couronnements et chapiteaux, les arcs boutants, les tours carrees, etc., selon le pourtraict qui a été baillé », le 14 mars 1514.

Robert Filleul avait terminé son œuvre le 17 novembre 1511 et reçut en paiement la somme de 13 livres tournois et deux muids de blé.

Depuis, ce bel instrument a pu subir de nombreuses retouches de détail, mais il est toujours resté le même dans son ensemble. — C. M.

**Châteauroux.** — M. André Hallays, dans *les D'obis* du 9 février, resume l'extraordinaire histoire des vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle qui ornent autrefois le chœur de l'église des Cordeliers de cette ville.

En 1878, on les envoya chez un restaurateur et

peu après l'église fut désaffectée. La municipalité les oublia pendant dix-sept ans et lorsqu'elle s'avisait de les réclamer, l'artiste les avait vendus en partie à... à l'État pour 1000 francs. Lorsque la ville éleva timidement la voix pour obtenir qu'on lui rendit ses vitraux, l'État refusa et promit un « tableau de valeur d'un maître connu », comme compensation. En fait ce furent trois œuvres médiocres que reçut la ville de Châteauroux. On se lut encore pendant douze ans. Mais de nouveau la municipalité réclame son bien qu'elle veut remettre en place pour faire un musée du chœur de l'église des Cordeliers. Peut-être l'État consentirait-il à rendre enfin ces vitraux qu'il ne saurait en bonne justice s'attribuer avec autant de désinvolture.

**Corse.** — Le conseil municipal du petit village de Santa-Reparata réclame, dans une délibération qui fera peut-être sourire par certains de ses attendus, le classement de son église parmi les monuments historiques. Le fait est rare et l'exemple devrait bien être suivi par toutes les municipalités des villages qui ont encore une vieille église.

**Dauphiné.** — L'administration des domaines cherche, paraît-il, à se débarrasser du monastère de la Grande-Chartreuse. On proteste vivement en s'appuyant sur ce fait qu'en 1903 le conseil général de l'Isère adressa une pétition au gouvernement pour que le monastère ne soit jamais aliéné par l'État mais laissé ouvert à la curiosité des visiteurs.

**Dijon.** — La sainte Elisabeth en bois que nous reproduisons ici, appartient au musée archéologique de Dijon et a 0<sup>m</sup>60 de hauteur ; c'est une œuvre de la dernière période médiévale. La polychromie dont elle était revêtue a été effacée par le temps et peut-être par les hommes ; il n'en subsiste que quelques traces perdues dans la préparation grisâtre des dessous. En vérité, comme les anciens dans leurs petits bronzes, les imagiers du moyen âge n'ont pas mis moins d'art et de grandeur dans leurs figures, qu'aux statues qui ornent le sent des cathédrales.

Nous avons reçu de notre collaborateur, M. Henri Chabert, la lettre suivante : « Un de mes amis dijonnais m'a fait au sujet de mon article sur le monument élevé à Bossuet dans la cathédrale de Dijon, une observation dont nous avons vérifié sur place l'exactitude. Si les deux figures allégoriques placées à droite du socle sont de caractère très indéterminé et général, tout symbole religieux n'en est pas cependant écarté. La première qui, voilée à demi et drapée, peut à la rigueur représenter la Foi, tient bien de la main droite une croix. Mais

l'emblème chrétien, très petit, d'ailleurs, et repêlé en arrière par le mouvement du bras passé autour des épaules de la seconde femme, est perdu dans l'ombre et tout à fait invisible au spectateur qui aborde le monument de face. Il le faut chercher avec quelque insistance en examinant le monument de côté. Intentionnelle ou non, cette manière de dissimuler — je ne vois pas d'autre mot pour exprimer ma pensée — l'emblème qui devrait apparaître ici éclatant et vainqueur, est des plus fâcheuses. Pour moi j'aime mieux autant l'absence complète qu'une présentation aussi timide et effacée. On dirait vraiment que l'on a fait tout pour donner au mémorial une allure purement laïque. Ainsi pourquoi dans l'écu armorié a-t-on supprimé les emblèmes, la mitre, la crosse, le chapeau à glands qui sont les accompagnements obligés des armes épiscopales? Enfin, pourquoi aucune inscription ne consacre-t-elle le nom du grand évêque? Ce monument anonyme est une énigme pour les visiteurs. »

**Haute-Savoie.** — Le Ministère des Beaux-Arts a classé récemment plusieurs objets historiques et artistiques de ce département, entre autres, dans l'église de Sciez deux cloches en bronze datant de 1662 et dans l'église de Thiez une cloche en bronze datant de 1473.

**Maubeuge.** — On vient de découvrir dans la région deux tableaux attribués à Rubens. L'un, une *Sainte-Trinité*, est chez un industriel qui l'a acheté récemment l'autre, *Loth fuyant Sodome*, avait été vendu 500 fr. à un marchand de tableaux de Bruxelles.

**Meaux.** — La ville, pour utiliser le séminaire que lui a cédé l'administration des domaines, veut y installer une école primaire et une école de jeunes filles. Mais les bâtiments étant jugés peu convenables pour cette affectation, on va les démolir. La charmante petite chapelle du XV<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle ne peut subsister, dit-on, au milieu des constructions neuves; comme le portail, œuvre remarquable de la Renaissance, est classé, on ne peut songer à le faire disparaître. Aussi propose-t-on de le transporter ailleurs, lui retirant ainsi une partie de son intérêt en l'arrachant à son cadre. La Société archéologique de Seine-et-Marne proteste vivement contre cette démolition. Espérons que son appel sera entendu et qu'on trouvera le moyen de conserver la chapelle. Le plus sûr serait de la classer tout entière comme monument historique.

**Montmorency.** — Des dégradations ayant été commises aux sculptures de la façade de l'église,

le Comte des Sires et Mémoires pille-resques, a demandé l'installation d'une grille pour protéger cette façade et d'un grillage pour abriter la verrière dont celle-ci est ornée.

**Mont-Saint-Michel.** — Une association des Amis du Mont-Saint-Michel vient de se créer sous la présidence d'honneur de M. L. de Bernard, sous



ANNE D'ISÈRE, REINE DE NAVARRE ET DE FLEISCH.

sa patronne d'Edouard Beudant. Son but est d'obtenir que le Mont-Saint-Michel et tout le patrimoine de la Bretagne, dont elle a été construite dans le village des grandes basses, soient réservés pour les touristes mais des secours seraient allés presque au Mont-Saint-Michel, présenter un motif de classement en faveur de ce grand édifice des siècles passés.

Nous espérons que les efforts de cette association ne seront pas vains et qu'elle réussira à

raison de la puissante compagnie des polders et de certains habitants du Mont qui méconnaissent leurs véritables intérêts, et engager nos lecteurs à y prendre part.

Les colisations qui varient de 1 fr. à 100 fr. permettent à tout le monde d'y adhérer et de collaborer ainsi à cette belle tâche. Elles sont reçues au siège de l'Association, 167, rue Montmartre.

**Nantes.** — Il semble que l'on veuille de plus en plus enlever les châteaux du moyen âge au génie militaire que l'on y avait si malencontreusement installé. Voici maintenant qu'on se préoccupe de désaffecter le *château* d'Anne de Bretagne. C'est un magnifique spécimen du style gothique breton, dont la jolie chapelle Renaissance est à juste titre célèbre par l'élégance de ses proportions et la délicatesse de ses sculptures. L'installation d'un casernement, de divers bureaux, des magasins de l'artillerie l'ont fortement endommagée. La municipalité de Nantes vient de saisir la Chambre d'un projet de loi dont on ne saurait trop la féliciter. Par une convention avec l'Etat, la ville deviendra propriétaire du château en lui cédant divers immeubles et en versant une somme de 320.000 fr. Souhaitons que la ville réussisse et donne ensuite au château une destination conforme à son caractère.

— La *chapelle du Lycée* possède une copie de Tiepolo envoyée par l'Etat en 1896 et représentant *saint Martin officiant*. Ce tableau signé Robert Delaunay est d'une exécution très ferme et d'une grande vigueur de coloris. On va le transporter au musée où on pourra le voir plus aisément.

— Le conservateur du palais des beaux-arts, M. René Caumon, a récemment terminé la réorganisation complète des magnifiques collections dont il a la garde. Pour se guider dans ce travail délicat et arriver à donner aux peintures une place en rapport avec leur importance et leur qualité, il n'a en qu'à suivre les indications du catalogue critique, établi au cours des années 1910-1911, par MM. Marcel Nicolle et Emile Dacier et dont on vient d'entreprendre l'impression. C'est en s'inspirant de ce travail préliminaire, que le conservateur du musée a pu présenter, de la façon la plus logique et la plus instructive, un ensemble de peintures comme peu de galeries provinciales en possèdent d'aussi important, d'aussi varié et d'aussi riche en chefs-d'œuvre de toutes les écoles.

**Neuvy-Saint-Sépulcre.** — Ce célèbre édifice comprend deux parties bien distinctes : une rotonde élevée au XI<sup>e</sup> siècle et au XII<sup>e</sup> siècle par Eudes de Béals et son beau-frère Geoffroy de Bourges, et qui rappelle l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem. L'autre partie, plus disparate, qui offre des ouvrages du XI<sup>e</sup> siècle, remaniée à toutes les époques jusqu'au XVI<sup>e</sup>. Le tout est dans un état

de délabrement lamentable et la municipalité se refuse obstinément à faire entreprendre le moindre travail de consolidation. L'administration des Beaux-Arts ne devrait-elle pas passer outre et conserver aux curieux et aux savants cet édifice qui est, à tout prendre, l'un des plus curieux de la France ?

**Nice.** — Une exposition rétrospective d'art régional des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles vient de s'ouvrir à Nice sous les auspices de la Société des Beaux-Arts. Un grand nombre d'œuvres disséminées dans les églises et les chapelles ont pu être rassemblées. Notre collaborateur, M. L. H. Labande, qui a écrit la préface du catalogue dressé par M. Joseph Levrol, étudiera dans un prochain fascicule de la *Revue* ces primitifs méais encore si peu connus.

L'abbaye de Saint-Pons près de Nice se voit menacée par la construction du nouvel hôpital Pasteur. C'est le plus vieux monument du Comté de Nice, car il a été fondé en 775 par l'évêque Sejevrius. L'église remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle ; les bâtiments claustraux élevés en 1835 ont grand air. On comprend que certains méais éclairés tiennent à conserver ce monument.

**Orné.** — La société historique et archéologique de l'Orne a pris l'initiative de rendre, au lieu même où s'élevait les restes de l'ancienne abbaye de Saint-Evroul, un hommage particulier à la mémoire d'Orderic Vital qui fut moine de ce monastère et y composa son *Histoire ecclésiastique*. On se propose d'élever un monument au moine normand et de publier un volume de *Mélanges* qui comprendra entre autres les travaux suivants : *Notice sur Orderic Vital* de M. Léopold Delisle, rééditée par les soins de M. Omont ; *Liste des Abbés de Saint-Evroul*, par M. Emile Péroz ; *Notes d'histoire et d'archéologie sur l'abbaye de Saint-Evroul*, par MM. Lefèvre-Pontalis et René Gobillot ; *Bibliographie de Saint-Evroul*, par M. E. Deville ; *Icônographie et Stylographie de Saint-Evroul*, par M. Tournouer ; *Les Objets d'art de Saint-Evroul*, par M. G. Guillof. De nombreuses sociétés savantes, des érudits éminents ont donné leur adhésion à cette manifestation à laquelle est associé le souvenir du grand savant normand Léopold Delisle qui lui avait donné dès la première heure l'appui de sa haute autorité scientifique. Tous ceux qui voudront participer à cette œuvre pourront s'adresser à M. Tournouer, président du Comité d'organisation, 5, boulevard Raspail, Paris.

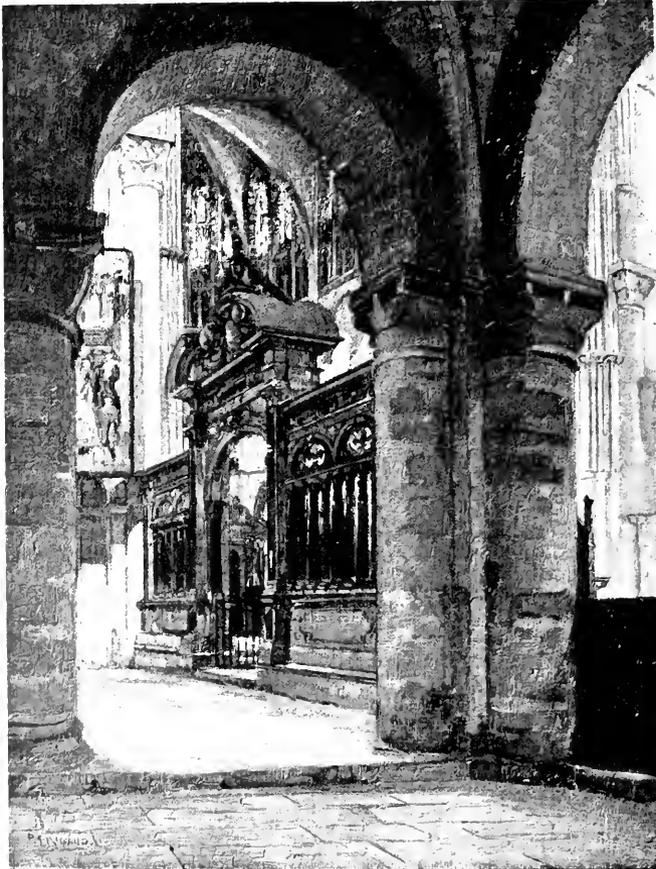
**Paris.** — *Musée du Louvre.* Le département de la sculpture vient d'acquérir un grand chapiteau en marbre rouge veiné du XII<sup>e</sup> siècle qui provient du cloître de l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa.

M. Léon Bonnat a offert à l'occasion de sa réélection comme président du Conseil des Musées,



nuellement sur sa toile, conservant ainsi ses lignes géométriques, Rigaud peut travailler en pleine pâte, selon les volontés de son talent robuste et énergique. Il parvient à l'impression lumineuse en décomposant le rayon, d'après les principes

son d'art peut faire surgir en eux des puissances insoupçonnées. La vue de la cathédrale de Chartres éclairée des mille feux qu'allument ses vitraux, enchanta les yeux — et mieux — l'âme de Rigaud. Il y prit le sens et l'amour des harmonies trans-

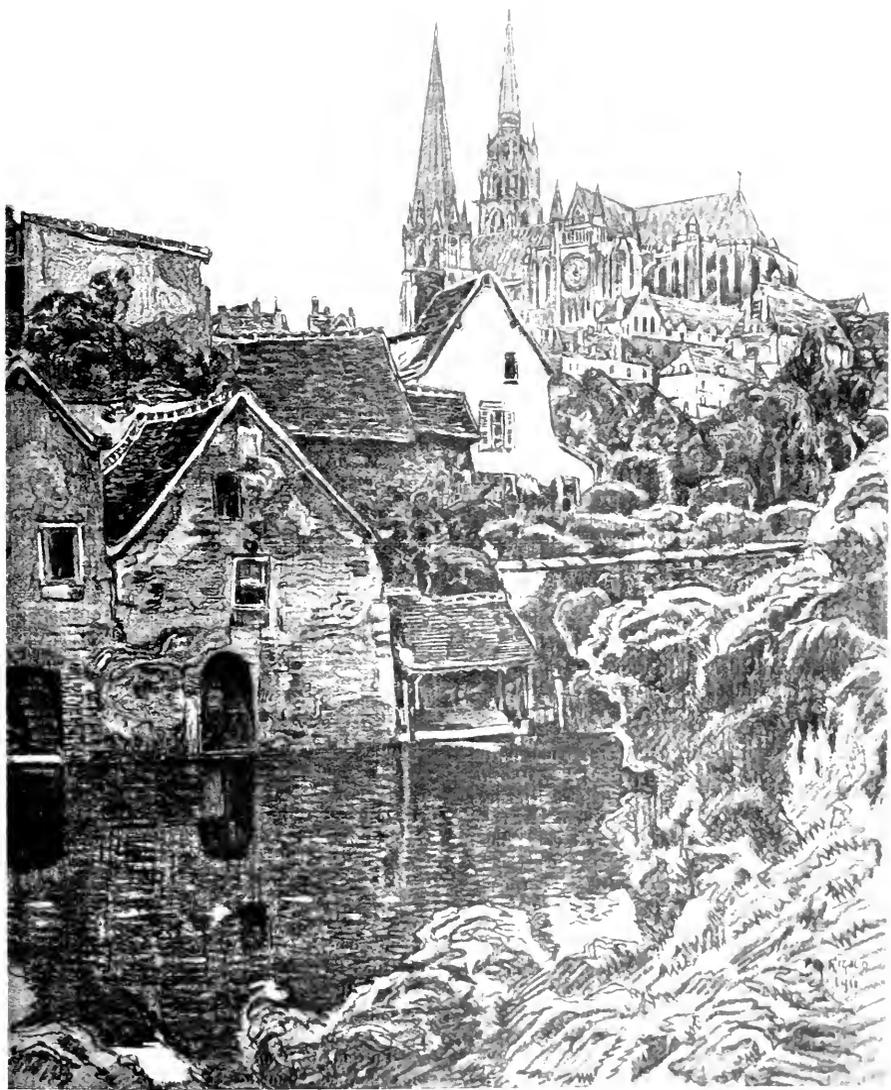


RIGAUD. — L'INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-LÉMY DE REIMS.

établis par Chevreul et rien n'est plus curieux que la personnalité de cet artiste dont l'inspiration est d'un mystique, le dessin d'un perspecteur, le métier d'un impressionniste.

Les peintres sont toujours, dès que leur sens artistique s'est éveillé et précisé, les disciples de leurs préférences. Une émotion religieuse, une at-

parentes et mystérieuses, des colorations diverses du matin et du soir, des aspects changeants des nefs. Les titres de ses toiles précisent nettement ses intentions. La lumière enveloppe les lourds piliers, les ogives qui, à peine nées, gardent encore le souvenir de la mouluration romane. (N° 22 : *Portail Royal, rosace et verrières, le matin.* N° 7 : *La nef, soleil de 6 heures, matin.* Cette lumière, qui



prend sa source dans un foyer incandescent, se colore de tons qui, par l'alternance des pourpres, des rouges et des bleus intenses, produisent une tonalité violine; la pierre de Chartres, dont la patine est grasse et glacée d'un gris qui s'argenté, contribue à former ces tons uniques. Sous ce ruissellement de lumière bléniée le dallage semble un tapis de tons très doux qui s'étale aux pieds de la Vierge. Toutes les gammes du violet et du bleu sont rendues par l'artiste. (N<sup>o</sup> 15: *Mauve et bleu, soleil de deux heures.* — N<sup>o</sup> 1: *Le Pilier, temps gris.* — N<sup>o</sup> 8: *Le Pilier dans la lumière, soleil de 3 heures.* — N<sup>o</sup> 3: *La Porte Saint-Piel, temps gris.*

N<sup>o</sup> 13: *L'Escalier Saint-Piat.*) Derrière l'absïde une ombre violette s'étend mystérieusement, glisse le long des ogives et des piliers des chapelles rayonnantes (N<sup>o</sup> 10: *Mystère et soleil naissant*). Dans la chapelle éclairée par le vitrail blanc donné par Blanche de Castille, la clarté est d'une suavité idéale; la lumière, vue à travers le vitrail d'or, devient étrange, le jaune brillant s'éteint, s'absorbe dans l'ambiance générale de l'air teinté de mauve. (N<sup>o</sup> 11: *Le vitrail d'or.* Ici, c'est la lumière qui règne en maîtresse absolue; la splendeur de son rayonnement anime seule les longues perspectives des nefs, les êtres n'apparaissent qu'en minces silhouettes pour donner l'échelle.

On sent que Rigaud a quitté Chartres avec regret, mais un autre coin de la France l'a attiré à son tour. Il est antique et plein de pittoresque. De beaux monuments aux fines sculptures voisinent avec de merveilleuses églises gothiques où la première Renaissance française s'affirme par de splendides vitraux. Voici, de Troyes, la cathédrale. La lumière ruisselle ici sur une pierre rosée qui se dore sous ses caresses, les rayons lumineux traversent les claires verrières du chœur et ne se diffusent pas; ils éclairent franchement une partie de mur ou un coin de chapelle (N<sup>o</sup> 25 à 27: *Soleil, 9 heures du matin, 10 heures du matin et 3 heures du soir*). Toujours épris de clarté et de transparence, Rigaud ne recourt aux noirs qu'exceptionnellement, encore les vent-il transparents.

L'artiste a enfin voyagé au hasard de son inspiration; il s'est arrêté à Bourges où il a peint une série d'intérieurs de la cathédrale (N<sup>o</sup> 20: *Dernier rayon, soleil de 6 heures.* — N<sup>o</sup> 17: *Les vitraux, soleil de 2 heures.* — N<sup>o</sup> 19: *Les grands piliers, soleil de 7 heures.* — N<sup>o</sup> 18: *La chapelle de la Vierge, soleil de 9 heures*), de la crypte (N<sup>o</sup> 21: *La Crypte*) et de la merveilleuse porte de sa sacristie (N<sup>o</sup> 22: *La Croix.* — N<sup>o</sup> 23: *La Porte de Jacques Coeur*). Il a passé à Paris (N<sup>o</sup> 31: *Noble Dame, Les Vitraux bleu et or.* — N<sup>o</sup> 35: *Les Vitraux d'or, soleil de 9 heures.* — N<sup>o</sup> 36: *La Rose nord, triforium.*

*Saint-Etienne du Mont, N<sup>o</sup> 37: La nef, soleil d'hiver.* à Saint Denis N<sup>o</sup> 32 et 33 *La Basilique, Soleil de 2 heures et de 4 heures.* Enfin, il a fait un long séjour à Rems, captive par les grands sou-

venirs qui s'attachent à l'église Saint-Rémi (N<sup>o</sup> 28: *Soleil de 10 heures du matin.* — N<sup>o</sup> 29: *Le Triforium.* — N<sup>o</sup> 30: *Effet blond, soleil de 9 heures.* Nous aurons la joie de revoir dans un de nos musées nationaux, la toile intitulée: *Saint-Rémi. Les Tapisseries, soleil de 9 heures.*

Notre étude sur Rigaud serait incomplète si nous passions sans silence ses étonnants dessins sur papier gris, rehaussés de couleurs à l'aube, dont le métier si étrange et si original intéresse au plus haut point le technicien. Chartres occupe encore la place d'honneur. Ici, Rigaud retrace la silhouette de sa cathédrale, à l'aube, au couchant, par un ciel pur d'été et sous les sombres nuées poussées par le vent de Brouce; là, il esquisse la ville même, ses vieilles rues, ses ponts bas, ses places irrégulières où la lumière semble mourir; ses remparts, ses vieux murs tapissés de rayonnelles, ses jardins étouffés entre des maisons d'époques imprécises. (N<sup>o</sup> 38 à 52). Plus loin, ce sont des souvenirs de Bourges, dont l'attrait s'est si souvent exercé sur nos artistes, et où les choses mêmes ont l'air rêvées; les canaux qui les réfléchissent prolongent en les rendant plus irréelles des images qui semblent des souvenirs. Rigaud traduit avec discrétion cette tristesse grise. La nuit descend avec la brume sur les vieilles maisons et sur le canal. Le ciel, où montent le beffroi et les troncs des arbres séculaires, demeure uni et sans éclat, comme les façades. (N<sup>o</sup> 56 à 59).

Ayant évoqué la puissance de notre architecture religieuse et son symbolisme, Rigaud rendit hommage aux paysages évangéliques des landes et des étangs de son pays natal, dans quelques dessins très heureusement esquissés.

**Poulliguen** Loire-Intérieure. — Un projet de marché communal menace de destruction l'église défective, dont la conservation devrait s'imposer autant par l'intérêt de l'église elle-même que par le site pittoresque qu'elle forme avec les arbres et les maisons voisines.

**Rouen.** — L'ancienne église *Saint-Laurent* vient d'être affectée à un musée d'art normand. C'est à la suite des expositions organisées pour les fêtes du Millénaire de la Normandie qu'on a eu l'idée de constituer ce dépôt qui complètera les richesses contenues dans le magnifique Musée des Antiquités.

La *Cour d'Albane* près de la cathédrale perdra sous peu son charme et son caractère. On va la transformer en un square. Une pétition rédigée par quelques Rouennais réunit à grand peine quelques signatures. On s'étonne d'une telle indifférence. Il faudrait que l'administration des Beaux-Arts intervînt pour empêcher ce coin si pittoresque de disparaître.

On a célébré au mois de mars le centenaire de l'abbé Cochet qui a ouvert la voie aux archéologues modernes. Il réussit par ses belles études sur les monuments de la Seine Inférieure et les vives polémiques qu'il avait engagées à ce sujet à faire admettre l'archéologie française au rang qu'elle occupe aujourd'hui. Nous sommes heureux de nous associer à l'hommage rendu à ce précurseur.

**Saint-Guilhem-du-Désert.** — Ce n'est pas l'église qui est directement menacée par les projets de la municipalité, c'est son cadre admirable. Au pied de montagnes abruptes la célèbre église romane se profile, fièrement surmontée de son clocher carré. On se propose de construire une école à l'abside, cachant ainsi par une médiocre bâtisse ce chevet et ses absidioles du plus pur style provençal.

Le Comité des Sites et Monuments pittoresques de l'Hérault a élevé dès le 1<sup>er</sup> décembre 1910 une protestation violente pour empêcher ce sacrilège. L'autorisation a jusqu'à présent été refusée par l'administration. Mais la municipalité, peu soucieuse de la beauté de son église, insiste et le terrain est acheté.

Nous osons espérer que l'administration refusera obstinément d'autoriser la commune, attendu qu'il existe d'autres terrains plus convenables, et empêchera ainsi un acte de barbarie qu'on lui reprochera durement.

**Soudeilles.** — M. Dubieq, l'antiquaire bruxellois qui avait acheté à la municipalité de Soudeilles, le faux chevet de saint Martin et la navette à encens conservés dans l'église, vient d'imiter le beau geste de M. Pierpont-Morgan en rendant à la France la navette qui figurera désormais parmi les objets exposés dans la galerie d'Apollon. Mais il poursuit pour escompter MM. Delmas, Chazonel et Grandchamp de Guéville et réclame 70.000 fr. de dommages-intérêts en plus des 11.000 fr. qu'il a versés pour l'achat des deux objets. Le tribunal par jugement du 23 mars a mis hors de cause M. de Guéville et n'a retenu à l'égard de MM. Delmas et Chazonel que le délit de tromperie sur la chose vendue; il les a condamnés solidairement à

la restitution de 11.000 francs et à payer une somme de 13.000 à M. Dubieq à titre de dommages-intérêts. C'est sans doute l'épilogue de cette malheureuse histoire.

**Troyes.** — Des malfaiteurs se sont introduits dans la cathédrale en escaladant la grille et en brisant un vitrail d'une grande valeur et ils ont emporté les troques.

**Tulle.** — Voir l'article suggéré que le journal *Le Corrèzien* publia le 10 mars dernier sous le titre « Un Embellissement ».

« Nos lecteurs apprendront certainement avec plaisir qu'à la suite d'un vœu émis par le Conseil municipal tendant à la démolition du bâtiment sis contre les Cloîtres et en façade sur la place d'Arche, et sur l'avis donné par l'architecte des beaux-arts de Tulle, l'Etat a décidé la démolition dudit bâtiment. L'emplacement de ce bâtiment permettra d'abord l'agrandissement de la place d'Arche et l'accès facile des Cloîtres. A deux mètres du mur des Cloîtres, il sera construit un balai surmonté d'une grille artistique, avec porte. Le mur des Cloîtres, qui est plein actuellement, sera percé de trois larges baies permettant de l'extérieur la vue de l'ensemble des Cloîtres. Enfin, des arbres et des arbustes seront plantés derrière la grille surmontant le balai afin de donner un aspect riant à l'ensemble ».

Le cloître dont il s'agit date du XIV<sup>e</sup> siècle et c'est avec la cathédrale la seule curiosité de la ville. Et la municipalité croit faire œuvre artistique en défigurant totalement l'aspect de ce monument; un cloître est une — comme entonnoir de murs et de galeries — à crever les murs de cloître serait détruire son caractère. L'idée nous paraît malheureuse. Espérons que notre protestation jointe à celles qui se sont élevées déjà de toute part empêchera les artistes corréziens — de se livrer à leur cruelle fantaisie.

**Vernon.** — Un beau tableau du XVI<sup>e</sup> siècle, *l'Ascensionment de Christ*, qui ornait l'église, a été volé par d'humbles malfaiteurs.

## BELGIQUE

**Académie royale d'Archéologie de Belgique.**  
Séance du 4 février 1912. — Le nouveau président, M. le Professeur de Gœulener, après un éloge du baron de Witte, consacra son discours inaugural à la céramographie et la numismatique au XIX<sup>e</sup> siècle.

M. Armand Heins, étudiant le célèbre pionnier

de l'usage de la Bible — Grand seigneur, qui fut le premier à avoir émis l'idée de faire des cartes postales en Belgique — les ont mérités, car ils ont été en Belgique, à ses yeux, le début d'une numismatique nouvelle, celle qui s'applique de nos jours à l'étude de nos monnaies de papier et de nos timbres.

L'exposition d'art ancien, organisée il y a quelques mois à Tournai, remporta sans conteste un brillant succès. L'une des sections les plus riches fut évidemment celle qui était consacrée à l'orfèvrerie. Dans un travail très documenté et appuyé de nombreuses illustrations, M. Soil de Moriamé la décrit minutieusement. Il fait d'abord l'histoire de la réglementation, au cours des siècles, du métier des orfèvres à Tournai, et donne un aperçu des œuvres principales de ses membres, dont les plus anciennement connues sont les pièces du tombeau de Chilpéric, les œuvres dites de saint Eloi, les archangeuses classées du XIII<sup>e</sup> siècle, et certains ouvrages du siècle suivant, tels les insignes de la Confrérie des Damoiseaux. L'étude de la vie et des ouvrages des orfèvres peut se diviser en deux périodes reliées par une période de transition, qui toutes sont délimitées par l'édit de 1794 réglementant l'usage des poinçons. Plus tard, de nouvelles tendances se manifestèrent, depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin de l'ancien régime, puis à l'époque moderne à partir de l'année 1794. Les orfèvres tournaisiens furent légion; on en compte près de 140 avant 1794. Certaines familles se distinguèrent spécialement dans ce genre; il suffira de citer les Lefèvre, dont le premier, du nom, Charles Lefèvre, fit son éducation artistique à Anvers et dont quinze ou seize descendants suivirent la même carrière professionnelle. L'exposition de Tournai renfermait de nombreux et riches spécimens de cette opulente industrie; tous se distinguaient par une élégance de formes remarquable et par une pureté de goût absolue.

**Société d'Archéologie de Bruxelles.** — *Séance du 8 janvier 1912.* — Il a été donné connaissance à l'Assemblée du vote transmis à M. le ministre de la Guerre en vue de la conservation et de la transformation de l'ancienne Abbaye de la Cambre.

M. J. Destree, à propos de Jean Mabuse, artiste peintre wallon, parle du tableau appartenant à la collection Mayer-Vandenberg et représentant l'adoration des mages. Par ses analogies avec le style de Gérard David, ce tableau rappelle l'école de Bruzes et tend à montrer que Mabuse habita Bruzes. Il signale à l'Assemblée la célèbre tapisserie qui faisait partie de la collection Gavel, œuvre que l'on peut resituer à l'instar de Gand, ami de Van der Goes, et qui est inspirée du maître.

M. Paris donne lecture d'une note de M. Rousseau relative aux fêtes du Millénaire normand, organisées l'an passé pour magnifier le passé historique de la Normandie.

M. le major Paul Cambaz, relate à l'aide de projections, la découverte d'anciens remparts rue des Riches-Claires, découverte faite à l'occasion de la construction en cours d'une école communale. Il montre le déblaiement dans ses diverses phases,

commente judicieusement les vestiges mis au jour et exprime le vif regret qu'ils n'aient pu être conservés. Si ces restes de la première enceinte de Bruxelles disparaissent l'un après l'autre, il n'en est pas de même des documents graphiques qui les figurent et qui, en constituant de sérieux matériaux d'étude, permettront à d'autres de reconstruire enfin les anciens remparts de Bruxelles.

M. Des Marez dit quelques mots sur le pavage du XII<sup>e</sup> siècle découvert à la Grand-Place de Bruxelles, à un mètre de profondeur; cette découverte fera ultérieurement l'objet d'une communication détaillée.

**Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand.** — *Séance du 20 décembre 1911.* — M. Van Werveke, conservateur du musée d'Archéologie, entreprend l'étude des pignons et constructions entourant le Marché aux Légumes de Gand; il décrit longuement la « Grande boncherie », un des plus intéressants monuments gantois.

M. Victor van der Haegen complète ses notes antérieures sur les peintres Sammelius.

M. Armand Heins, cherchant à identifier l'auteur d'un manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles, croit pouvoir attribuer cette œuvre à Lucas de Heere.

*Assemblée Générale solennelle du 11 février 1912.*

M. le Chanoine van den Gheyn, président, attire l'attention sur le dégagement de l'église Saint-Nicolas de Gand ainsi que sur sa restauration, sous condition de conserver au vénérable monument le cachet que lui donnent les apports des siècles.

M. Fris présente le rapport annuel et résume les travaux scientifiques des membres de la société.

M. Nap. de Pauw passe en revue les travaux actuellement en cours à Gand et en fait la critique esthétique.

M. Armand Heins présente une étude sur la seigneurie de Herzele et Jean de Boubaux; il signale des considérations nouvelles au point de vue de l'histoire des Van Eyck et de leurs rapports avec le seigneur de Herzele.

**Bruxelles.** — Un album de dessins attribués à Joachim Parmentier fait partie de la collection Paul Errera à Bruxelles. Découvert dans un château du Brabant par feu Adolphe Billens, ce recueil de format allongé est authentiqué par le filigrane contrôlé des 81 feuillets (exactement 163 numéros) de croquis tracés à la plume ou au roseau et à l'encre de Chine. Sa date peut être fixée au XVI<sup>e</sup> siècle; il renferme des paysages, quelques figures, telles que saint Jérôme, saint Christophe, des baigneurs, des hommes d'armes, etc. — M. Bautier décrit l'album dans le *Bulletin des Musées Royaux*; il y reconnaît la main de Jacques Patenier ou d'un artiste de son entourage.

**Dunes** (Abbaye dés.). — En août 1911, des fouilles faites à Coxyde par MM. Roels et l'abbé Vandewalle de Bruges, ont permis de déterminer le plan de l'ancienne et célèbre abbaye des Dunes.

L'exploration s'est faite à environ 1 km. de l'église de Coxyde, dans les dunes côtières et à proximité de la chapelle de Saint-Idesbald. Les nombreux débris de briques moulurées ou triangulaires, de pierres taillées, de fragments de meneaux en ogives permettent de supposer qu'à cet endroit s'élevait l'église abbatiale. Les fondes ont été contrariées par l'eau et ont dû être suspendues.

**Estinnes-au-Val.** — Cette commune possède une église que d'anciens feraient remonter au temps des Mérovingiens (480) ; elle fut témoin d'un Concile qui s'y tint en 724, et fut présidé par saint Boniface, archevêque de Mayence, qui tenait résidence en la villa de Pépin-le-Grand, située non loin de l'église.

Sous le sanctuaire, se trouve une « crypte romane » dans laquelle on pénètre par un escalier placé devant le chœur. Cette crypte est bien la « confession » qui se trouvait habituellement sous le chœur des églises romanes des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, comme à Lobbes, Ansbekens, etc. Le mobilier de cette église est intéressant. Malheureusement, le monument est dans un complet état de vétusté et de délabrement ; mais il est certain que les pouvoirs publics interviendront pour en assurer la conservation par une sérieuse restauration.

La Commission Royale des Monuments a classé l'église d'Estinnes-au-Val, dans la 3<sup>e</sup> classe des édifices placés sous sa sauvegarde.

**Gand.**—Le *Musée des Beau-Arts* vient d'acquérir une série de croquis fort intéressants pour Gand : ce sont les esquisses ou études faites soit à la plume soit à la sépia, pour les grisailles qui décorent le chœur de la cathédrale Saint-Bavoyn. Ces grisailles sont l'œuvre (1774 de Pierre Norbert van Reysschoot (1738-1795) ; elles représentent d'une part Melchisedech et Abraham offrant le pain et le vin, la Pâque israhélite, la Mame dans le désert, Abigaïl donnant le pain à David, Elie recevant le pain et l'eau ; d'autre part, Jésus appelant Zachée juché sur le figuier, le Centurion agenouillé devant le Christ, la Multiplication des pains, le Lancement des pieds, la dernière Cène, Jésus et les disciples d'Emmaüs.

Les croquis ou esquisses sont au nombre de quatorze ; les uns sont plus poussés que les autres ; plusieurs témoignent d'une grande facilité de dessin et d'une conception artistique assez large.

Une note manuscrite était jointe aux croquis ; on y lit les titres et dimensions de toutes les gra-

duelles au-dessus de chacune des douze figures, et au-dessous des inscriptions de la Vierge, de saint Thomas Cardon, de Méroux, de Hebbel, d'avermaet, etc.

*L'Abbaye de Saint-Pierre* (M. de Bligny), étudiée par saint Amaud au XII<sup>e</sup> siècle, apparut par Charles Martel et plus par Charlemagne ; ses bâtiments reconstruits en 206 et son église consacrée en 273.

Occupée actuellement par les régiments d'infanterie de la garnison de Gand, l'abbaye attire depuis quelque temps l'attention des archéologues.

Les constructions primitives furent remplacées par d'autres dans le cours du moyen âge ; la majeure partie des bâtiments actuels date du XVII<sup>e</sup> siècle.

On s'élevait au côté méridional de l'église le quartier abbatial occupant une partie de la plaine Saint-Pierre. L'ensemble forme un quadrilatère coupé par une construction transversale divisant la cour centrale en deux parties. L'une avoisinant l'église avec le cloître, l'autre, servant actuellement de cour à la caserne d'infanterie.

La façade de l'aile occidentale, sur la plaine Saint-Pierre, est un bon spécimen de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle ; bâtie en briques et badigeonnée à la chaux, elle est percée de hautes fenêtres à crochets, sillons et lamiers, de minces cordons lésés, etc. Un pignon interromp la façade, au droit de l'aile transversale qui sépare la grande cour du cloître. Ce pignon est construit en pierre de Louvain, dans la donnée du style ogival du XIV<sup>e</sup> siècle.

Malgré les détériorations subies, l'abbaye de Saint-Pierre au Mont-Blainin forme un ensemble d'un réel intérêt. Sur le rapport de MM. les architectes Cloupet et De Noelle, le Comité des dévoués provinciaux de la Flandre orientale de la Commission Royale des Monuments, a proposé à celle-ci de classer tous les bâtiments dans la 2<sup>e</sup> classe des Monuments historiques.

La restauration du *Beffroi* a été entreprise, déjà la campagne en ter est descendue, les bases des tourelles ont été dégagées ainsi que les quatre faces de l'étage des échiers. L'essai de fouilles, évidence que les plans ne restant que partiellement étudiés, et l'emplacement de ces tourelles, notamment à cet étage, est d'origine. Nous espérons voir prochainement achevés les travaux et commencer complètement de se relever dans l'air.

Nous avons eu l'honneur de publier récemment dans *l'Annuaire de la Commission Royale des Monuments* l'étude de M. de Bligny sur le Beffroi de Saint-Pierre, à l'occasion de la vente de son manuscrit par M. de Bligny, le 10 décembre 1911, au profit de la Commission.

Avant le commencement de l'année 1912, nous espérons que les travaux de restauration

voûte en boiseries. On peut hésiter à rétablir en son état primitif cette salle qu'ornent de superbes sculptures et de curieuses peintures murales et qui garde intacte, dans la partie non mutilée par l'exhaussement, une magnifique cheminée. Par contre, le plafond du rez-de-chaussée a été, lors de l'exhaussement, doté d'une décoration en stuc dont les motifs, entourant le millésime 1715, ne manquent pas de caractère et que l'on souhaiterait pouvoir conserver. Y aurait-il moyen d'y arriver en abaissant le plafond jusqu'au niveau primitif? Faudrait-il recourir à quelque autre expédient? La question sera à coup sûr vivement discutée.

**Malines.** — Le projet de restauration et d'approfondissement des Halles est toujours l'objet de discussions parmi les archéologues malinois. Ces hésitations atténuent un bonhabe souci de prudence; que de monuments hélas! ont été perdus pour l'art et l'histoire, parce qu'on a voulu faire une restauration radicale ou achever une construction pour laquelle on ne possédait ni plan ni croquis permettant de conjecturer, avec une suffisante probabilité, la pensée du maître primitif de l'œuvre. La fantaisie doit être exclue de travaux de cette nature. M. le chanoine Van Caster défend vaillamment cette thèse contre l'Administration Communale séduite par les projets de son architecte, plus soucieux, semble-t-il, de doter sa ville de vastes locaux administratifs et d'un bâtiment de conception moderne que de lui conserver un bâtiment d'allure modeste, il est vrai, mais empreint du souvenir des siècles et plein de caractère. La Commission Royale des Monuments paraît disposée à se rallier à la solution préconisée par M. le chanoine van Caster; les amis de l'archéologie s'en réjouissent.

**Tournai.** — Le dégagement du côté Nord de la cathédrale est réalisé depuis plusieurs années; nonobstant quelques légères critiques, ce travail a

donné satisfaction; grâce aux constructions qui encadrent le monument, celui-ci conserve son échelle; il s'élève majestueux et impressionnant.

L'œil peut comparer la grandeur des nefs romanes à l'élanement majestueux du chœur du XIII<sup>e</sup> siècle; et l'abside en hémicycle forme une transition satisfaisante entre les deux parties du monument que dominent, fières et élancées, les cinq tours célèbres.

Faut-il continuer le travail de dégagement et isoler l'église complètement en démolissant toutes les maisons qui la séparent au côté Sud, de la Grand-Place? Le problème méritait une étude consciencieuse; d'autres travaux de dégagement, entrepris trop hâtivement, ont provoqué des mécomptes et des regrets irréparables; n'a-t-on pas songé à Gand et non sans raison, à élever au chevet de l'église Saint-Nicolas quelques constructions, sacristie, cure, etc., afin de rendre à ce monument un terme de comparaison et de donner à la place voisine une disposition plus conforme aux exigences rationnelles d'une place? Cette préoccupation démontre l'imprudence commise et le défaut d'un dégagement excessif.

L'édilité tournaise a confié la solution du problème à une commission d'études. Sans connaître toutes les conclusions, nous croyons savoir que le dégagement complet a été rejeté; on conservera entre autres les bâtiments du Chapitre et de la sacristie. La place devant la Cathédrale sera maintenue dans son impressionnante disposition.

Les cathédrales gothiques pâlisent du voisinage des grands espaces vides; elles veulent s'élever au fond ou sur le côté de petites places; elles aiment le voisinage des maisons et des toits qu'elles dominent de toute la hardiesse de leurs nefs, de leurs arcs-boutants, de leurs toits élancés et de leurs tours.

JOS. CASIER

## RUSSIE

**Russie.** — Dans son article sur les *Nouvelles acquisitions du Musée de l'Écriture à Saint-Pétersbourg*, M. L. de Liphart signale parmi les tableaux de la collection de M. Semenov, une toile de Claes Moyaert représentant la *Circumcision du fils de Moïse*, et il mentionne combien l'Ancien Testament était devenu la principale nourriture des artistes; voici le texte de la Vulgate auquel se

rapporte le sujet du tableau: *Liber Ezechiel*, IV, 21-26. « Cumque esset Moyses in itinere, in diversorio occurrit ei Dominus, et volebat occidere eum. Tunc illico Sophera nentissimum petram, et circumcidit preputium filii sui; teliq[ue] pedes epus, et ait: Spousus sanguinum tu mihi es. Et dimisit eum postquam dixerat: Spousus sanguinum, ob circumcisonem. » Moyaert a seulement remplacé le Seigneur par un ange.

# BIBLIOGRAPHIE

**Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours**, publiée sous la direction de M. André Michel, T. IV, 2<sup>e</sup> partie, Paris, A. Colin, 1911, gr. in-8°, paginé 491-1008, 5 pl., fig. 343-669, 15 fr.

Cette seconde partie du T. IV est consacrée à la Renaissance en France, en Espagne et en Portugal. On y trouve une magistrale étude sur l'architecture de la Renaissance en France, où M. Paul Vitry recherche les origines du style de la Renaissance, où il montre comment l'architecture flamboyante, encore vivace, est tout à coup supplantée, d'abord dans son décor, puis dans sa construction par le nouveau style : comment l'arrivée des Italiens, en faveur auprès du roi, amène la création d'un style composite, et comment l'étude de l'Antiquité, son adaptation à nos monuments, fait évoluer ce style, qui sous Henri II et ses fils sera la Renaissance classique.

Dans le deuxième chapitre, M. André Michel étudie la sculpture en France de Louis XI à la fin des Valois, Michel Colombe, puis Jean Goujon, Pierre Bontemps dont l'activité a récemment été mise en lumière par M. Roy, enfin Germain Pilon. Le chapitre III, consacré à la médaille et à l'art monétaire en France, de Charles VII à Henri IV, a été écrit avec la compétence que l'on sait par M. Jean de Foville.

Le Comte Paul Durrieu étudie la peinture du temps de Charles VII et de Louis XI à la fin des Valois, de Fonest, d'Avignon, de la Savoie, de la Bourgogne, Jean Fouquet, Jean Colombe et maître François, puis la peinture du temps de Charles VIII et de Louis XI : l'École de Tours, Bourdichon, Perréal et leurs contemporains, le Maître de Meulans et les peintres du Bourbonnais ; enfin, la peinture sous François I<sup>er</sup> et les derniers Valois : l'École de Fontainebleau, les Clouet, les deux Jean Cousin.

M. Mâle continue l'histoire du vitrail français ; au XV<sup>e</sup> siècle, l'influence de Paris, qui se manifestait déjà puissamment au XIV<sup>e</sup>, est encore prépondérante ; la disposition des figures cyclique et ces grandes statues isolées dans de hautes niches fort décorées, semblent être toutes l'œuvre de sculpteurs et d'architectes, comme ces vitraux de l'Hôtel Saint-Paul qui, sous Charles V, avaient été dessinés par le sculpteur Jean de Saint-Benoît.

Parmi les vitraux du XV<sup>e</sup> siècle, notre Comte ne nous a parlé que de deux, ceux de Beaumont et de Metz, des diocèses de Bourges et de Troyes, mais au XV<sup>e</sup> siècle l'artiste, étranger de l'architecture, maître de l'œuvre, suit sa nature et devient un peintre ; et parmi les nombreux vitraux qui peuplent en France le XV<sup>e</sup> siècle, beaucoup sont de chefs-d'œuvre. M. Mâle montre les rapports constants de la gravure avec l'art du vitrail. Les œuvres de Schongauer, de Dürer, des graveurs français ont été imitées par nos peintres verriers du XV<sup>e</sup> siècle, aussi bien en Champagne, que dans le Beauvaisis avec les Leprince, en Normandie et en Bretagne, dans le Centre avec Jean Leoucq de Bourges et dans le Midi avec Arnould de Moles, qui exécuta les admirables vitraux d'Auch.

La dernière partie du volume est consacrée à l'étude de la Renaissance en Espagne et en Portugal, par M. Louis Berthou, le noble et le plein du style, la richesse de la décoration, tout de ce chapitre un des plus intéressants de ce beau volume. M. L. Berthou étudie l'architecture, la sculpture, la peinture en Espagne et en Portugal, sous les rois catholiques et en particulier sous Manuel de Portugal, dont le nom est resté attaché au style de cette époque, il recherche en suite la part de l'Italiens et des Français dans la Renaissance espagnole.

Ce huitième volume, enrichi d'un grand nombre d'illustrations dont beaucoup sont inédites et reproduisent des monuments peu connus, est une magnifique suite aux volumes précédemment publiés après l'apparition du T. IX de ce recueil, *La Renaissance dans les pays de l'Est, occidentaux*, et l'histoire de la Renaissance, un excellent ensemble de études.

M. GUY AUJAN.

VAANDERINDEN, H. et ORBLEN, H. — **Album historique de la Belgique**, fasc. 105, IX, XII, Bruxelles, Van Oest, 1911, 1912.

Ces quatre fascicules de périodique, publiés de MM. Vandendindén et Orbelen, ont été réunis en un seul volume, l'Album historique de la Belgique, fasc. 105, IX, XII, Bruxelles, Van Oest, 1911, 1912. Ce volume est consacré à l'histoire de la Belgique pendant la Renaissance. Il est divisé en quatre parties, correspondant aux quatre provinces de la Belgique, et contient de nombreuses illustrations, dont beaucoup sont inédites.

illustrations. Les œuvres de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens, de Corneille Bexos, de Snyders, de Eyt et d'autres maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle, méritaient de plus nombreuses reproductions ; plusieurs omissions sont fâcheuses pour l'histoire de l'art en Belgique. Au surplus nous réitérons les éloges que nous avons adressés aux auteurs comme à l'éditeur lorsque nous avons rendu compte des premiers fascicules.

L'*Album historique*, bien que nous l'eussions souhaité plus complet, comble une lacune en traçant une histoire de la Belgique illustrée par des documents authentiques. On y trouve les monuments de chaque période, les portraits des hommes illustres, les documents rappelant pour chaque époque les us et coutumes de nos ancêtres. C'est l'histoire de la civilisation belge synthétisée en 250 reproductions.

JOS. CASIER.

LASTEYRIE R. DE. **L'architecture religieuse en France, à l'époque romane; ses origines, son développement.** Paris, A. Picard et fils, 1912, gr. m-8°, vii-719 p., 731 fig.

Tous ceux qui ont eu le bonheur d'assister aux cours que professait à l'École des Chartes notre maître, M. de Lasteyrie, en ont conservé un souvenir ineffaçable ; sa parole vibrante, l'ampleur avec laquelle il traitait toutes les questions, la clarté de ses démonstrations, la facilité et la précision des dessins qu'il traçait au tableau tout en causant, ont donné à ce cours d'archéologie, qui a professé pendant plus de trente ans et où lui a succédé un de ses plus distingués élèves, notre cher maître, M. Eug. Lefèvre-Pontalis, une renommée universelle. Les nombreux élèves qu'il a formés désiraient vivement voir leur maître publier un jour ce cours ; et c'est la première partie du cours qui forme le sujet de ce volume, consacré à l'architecture religieuse du IV<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle, de l'époque carolingienne et de l'époque romane.

Ce volume où nous retrouvons toutes les qualités du maître professant *ex cathedra*, est abondamment illustré ; la richesse de l'illustration est un complément nécessaire à tout ouvrage d'archéologie, et M. de Lasteyrie a réussi à faire parler cette idée par son éditeur, aussi rien n'a-t-il été négligé dans ce sens ; nous avons d'ailleurs vu notre maître choisir ses photographies, préparer ses dessins, et nous savons avec quelle ardeur et quel soin il le faisait. Il est inutile de dire, que tous les textes, toutes les références, ont été vérifiées minutieusement, un professeur de l'École des Chartes ne pouvant se départir de la méthode qu'il enseignait avec tant d'autorité à ses élèves. Nous ajouterons que le vocabulaire a été surveillé avec grand soin, aucun terme archéologique n'a été abandonné au hasard, ou écrit sans avoir été

mûrement pesé auparavant, et il serait à souhaiter que l'auteur réunisse un jour tous ces termes avec les définitions qu'il en donne en un dictionnaire qui serait un guide sûr pour tous les archéologues.

Les quatre premiers chapitres sont consacrés à l'étude des premiers monuments destinés au culte et des grandes basiliques. M. de Lasteyrie rappelle quelles sont les grandes basiliques des premiers siècles que l'on peut encore étudier aujourd'hui avec fruit, en Italie, en Syrie et dans l'Afrique du Nord, en Gaule enfin où, par suite de causes multiples, parmi lesquelles il faut faire entrer en première ligne notre goût du changement, presque toutes les anciennes églises ont disparu ; puis il montre qu'il faut chercher l'origine des basiliques chrétiennes en particulier dans les basiliques privées romaines ; enfin il les décrit, et analyse avec grand détail chacune de leurs parties. Le chapitre V est consacré aux édifices en forme de rofonde et à comble central. Dans les VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> chapitres, M. de Lasteyrie décrit les églises carolingiennes, et les fragments carolingiens qui subsistent encore en France et dans les régions limitrophes, il analyse les caractères particuliers des églises carolingiennes : plans, voûtes, fenêtres, chapiteaux, sculptures, mosaïques, autels, ambons.

Le reste du volume, c'est-à-dire la plus grande partie (chap. VIII-XX) est consacré à l'étude de l'architecture religieuse en France à l'époque romane.

Cette étude débute par un chapitre qui est peut-être un des plus intéressants qu'il écrits M. de Lasteyrie, et où les grandes théories sur la renaissance de l'architecture au XI<sup>e</sup> siècle, le rôle des animes dans l'évolution de l'architecture, l'emploi des voûtes et leur influence sur les modifications du plan et le développement des édifices, sont discutées et résolues avec une science magistrale. M. de Lasteyrie explique comment la difficulté de porter les voûtes en berceau, et d'éclairer les églises qui sont ainsi convertes, difficulté que l'emploi des arcs doubleaux, sortes de entrées permanents, aplandis en partie ; et d'appareiller la voûte d'arêtes, qui a le grand avantage de reporter les poussées en quatre points bien déterminés, a amené les architectes à construire la voûte d'ogives à laquelle ils devaient aboutir en plaçant sous les arcs de la voûte précédente, deux doubleaux en diagonale : « Je n'hésite donc pas, conclut M. de Lasteyrie, à considérer la croisée d'ogives comme une invention spontanée des architectes français de la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Quant aux coupoles, coupoles sur trompes et coupoles sur pendentifs, c'est dans les anciens monuments romains que nos architectes en ont trouvé l'idée ; M. de Lasteyrie montre que l'usage de ces coupoles n'a jamais complètement disparu, et lors de la restauration de l'église de Germigny-les-Prés, on a trou-

vé au premier étage du clocher une coupole sur pendentif du début du IX<sup>e</sup> siècle.

M. de Lasteyrie décrit ensuite les différents plans des églises romanes, l'élévation intérieure, l'élévation extérieure, les tours et clochers, puis il propose le classement des églises romanes en huit écoles : provençale, bourguignonne, auvergnate, poitevine, à coupoles, normande, rhénane, de l'Ile-de-France, il étudie les principaux monuments de chacune d'elles et en définit les caractères particuliers. Les derniers chapitres sont consacrés à la décoration des églises romanes : peinture murale, peinture sur verre, mosaïque, ornementation, chapiteaux, sculpture romane, accessoires.

Tel est, trop rapidement analysé, ce magnifique volume. Qu'il nous soit permis de former le souhait de voir bientôt paraître le deuxième volume, qui sera la suite naturelle de celui-ci, sur l'architecture religieuse en France à l'époque gothique.

Marcel AUBERT.

**MORTET** Victor Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen âge, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles. Paris, A. Picard et fils, 1911, n<sup>o</sup> 89, 1xv-511 p. Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire.

L'archéologie du moyen âge est aujourd'hui une science : elle analyse les monuments, s'efforce d'en suivre l'évolution et discute leur date en s'appuyant sur les textes ; ces textes sont éparés dans les vies de saints, les narrations de miracles, les obituaires, dans les bulles et les diplômes, les chartes de toutes sortes, les marchés et les devis, les registres capitulaires et les actes des cartulaires, dans les règlements conventuels, les statuts d'ordres religieux, les canons de conciles, dans les lettres des abbés, des évêques, des grands personnages, dans les sermons et les livres moraux, enfin dans les inscriptions gravées sur les monuments. Les archéologues souhaitaient de voir ces textes réunis en un volume que l'on pût feuilleter facilement, et où l'on pût contrôler les dates d'un monument, le sens d'un mot technique, un procédé de construction. C'est la tâche que s'est donnée, pour le défrayer de longues années, pour les monuments du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, M. Victor Mortet, et il faut le féliciter d'avoir su mener à bonne fin ce long et délicat travail.

Bien que le volume soit plus spécialement consacré à l'histoire de l'architecture, M. Mortet n'a pas exclu les textes relatifs à la sculpture, à la peinture, à l'art des vitraux, et même au mobilier, lorsque ceux-ci ont des rapports avec les constructions ; il a aussi réuni plus de 200 textes, quelques uns inédits, la plupart publiés dans des ouvrages difficiles à trouver. Ces textes sont accompagnés

d'un grand nombre de notes bibliographiques, topographiques, chronologiques, toponymiques et lexicographiques.

Les documents sont classés dans l'ordre chronologique permettant de suivre le développement de l'architecture, depuis l'an 1000 environ jusqu'en 1130, époque où apparaît un art nouveau : certains textes vont même jusqu'en 1200. Comme limite géographique l'auteur s'est borné au territoire de la plus grande France du moyen âge, il a donné en outre quelques documents importants, attestant la diffusion de l'art monumental de la France en pays étrangers, en Angleterre, en Belgique, en Italie, dans la Suisse française et le nord de l'Espagne.

Le XI<sup>e</sup> siècle, par suite de causes multiples fort bien indiquées par M. Mortet, offre en France le spectacle d'un très grand mouvement de construction et de reconstruction d'églises, de monastères, de donjons et de châteaux. Cette renaissance n'a pas encore été très étudiée et nous reconnaissons que l'étude en est très malaisée, mais on peut se rendre compte que la grande innovation architecturale du XI<sup>e</sup> siècle a été la substitution de la pierre au bois, l'emploi du bois dans la construction, fréquent aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles, s'est partiellement conservé en France dans certaines régions au XI<sup>e</sup> et même pendant la 1<sup>re</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle ; on trouve encore au XI<sup>e</sup> siècle les plafonds de bois, même dans les églises les plus considérables ; cependant, dès le XI<sup>e</sup> siècle, les textes signalent l'emploi de la voûte sur les cryptes, les sanctuaires, les absides et les bas-côtés, les croisillons même de certaines églises, sur les rebordes, sur la nef des chapelles et des oratoires ; ils nous montrent à l'abbatiale de Saint-Bertin, la présence, qui dut être très fréquente dans certaines régions, d'ares diaphragmes en pierre soutenant la charpente de la toiture. A mesure que l'on approche de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, les constructeurs s'enhardissent, et peu après 1100, on voit naître les nefs des grandes églises.

Les abbés et les évêques des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles sont de grands bâtisseurs et ils s'intéressent souvent directement à leurs constructions, cherchant des matériaux, surveillant les travaux, donnant des conseils, ils organisent quelquefois de leurs abbayes ou près de leur cathédrale des ateliers de religion et les ouvriers viennent apprendre, à un tel et se former sous la direction d'un maître, celui de maître de l'œuvre, d'un maître de la charpente, d'un peu, et qui est surtout celui de l'architecture, de ce du XI<sup>e</sup> siècle, et de ce qui est le plus intéressant de ces textes, les notes bibliographiques, de la sculpture, de la peinture, de l'art des vitraux, et même au mobilier, lorsque ceux-ci ont des rapports avec les constructions ; il a aussi réuni plus de 200 textes, quelques uns inédits, la plupart publiés dans des ouvrages difficiles à trouver. Ces textes sont accompagnés

dont il les a fait précéder. A la fin du volume sont trois tables qui complètent le travail et lui donnent un nouvel intérêt. La première est une table alphabétique des noms de personnes et de lieux, la deuxième est un répertoire archéologique des matières, et la troisième un glossaire expliquant, avec renvoi aux textes le sens des mots techniques employés par les auteurs du moyen âge.

Marcel AUBERT.

ROUX (ALMONSÉ). **Le Château d'Anet**. Paris [1911], in-8°, 41 fig. et 1 plan en coul. — BESNARD (Ch.-H.). **Le Mont-Saint-Michel**. Paris [1911], in-8°, 54 fig. et 1 plan en coul. (Collection des *Petites monographies des grands édifices de la France*.)

M. Roux était tout particulièrement qualifié pour nous donner une petite monographie critique du château d'Anet. Il nous a fort bien retracé les états successifs par lesquels est passée cette admirable demeure dont une partie malheureusement a, on le sait, disparu. C'est au début de 1548 sans doute que Philibert de l'Orme en a commencé les travaux. Le plan pour tout l'ensemble, avec les cours et les jardins, était rectangulaire. Le château comprenait trois corps de bâtiments formant les trois côtés est, nord, ouest de la cour d'honneur. Le quatrième côté était constitué par le grand portail, qui subsiste encore, et la galerie sans étage au centre de laquelle celui-ci est placé. Philibert de l'Orme considérait Anet, avec raison, comme son œuvre principale. Le grand portail figure une sorte d'arc de triomphe. L'effort principal de l'architecture, à l'intérieur, s'était porté sur la façade centrale dont l'entrée à trois ordres, aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts, s'élevait jusqu'à 21 mètres de hauteur. La chapelle est la partie qui a le moins souffert. C'est une imitation des églises italiennes du temps plutôt qu'un véritable temple antique. Elle est couverte d'une voûte sphérique dont Philibert de l'Orme était très fier et qui assurément, au point de vue architectural, est un chef-d'œuvre.

M. Roux a décrit très soigneusement la riche ornementation intérieure du château qui se composait surtout de marbres, de panneaux de bois et de lambris peints, de tapisseries (quatre subsistent à Anet) représentant l'histoire de Diane et tissées à Fontainebleau dans l'atelier dirigé par de l'Orme, de vitraux en grisaille, dont les cartons étaient dus sans doute au Primatice et non à Jean Cousin, d'émaux de Léonard Limousin conservés à Saint-Père de Chartres, etc. Il ne faut pas oublier enfin la sculpture qui joua un assez grand rôle. Jean Goujon a certainement travaillé au château d'Anet et y avait créé un atelier très important. On ne peut, bien entendu, lui attribuer

toutes les sculptures, car à cette époque il était occupé en maints endroits. Les œuvres qu'on lui donne sont les bas-reliefs de la chapelle (Renommées, enfants portant les instruments de la Passion) et la fameuse fontaine de Diane, aujourd'hui au Louvre. On les date de 1532 à 1559.

Le troisième chapitre du volume est consacré aux additions faites au château après Diane, notamment la chapelle funéraire (1566-1577) où se dressait le tombeau de la favorite de Henri II, en partie détruit (détritis à Versailles). Le quatrième décrit l'état actuel. Enfin un appendice se rapporte à l'église paroissiale qui est le complément du château et dont la plus grande partie date de 1560 à 1581 environ.

Le bel ouvrage de M. Paul Goult sur le Mont-Saint-Michel, paru l'an dernier (*Voy. Revue*, 1911, p. 313-314), a été apprécié à sa juste valeur par tous les érudits, mais par son prix assez élevé il est loin d'être accessible à toutes les bourses et de plus pour les personnes peu versées en matière d'architecture il peut paraître d'une lecture difficile. M. Ch.-H. Besnard vient de mettre à la portée de tous un excellent guide où les découvertes récentes sont exposées clairement et où les états successifs du monument sont nettement présentés. Après une introduction historique, l'auteur décrit l'abbaye carolingienne (Notre-Dame sous Terre), l'abbaye romane (nef et transept de l'église, dortoir, infirmerie, prononçoir, cuisine, officialité, chapelle Saint-Etienne, hôtellerie, annuènerie ou Aquilon) et l'abbaye gothique (Belle-Chaise ou officialité, chœur de l'église, cloître, réfectoire, cuisines, porche de la Merveille, église basse, salle des hôtes, salle des chevaliers, cellier, annuènerie, procure et logis de l'abbé). Les deux derniers chapitres se rapportent aux remparts et à la ville.

Les trois premiers plans en couleurs, d'après l'ouvrage de M. Goult, font bien comprendre les époques de construction; le premier est un plan général du mont après restauration, le second un plan de l'abbaye, à la hauteur du Promenoir, le troisième, un plan de l'abbaye également, à la hauteur de l'Aquilon. Ces plans auraient, il nous semble, encore gagné s'ils avaient été accompagnés d'une courte légende indiquant les différents bâtiments ou au moins les principaux.

M. Besnard n'a pas oublié de consacrer un chapitre à la baie du Mont-Saint-Michel. Il a montré les déplorables effets de l'établissement de la digue insubmersible et des travaux entrepris par la puissante Société des Polders de l'Ouest contre laquelle le gouvernement n'a pas osé agir jusqu'ici. Les mesures nécessaires pour assurer l'insularité du Mont n'ont pas encore été prises. Il faut, comme toujours, s'en prendre à l'inertie administrative.

A. BOISSEL.

SOYEZ, EDMOND). **La croix et le crucifix. Étude archéologique.** Amiens, Yvert et Teller, 1910, in-4°, 145 p., et 7 pl.

Sous ce titre, M. Edmond Soyez, membre résidant et bienfaiteur de la Société des Antiquaires de Picardie, publie, après un premier chapitre consacré à la croix et au crucifix dans l'art chrétien, une suite de notices très intéressantes sur quelques-uns des crucifix les plus connus et les plus vénérés. Il étudie d'abord ceux qu'on attribue à Nicodème et qui d'après la légende ont été miraculeusement apportés par les flots, à savoir les Christs de Lueques (de *santo vollo*), de Dives, de Rue en Ponthieu, de Najère (Espagne). Le *santo vollo* est certainement le plus célèbre des crucifix habillés parvenus jusqu'à nous. Il était l'objet d'un culte sans égal. Les pèlerins de la Picardie et de l'Artois connaissant le chemin du sanctuaire de Lueques, on a retrouvé en 1908 à Wissant Pas-de-Calais une croix en plomb de travail grossier, sur laquelle est figuré le *santo vollo* et qui était un insigne de pèlerinage.

L'histoire de la découverte miraculeuse en 1091 du crucifix de Rue est trop connue pour que nous la racontions ici. On sait que sa présence dans la chapelle du Saint-Esprit attirait une grande foule de pèlerins. Louis XI vint plusieurs fois s'agenouiller à ses pieds. Ce crucifix fut brisé à la Révolution, ainsi que toutes les statues qui lui faisaient cortège.

Le crucifix de la chapelle castrale de la Bourgogne (Maine-et-Loire), dont M. Soyez retrace ensuite l'histoire, a une origine bien plus récente puisqu'il ne date que de la Renaissance. Celui de Saint-Saturnin de Toulouse (XI-XII<sup>e</sup> siècle) aurait été apporté de Constantinople par Raymond IV, comte de Toulouse, au moment des croisades. Un autre, conservé à Lillers (Pas-de-Calais), dit *Christ du Salet-Saug*, est le but d'un pèlerinage assez fréquent.

Mais c'est surtout sur le fameux *Saint-Sauve* de la cathédrale d'Amiens que M. Soyez insiste. Le Christ est entièrement habillé et porte une couronne. En dépit de certaines traditions, il ne doit dater que du XII<sup>e</sup> siècle. Son origine est inconnue. On a voulu qu'il ait été trouvé dans la mer, mais il y a certainement là une confusion avec les crucifix de Lueques, de Dives et de Rue. Peut-être n'est-il tout simplement qu'une copie ou une imitation du *santo vollo*. Il provient de l'église de Saint-Firmin le Confesseur voisine de la cathédrale à laquelle il fut attribué en 1791.

Le livre de M. Soyez se termine par un chapitre qui traite d'images offrant une certaine analogie avec les crucifix habillés et figurant *sainte Wiltyforte*, vierge et martyre, barbu et vêtu d'une large robe. Une des plus curieuses se voit à Saint-Etienne de Beauvais. Elle est en bois et remonte

au XVII<sup>e</sup> siècle. Le culte de cette sainte paraît avoir pris naissance en Portugal (ou en Espagne) de là, grâce à la domination espagnole, il gagna les Pays-Bas, la Belgique, le Hamant, c'est-à-dire la Picardie et la Normandie. Une des représentations les plus anciennes de sainte Wilgotode se trouve sur un triptyque d'ivoire du XIII<sup>e</sup> siècle.

H. D.

CALMETTE, Juste. **L'esprit bourguignon dans la miniature cistercienne au XII<sup>e</sup> siècle.** Dijon, Jobard, 1911, in-8°, 11 p. et 6 pl. en photographie.

Cette intéressante brochure a été publiée par les soins de la *Société des bibliophiles de Bourgogne*, créée assez récemment et dont nous sommes heureux de rappeler ici l'activité bienfaisante. C'est par des groupements de ce genre que nos collections de province pourraient s'enrichir et être mises en valeur.

M. Calmette a étudié un groupe de manuscrits cisterciens, conservés à la bibliothèque de Dijon, qui « permettent, dit-il, de saisir comment, en pleine époque romane, une miniature d'esprit bourguignon a pu fleurir, donc, au fond, des mêmes qualités et pourvue des mêmes caractères esthétiques que telle grande école sculpturale, comme la grande école du XI<sup>e</sup> siècle à laquelle (dans Sluter) a attaché le prestige de son nom ». Les principaux traits qui distinguent l'« esprit bourguignon », c'est-à-dire le réalisme individuel, le mouvement et l'air et la draperie ample et savante se retrouvent sous la plume cistercienne au XII<sup>e</sup> siècle. L'œuvre qui le prouve tout particulièrement est la célèbre *Bible de saint Etienne Harding*, abbe de Cîteaux, l'un des fondateurs de l'ordre, morte vers 1100. Les pages qui sont retracées en vingt tableaux les principaux épisodes de la vie de David, est très significative. Ainsi la scène qui nous montre David maîtrisant le lion est d'un naturalisme étonnant pour l'époque. Il en est de même, et à un degré peut-être encore plus accompli, de la belle figure de Goliath dessinée à droite. L'air de la draperie se manifeste d'ailleurs dans plusieurs figures isolées qui sont d'un tantou tant remarquable. La Bible de saint Etienne Harding contient assurément une de ces belles miniatures qui trahissent le bon et le vaillant. Nous disons le bon et le vaillant car au début du XII<sup>e</sup> siècle, mais il n'en était pas moins intéressant de faire ressortir la valeur d'un vaillant, exceptionnel de certains genres.

M. Calmette a montré que les quatre pages qui se trouvent dans ce manuscrit ne sont pas isolées, mais qu'elles sont d'un chapitre ensemble, ce qui prouve l'existence, par exemple, d'une *Virgine à l'Enfant et à l'agneau*, ou d'une *Histoire de l'Enfant enroulé dans le ventre de sa mère*. Mais si curieuse peut-être l'origine de ces

très justement rendue, et une curieuse initiale d'un exemplaire des *Moralia in Job* de saint Grégoire.

Dans toutes ces peintures, l'artiste montre le plus souvent un grand souci de l'exactitude et de la vérité. S'il use de la couleur, « il l'emploie en touches larges et franches ou en reliefs ingénieux, avec une netteté, une harmonie et une discrétion ou se retrouve l'esprit de la race ».

Qu'il nous soit permis, pour terminer cette courte analyse, d'exprimer le vœu que la *Société des Bibliophiles de Bourgogne* publie un jour intégralement les peintures qui ornent la Bible de saint Etienne Harding. Cet admirable volume mérite assurément d'être plus apprécié et plus connu.

A. BOINEL.

**L'Art de notre temps.** MARCEL (HENRY), Chassériau, MICHEL (ANDRÉ), PUVIS de CHAVANNES. Paris, Lévy, 1911, in-16, avec 18 pl., accompagnées de notices rédigées par J. LARAN.

Parmi les volumes parus dans cette jolie collection *L'Art de notre temps*, que dirige avec autant de goût que de science M. J. Laran, il en est deux dont le sujet intéresse plus particulièrement les lecteurs de la *Revue* : l'un est consacré à Chassériau et précédé d'une introduction biographique et critique. M. Henry Marcel analyse l'œuvre précocée de cet artiste mort si jeune, dont nous retiendrons le *Jésus au Jardin des Oliviers* et le *portrait du P. Lacordaire* sous les arcades d'un cloître roman, conservés au Musée du Louvre, la *Descente de Croix*, de Saint-Etienne, les fresques de l'église Saint-Merry, où sont retracées les scènes de la vie de sainte Marie l'Égyptienne, enfin la magnifique *Descente de Croix* de Saint-Philippe du Roule, à Paris. L'autre volume est consacré à Puviss de Chavannes ; et M. André Michel en a écrit l'introduction. Après avoir rappelé comment il est entré en relation avec Puviss de Chavannes, M. A. Michel montre comment l'œuvre du maître « tient à la plus grande tradition française », et comment elle représente « l'idéal, contre les formules de la calligraphie académique qui l'étonnaient, contre les naturalistes qui le méprisaient, contre les détraqués et les charlatans qui le profanaient ». Des quarante-huit planches hors texte qui suivent, tirées avec grand soin et où sont reproduites, accompagnées de notices explicatives par M. J. Laran, des dessins, des esquisses, les pages maîtresses de l'œuvre de Puviss, nous noterons la *Pietà*, première œuvre reçue au Salon (1850), les grandes fresques du Panthéon à la gloire de sainte Geneviève ; rencontre de la sainte et de saint Germain, son enfance (1874-1878), qu'il compléta en 1896, après la mort de Meissonnier, par un magnifique ensemble dont on a reproduit ici cette calme *Veillée de sainte Geneviève* ter-

minée par le maître quelques jours avant sa mort en 1898. Signalons encore la toile de Lyon intitulée *Inspiration chrétienne*, où éclate la délicate sensibilité de vision et de sentiment de l'artiste ; on y voit représenté un peintre religieux, l'œil perdu dans son rêve au pied des échafaudages dans la paix d'un cloître roman ; au premier plan quelques élèves, dans le fond, derrière les murs, des cyprès.

M. A.

## PUBLICATIONS RÉCENTES.

### Généralités et Histoire de l'Art.

369. ARZANDI (Vit. Em). *Artisti ed artisti lombardi a Vittoriano nei secoli XV-XVI*. Milano. L. F. Cogliati, 1911, in-8°, 31 p. Extrait de *Archivio storico Lombardo*.

370. Angoulême, La Couronne, Buelle, source de la Touvre, La Bochefeucauld... Paris, Hachette, 1911, in-16, 32 p., fig. et plans. (Collection des Gaudes-Joanne, publiée sous la direction de Marcel Monmarché.)

371. ANSARDI (Mal.). *Chiesa e convento di s. Francesco in Pesera*; monografia francescana. Pesera, tip. E. Cipriani, 1911, in-8°, 92 p., 1 l.

372. Arts (des) anciens du Hainaut. Catalogue sommaire. Bruxelles, G. Van Oost, 1911, in-16, plan, 129 p., 0 fr. 50. Exposition de Charleroi, 1911. Groupe des beaux-arts.

373. Arts (des) anciens du Hainaut. Conférences publiées sous la direction de M. Jules Deslèze. Bruxelles, G. Van Oost, 1911, in-16, 107 p., 2 fr. Exposition de Charleroi, 1911. Groupe des beaux-arts.

374. AUBIER. Notice historique sur l'ancien Hôtel-Dieu de Saint-Martin-de-Ré, aujourd'hui, Hospice Saint-Honoré. *Recueil de la Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure et Société d'Archéologie de Saintes*, 1910, janvier-avril, p. 179-198; juillet-octobre, p. 228-252; 1911, janvier-avril, p. 275-297, 2 pl.

375. BAUER (P.). Cortone. (*Duerental*, 1911, n° 8, p. 173-7, 2 pl.)

376. BEHR (A. v.). Aus Dunderstadt. *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1910, n° 8.)

377. BERIAM (A.). Trieste, Milano, E. Bonomi, 1911, in-24, XXIX p., et pl. L'Italia monumentale. monographie, n° 15.) 1 l.

378. BONNI (Walter). Raffaels Peruginer Jahre. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juillet, p. 296-298.)

379. BRINKMANN. Aus Mühlhausen in Thüringen. *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1911, n° 1.)

380. BRUCK Rob. Aus Alt-Dresden. *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1910, n° 11, 1911, n° 2.
381. BRUCK Rob. Die Sophienkirche in Dresden, ihre Geschichte und ihre Kunstschatze. Dresden, H. v. Koller, 1912, in-8°, viii-192 p., 64 pl., 12 m.
382. BYRON May. A little journey to Italy. New York, Cassell, 1911, in-12, 63 p., fig., 50 c.
383. CARROL Dom E., LICHTER Dom H. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Fascicule 23. 1<sup>re</sup> partie: Génobitismes-Cassini, 2<sup>e</sup> partie: Chantage-Chalcedoine. Paris, Letouzey et Ané, 1911, 2 fasc., gr. in-8°, fig.; 1<sup>re</sup> partie, col. 3169 à 3332; 2<sup>e</sup> partie, col. 1 à 128.
384. CAPRANI John. Ye Solace of pilgrimes, a description of Rome circa A. D. 1450. Edit. by C. A. Mills, London, Frowde, 1911, in-4°, 7 s., 6 d.
385. CAROTTI Jules. Musée de Chambéry. Catalogue raisonné. Chambéry, Impr. nouvelle, 1911, in-16, iv-196 p., pl.
386. CAULLET G., Musiciens de la Collégiale Notre-Dame à Courtraï, d'après leurs testaments. *Mémoires du Cercle historique et archéologique*, 1911, t. v, p. 1-194, 4 pl.
387. CHANET Emile. Musée archéologique d'Izernore. Ain, Catalogue, Bourg, imp. du *Courrier de l'Ain*, 1911, in-8°, 44 p.
388. COLLON Abbé. Essai historique sur Pomard. *Mémoires de la Société d'archéologie de Beaune*, 1909, p. 77-190.
389. Cook's Handbook for Spain, by A. F. Calder. Londres, Simpkin, 1911, in-12, 636 p., 7 s., 6 d.
390. CRICKSHANK J. W. and A. M. Christian Rome, 2 ed., rev. New York, Holt, 1911, in-16, 396 p., pl. Grant Allen's historical guides. T. d. 35.
391. DALTON O. M. Byzantine art and archaeology. London, Frowde, 1911, in-8°, 748 p., fig., 35s.
392. DE BENEDETTI Michele. Pabozzi e ville reali d'Abbia. Roma e Firenze. Firenze, Alinari, 1911.
393. DEMARTEAU J.-E., L'Ardenne belge-romaine, étude d'archéologie et d'histoire, 3<sup>e</sup> éd., Liège, Gonthier, 1911, in-8°, in-216 p., fig., 5 fr.
394. DESBENZIS DE DIZIERI G. et BAILLET Louis. Clermont-Ferrand, Royal et de Phylax-Dôme. Paris, Laurens, 1910, gr. in-8°, 117 fig., 1561. lection des Villes d'art célèbres.
395. DESTRIÈRE J. Les arts anciens du Hainaut. *Revue de Belgique*, 1911, n° 45, p. 770-776.
396. DIMIER L., GORILLON R. Le Bassin Normande. Paris, C. Delagrave, 1911, in-12, vi-599 p., plans et cartes. Guides artistiques et pittoresques des pays de France. Directeur: L. Dimier.
397. DONATO L. F. Herodotus of the Church. *Handbook for travellers in France*, M. P. 1911, in-16, 201 p., Appendix the Church, 1-100 d.
398. DRYDEN T. W. The state of architecture. *Builder*, 1911, 27. 3<sup>re</sup> part., p. 160-169, 6 fig.
399. DYONAK M., OESTERICH G. Kataloziographia. Bd. 2. II. Die Denkmale des päpstlichen Bezirkes Horn in Niederösterreich, 2. Teilze. Heft 5. Die Denkmale des Gerichtsbez. Horn Mit Beiträgen v. Hoernes, Merz, u. Kraljick. Joh., Wien, A. Schroll, 1911, in-fol., viii-292, 281 p., 391 fig., 7 pl., 1 carte colorée, 24 m.
400. EGMONT Hermann. Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem 1748. Jahre in Unter-Steuz der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien. herausg. v. Edm. Unger, Wien, F. Weitzmann, 1911, in-fol., 50 p., 104 pl., 160 m.
401. ELIASSON G. M. and DAY J. H. Some London Churches. Twenty six plates from original pencil drawings by G. M. E. with historical and descriptive notes by L. H. D. London, Methuen, 1911, in-4, 110 p., 7 s., 6 d.
402. Elsassische Altertümer, in Burg v. Haus, in Kloster u. Kirche, Inventare vom Ausgang des Mittelalters bis zum 30. Jahrh. Künige aus Stadt u. Bist. Strassburg, Unter der Leitung v. Felix Löffler, herausg. v. Edm. Unger, Gedruckt in Unterstützung der Gmüts-Stiftg., J. Hallböck, Strassburg, K. J. Trübner, 1911, gr. in-8°, 183 p., 6 m.
403. ELSSASSI M. De l'estrojenzen l'eternisation. Influence des Costumens sur l'art. *Bol.* 7, 1911, n° 17.
404. EISENER Jos. Ein Lebz 2. J. A. Seim in 1912, in-8°, viii-192 p., 130 fig., Beroliner Kunst-Stellen, 56 Bbl., 3 m.
405. FRAYM Hermann. Die Jahrmärkte Insulat in der Linnvorhalle des Eichenbergs. *Münstersche Antheile-Mittheilungen*, 1910, fasc. 2.
406. FRAYM Hermann. Die Jahrmärkte, complete description of the monuments, in-8°, London, J. C. Black, 1911, 7 c. 10 s., 32 pl., 7 s., 6 d.
407. FROTON E. Étude sur la position de la position de Chablis. *Revue de Bourgogne*, 1911, n° 43, p. 792-799, 3 fig.
408. GALT Ernst. Neue Beiträge zur Geschichte der Wenden in Ostpre. *Revue de Bourgogne*, 1911, n° 43, p. 790-791, 1 pl., 10 c.
409. GALT Ernst. Beiträge zur Geschichte der Wenden in Ostpre. *Revue de Bourgogne*, 1911, n° 43, p. 792-799, 3 fig.
410. GALT Ernst. Neue Beiträge zur Geschichte der Wenden in Ostpre. *Revue de Bourgogne*, 1911, n° 43, p. 790-791, 1 pl., 10 c.

Leipzig, F. Hirt, 1911, in-8°, 110 et 132 p., 917 fig., 9 m.

411. GÉRARD (J.). Le Centenaire du musée Calvet à Avignon. (*Les Musées de France*, 1911, n° 4, p. 60-62, 1 fig. et 1 pl.)

412. GONZALEZ (M.). Cathedral de Murcia. Noticias referentes a su fabrica y obras artisticas. (*Revista de Archivos, Bibliothecas y Museos*, Madrid, 1911, p. 510.)

413. GRAND (Roger). Excursion à La Houssaye, Stival, Pontivy, Saint-Nicolas, Saint-Nicodème, Castennec et Quimpily. (*Bulletin de la Société polynadique du Morbihan*, 1910, 1<sup>er</sup> fasc., p. 72-87, 1 pl.)

414. GRANBERG (Olof). Inventaire général des trésors d'art, peintures et sculptures, principalement de maîtres étrangers (non scandinaves) en Suède. I. Stockholm, 1911, in-16, xiii (2), 142 p., 91 pl. 100 kr.

415. GRÜNEISEN (W. DE). Sainte-Marie Antique, avec le concours de Huelsen, Georgis, Frederici, David, Rome, M. Bretschneider, 1911, in-4°, 629 p., fig. et pl.

416. Guide de la Pierre-qui-Vire, Auxerre, impr. de J. Pigelet (1911), in-12, 57 p., portrait du P. Anart, pl., fig. Monastère Sainte-Marie de La Pierre-qui-Vire.)

417. GUILLAUME (D.). Quelques églises consacrées par saint Remacle. (*Léoduin*, 1911, n° 6, p. 56-60.)

418. HAENDEKE (Berthold). Zur « byzantinischen Frage ». (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 2, p. 93-114.)

419. HALKIN (Léon). La statistique archéologique de la Belgique ancienne. (*Le Musée belge*, 1911, n° 3, p. 263-274.)

420. HALAYS (André). En flânant : Notre-Dame de Paris sous Louis XIV. (*Journal des Débats*, 1911, 7-14 juillet.)

421. HARRIS (Mary Dorner). Coventry; ill. by Alb. Chandler. New-York, Dutton, 1911, in-12. (Medieval town ser.) I d. 75.

422. HELMAY (J.). Prázké portály kosteln, paláců a patřicij, domů z období XIV-XIX. stol. [Portails des églises et palais de Prague, du XIV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.] I. Prague, Lidové nakladatelství, 1911, gr. in-fol., 8 pl., 3 k.

423. HOME (Beatrice). Windsor and Eaton. New-York, Macmillan, 1911, in-8°, 161 p., fig. (Beautiful Britain.) 75 c.

424. HOME (Gordon Cochrane). Cambridge. New-York, Macmillan, 1911, in-8°, 161 p., fig. (Beautiful Britain.) 75 c.

425. HOME (Gordon Cochrane). Canterbury. New-

York, Macmillan, 1911, in-8°, 464 p., fig. (Beautiful Britain.) 75 c.

426. HUMANS (Georg.) Neuzzeitliche Kunstbestrebungen (lin). (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 3, col. 89-91.)

427. HUPPERTZ (Andreas). Die Weihnachtsskrippe. (*Der Pioneer*, 1911, juillet, p. 72-73, 3 fig.)

428. HUTTON (Edward). Venice and Venetia. London, Methuen, 1911, in-8°, 336 p., ill. en coul. 6 s.

429. Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477), recueillis par Bernard Prost et publiés par Henri Prost, T. II, Philippe le Hardi, 3<sup>e</sup> fasc., 1387-1389. Paris, E. Leroux, 1910, in-8°.

430. JADART (Henri). Le Congrès archéologique de Reims (19-28 juin 1911). Compte-rendu à l'Académie de Reims, suivi d'un supplément au Guide. Reims, L. Michaud, 1911, in-8°, 51 p. (Extrait des *Travaux de l'Académie de Reims*, T. CXXIX.)

431. JANSSEN (J.-E.). Het arrondissement Turnhout. (*Vanindia*, 1911, n° 1, p. 3-19, fig.)

432. KALINDÉRU (Jean) et LAPÉDARU (Al.) Rapport général en privire la lucrâtle comisiunii monumentelor istorice in 1910. (*Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 31-39, 2 fig.)

433. KEMPENER (Karl.) Kronijk van St-Janskerk te Mechelen geschreven door pastoor Govaerts. (*Bydragen tot de geschiedenis bijzonderlijk van het aloude Hertogdom Brabant*, 1911, février et avril, p. 69-84 et 145-172.)

434. KLEINSCHMIDT (Beda). O. F. M. Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte. Paderborn, F. Schöningh, 1910, in-8°, 640 p., 308 fig.

435. KOOY VAN ZEGELEN (M. C.). Brugge. (*Buften*, 1911, 27-39 livr., p. 316-318, 330-332, 9 fig.)

436. LA FENESTRE (Georges). Saint-François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien. Paris, Hachette, 1911, in-16, 305 p., 3 fr. 50.

437. LA FANGE. Une visite au musée du Trocadéro. Le musée de Nancy. (*Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est*, juin, p. 67-72; juillet-août, p. 76-81, 95-96.)

438. LEARY (Lewis Gaston). The Christmas city; Bethlehem across the ages. New York, Sturgis, 1911, in-12, 190 p., fig. I d. 25.

439. LE CLERC (A.). Histoire de l'Abbaye de Grandmont. (*Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1911, p. 371-450.)

440. LOISSI (Comte de). Inventaires du trésor de Saint-Waast d'Arras, de 1433 et 1545. Paris, Impr. nationale, 1911, in-8°, 16 p. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1910.)

41. MATRE (Léon). Les honneurs rendus aux reliques des saints dans la province ecclésiastique de Tours. *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1910, n° 85, p. 61-78, 3 fig., 1 pl.

42. MAUR (E.). Basel, Leipzig, Kluckhohn und Biermann, 1911, in-8°, viii-111 p., 22 pl. *Stätten der Kultur*, 28, 3 m.

43. MANGI (Arestò). La Certosa di Pisa, storia, 1366-1866, e descrizione. Pisa, tip. F. Mariotti, 1911, in-8°, xi-340 p., fig. et pl. 2 l. 50

44. MARCHAND (Abbé). Etudes archéologiques du département de l'Ain. 1<sup>re</sup> part. Bourg, impr. du « Courrier de l'Ain », 18, rue Lalande, in-8°, 628 p. et fig. *Extrait des Annales de la Société d'émulation de l'Ain.* 5 fr.

45. MARCY (E.). Archives des notaires de Babasens (à suivre). *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Jura*, 1911, mai-juin, p. 188-195.)

46. MAYER (Aug. E.). Toledo, Leipzig, L. A. Seemann, 1910, in-8°, viii-167 p., fig. *Berühmte Kunststätten*, 51, Bd.)

47. MÉNY (Engène). Salles en Beaujolais, le prieuré des Bénédictins de Cluny, le chapitre noble des chanoinesses-comtesses, avec l'armorial du chapitre. Préface de G. Lenotre. Villefranch-sur-Saône. *Société des sciences et arts du Beaujolais*, 1910, in-4°, xvi-535 p., fig., pl., portraits et plan en noir et en coul.)

48. MEIER (P. J.). Braunschweig, Leipzig, Kluckhohn et Biermann, 1910, in-8°, vii-100 p., 10 pl. *Stätten der Kultur*, 27 Bd.) 3 m.

49. MICHAEL (Emil). Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrh. bis zum Ausgang des Mittelalters. 5. Bd. die bild. Künste in Deutschland während des 13. Jahrh. Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jahrh. 5. Buch.) 1-3. Aufl. Freiburg-a-B., Herder 1911, gr. in-8°, xxx-113 p., 24 pl. 7 m.

50. MICHEL (André). Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. I. IV, 2<sup>e</sup> partie. La Renaissance. Paris, A. Colin, 1911, gr. in-8°, 515 p., 326 fig., 5 pl. 15 fr.

51. MICHEL (Wilh.). Das Feulische und Groteske in der Kunst. München, R. Piper, 1911, gr. in-8°, 129 p., 97 fig. 1 m. 80.

52. MOXI D. Santo, Com. e. Parte I. Milano, E. Bonomi, 1910, in-24, 28 p., fig. et pl. *L'Italia monumentale*, n° 11) 1 l.

53. Musée National Suisse à Zurich. XIX<sup>e</sup> rap. port annuel 1910, 1911, 83 p., 6 pl. dont 2 en coul.

54. NICOLASI (C. A.). La montagna naraniana, val d'Abegna, la contea Ersina. Bergamo, Istituto

italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 166 p. et fig. *Collezione di monografie illustrate*, serie I. Italia artistica diretta da Corrado Vivanti, n° 60, 5 l.

55. NODDIE (Friedrich - Albert Dürer, biographie et commentaire de ses principales œuvres, traduction de M<sup>lle</sup> Fauber-Rossignol, avec préface de Salomon Reinach. Paris, L. Miribel, 1912, in-4°, 33 fig., 1 pl. 5 fr.

56. OKAY (Thomas). The Story of Avignon. Illus. by Percy Wadham. London, Dent, 1911, in-42, 122 p. *Medieval towns ser.* 1-5, 6 d.

57. Palermo and its environs. Palermo, A. Reber, 1911, in-16, vii-99 p., fig., pl.

58. PAGAY (J.-B.). Tongeren, geïllustreerde gids. Tongeren, drukkerij Heelen, 1911, in-8°, 96 p., fig., pl. 1 fr. 50.

59. PALLUS (Eduard), GRADMANN (Lug.). Die Kunst- und Albertus-Denkmale im König- und Würtemberg. Atlas. Mappe IX. Donaukreuz, Biberach, Blauheuren, L.-Singen, P. Neff, 1911, in-8°, 22 pl. 12 m.

60. PÉRAYEY. Les églises artistiques de France. *Le Figaro*, 1911, 11-13 août.

61. PEISLER (Ch.). Les testaments des deux Laurent Pillard et de Jean Basin de Sandanecourt, chanoines de Saint-Dié. *Bulletin de la Société philologique vosgienne*, 1910-1911, p. 5-66.

62. PICO (Fr.). Verceh. Milano, E. Bonomi, 1910, in-24, 19 p., fig. et pl. *L'Italia monumentale*, 1 l.

63. PISA (Gesam.). I principali monumenti di Aterbio. 4<sup>e</sup> ed. Aterbio, 1911.

64. PISA (Alberto) and MISSOS (Spencer C.). Sicily. London, Black, 1911, in-8°, 324 p., 20 s.

65. POETIK (Friedrich). *Jäger Antiquitäten Zeitung*, 1911, 22 mars, p. 111-112.

66. PRÉVALENT (J.-H.). En Périgord. Saint-Léon, Moustier, Fursac, Gannet d'un touriste. La Rochelle, Impr. rochelaise, 1912, in-16, 27 p.

67. Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen-âge, MCM. siècles, publié avec une introduction, des notes, un glossaire et un repertoire archéologique, par Victor Merlet. Paris, A. Picard et fils, 1911, in-8°, xxx-515 n°. *Collecton de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire*, N° 14.

68. RAYMOND (Marcel). L'art de la Contre-école. II. Ses caractères généraux en France. *Revue des Deux Mondes*, 1911, 1<sup>er</sup> juillet, p. 37-61.

69. REBER (Corrado). *Palermo*. Paris, H. Champion, 1911, in-16, 629 fig., 1 pl. *Atlas* de Spence, mille, 7 fr. 50.

170. BOBBERS (Heim.). Oude Beiersche steden. *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, 1911, 7<sup>e</sup> livr., p. 27-40, 13 fig.)
171. SACHSEN (Johann Georg, Herzog zu). Beiträge zur Kenntnis der hl. Grabeskirche in Jerusalem. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n<sup>o</sup> 4, col. 113-120, 9 fig.)
172. SACHSEN (Johann Georg, Herzog zu). Kunstschätze im Sinai Kloster (fin.). *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n<sup>o</sup> 4, col. 109-111, 8 fig.)
173. SAUVAGE (Hippolyte). Olivier de Pennart, archevêque d'Aix et sa famille. *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1910, n<sup>o</sup> 86, p. 177-185.)
174. SAUVAGE (R. N.). L'Abbaye de Saint-Martin de Troarn, au diocèse de Bayeux, des origines au XVI<sup>e</sup> siècle. *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, 1<sup>e</sup> Série, 4<sup>e</sup> vol., Caen, 1911.)
175. SCHEFFLER (Karl.). Die Nationalgalerie zu Berlin. Ein krit. Führer. Berlin, B. Cassirer, 1912, m-8<sup>e</sup>, viii-295 p., 200 fig., 16 m.
176. SHILLEY (H. C.). The British Museum; its history and treasures; a view of the origins of that great institution, sketches of its early benefactors and principal officers, and a survey of the priceless objects preserved within its walls. Boston, L. C. Page, 1911, in-12, 12-355 p., pl., facsimis. 2 d.
177. SCHILLMANN (Fritz). Viterbo and Orvieta. Leipzig, E.-A. Seemann, 1911, m-8<sup>e</sup>, viii-174 p., 110 fig. (Berühmte Kunststätten, 55. Bd.) 3 m.
178. SCHIPPERS (Adalbf.). Maria-Laach und die Kunst im 12. und 13. Jahrh. Trier, Mosella-Verlag, 1911. In-8<sup>e</sup>, 111 p., fig., 1 pl. 2 m.
179. SCHRAMER (Bruno). Die römische Campagna. Leipzig, E. A. Seemann, 1910, m-8<sup>e</sup>, 246 p., 123 fig. (Berühmte Kunststätten, Bd. 49.) 1 m.
180. SCHUSTER (Karl). Wappen vom Freiburger Münster. *Freiburger Münsterblätter*, 1910, fasc. 2.)
181. S. R. L'exposition rétrospective au château Saint-Ange. *Revue archéologique*, 1911, mai-juin, p. 162.)
182. STAHL (Fritz). Brüssel. Leipzig, Kluckhardt und Biermann, 1910, m-8<sup>e</sup>, vi-227 p., fig. (Stätten der Kultur, 26 Bd.) 3 m.
183. STAUDHAMER (S.). Winke für Krippendarstellungen. *Der Pioneer*, 1911, juillet, p. 89, 8 fig.)
184. STORCK (Willy F.). Maximilian von Welsch und seine Schule. *Kunstchronik*, 1911, 9 juin, col. 152-161.)
185. SXTES (P.). O. C. R. Notiones archaeologiae christianaë disciplinæ theologicis coordinatæ. Vol. II, pars III. Romæ, Desclée, 1911, m-8<sup>e</sup>, 479 p., fig., 1 pl. 6 l.
186. TOISCA (Pietro). Aosta. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Serie I, fasc. I. Roma, 1911.
187. VAN DER LINDEN (H.) et OBBEEN (H.). Album historique de la Belgique avec une préface de M. Pirenne. Bruxelles, G. Van Oest, 1910, in-4<sup>e</sup>, fasc. V, VI, VII.
188. VAN DER MANDERE (H.). De Aloude stad van Keizer Karel... Nymegen. *Buften*, 1911, 27<sup>e</sup>-29<sup>e</sup> livr., p. 364-367, 376-377, 9 fig.)
189. VAUGHAN (Herb. Millingehamp). Florence and her treasures; with notes on the pictures by M. Mansfield and 76 illustrations. New York, Macmillan, 1911, in-16, 11-379 p., 1 d. 75.
190. VINGTRONIER (Emmanuel). Vieilles pierres Lyonnaises. Illustré de 5 eaux-fortes et de 350 dessins... par Jeanuès Drevet, Lyon, Camin et Masson, 1911, in-fol., in-328 p., pl. gravées, fig.
191. VITZTHUM (Georg). Christliche Kunst im Bilde. Leipzig, Quelle et Meyer, 1911, 60 p., 96 fig. (Wissenschaft und Bildung, n<sup>o</sup> 96.) 1 m. 25.
192. VOSS (G.). Grossherzogt. Sachsen-Weimar-Eisenach, Amt-gerichtsbez. Vacha, Geisa, Stadtlengsfeld, Kallernordheim und Osthelm v. d. Rhön. Iena, G. Fischer, 1911, m-8<sup>e</sup>, x-302 p., 159 fig., 69 pl. (Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens 37 II.) 16 m.
193. WACKERNAGEL (Mort.). Basel. Leipzig, E. A. Seemann, 1912, m-8<sup>e</sup>, viii-241 p., 127 fig., (Berühmte Kunststätten, 57. Bd.) 4 m.
194. WILLIAMS (Egerton Ryerson). Plain-towns of Italy; the cities of old Venetia; il. from photographs. Boston, Houghton Mifflin, 1911, m-8<sup>e</sup>, 23-603 p., pl., cartes, 1 d.
195. WÖRRINGER (Wilh.). Form problem der Gotik. München, R. Piper, 1911, gr. m-8<sup>e</sup>, xi-127 p., 25 pl., 5 m.
196. ZIPPEL (Giuseppe). Paolo II et l'Arte. Note e documenti (suite). *L'Arte*, 1911, mai-juin, p. 181-197.)

### Architecture.

197. A. D. Schoonhoven's kerk en toren. *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, 1911, 9<sup>e</sup> livr., p. 219-239, 2 fig.)
198. AGUIRRE (D. Juan). Iglesia del convento de San Pablo. *Boletín de la S. C. de Excursiones*, Valladolid, 1911, septembre.)
199. AINSWORTH (Harrison). Old St. Paul's; introd. by W. E. A. Axon. New York, Dutton, 1911, in-16, 12-476 p. 35 c.

500. AMEISSER Roland. Altkölnische Baukunst. Düsseldorf, L. Schwann, 1911, in-fol., 56 pl., 35 m.
501. BELVEDERE G. La cripta del ss. Naborre e Felice in Bologna, Bologna, tip. Azegondi, 1911, in-8°, 12 p. (Extrait de l'*Archigugliano*).
502. BERGER Yvon. L'architettura sacra del medio evo in Pisa: studio critico sull'arte medievale pisana. 1. — La chiesa di s. Paolo all'Orto e di s. Nicola. Siena, tip. s. Bernardino, 1912, in-8°, 43 p., fig., 9 pl., 3 l.
503. BERNARD Henri. Saint-Michel à Suivre. *Revue lorraine illustrée*, 1911, n° 3, p. 97-120, 26 fig., 2 pl.)
504. BERTHIER (Fr. J. J.). O. P. L'église de la Merve à Rome. Roma, M. Bretschneider, 1911, in-8°, pl. et fig.
505. BONE-HANAU. Die Ausstaffung der Kirche des Zisterzienserklosters Erbach. *Die Denkmaltpflege* 1910, n° 11.)
506. BOURCHER (John). Die evangelische Kirche zu Neuzelle. *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1910, n° 7.)
507. BOSSEBELI Lina. L'abbaye de Vallemo du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. *Mémoires de la Société archéologique de Louvain*, t. XXII, p. 265-116, 6 pl.
508. BOUCHER (Francis). La Cathédrale de Font-Essai archéologique. *École Nationale des Chartes. Positions des thèses*, 1912, p. 16-21
509. CAMETI Fiorenzo. La cattedrale e le antichità cristiane di Galla della Prove. Firenze, scuola tip. Salesiana, 1911, in-8°, 36 p., pl.
510. Cathédrales. Les belges. Notre-Dame d'Anvers. *Guide des communautés*, 1911, n° 5, p. 89-93, n° 6, p. 117-121; n° 7, p. 139-141; n° 8, p. 157-159; n° 9, p. 181-183.)
511. CEGANIANI Sp. P. Câteva observatii asupra bisericilor Colțea (Quelques observations sur l'église Colțea de Bucarest). *Buletinul Comisariatului Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 47-48, 3 fig.)
512. Chapelle de Marie-la-Misérable, à Woluwe-Saint-Lambert. *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 1910, n° 5-10.)
513. CHATELAIN Abbé E. Deux projets de reconstructions de la cathédrale de Sens au XVIII<sup>e</sup> siècle. *Bulletin de la Société archéologique de Sens*, 1910, p. 23-46.)
514. CLÉMENT P. Notice sur la chapelle du prieuré des Essarts. *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendoumois*, 1911, 2<sup>e</sup> trim., p. 99-109, 3 fig., 3 pl.
515. CLÉMET Ed. Monuments historiques. Saintes. Projets de restaurations. *Commission des arts et notamment de l'École de Tréguier* (t. 8, vol. 1, *Archéologie de Saintes*), 1910, juillet-octobre, p. 262-264.
516. DAX Dimitrie. Biserica st. Gheorghe din Suceava. Eglise de St-Georges de Suceava, Moldavie. *Buletinul Comisariatului Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 131-132, 1 fig.
517. DELANAY René. Clémence. *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1910, n° 86, p. 145-163.
518. DIRM L. Die Dorfkirche in Demnitz bei Fürstenwalde. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1911, n° 29.)
519. DIRM L. Die Wiederherstellung der St. Marien-Dorfkirche in Fürstenwalde a. d. Spree. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1910, n. 30.
520. DOUAY Max. Nos églises en danger. II. Les églises de l'Yonne. *Le Correspondant*, 1911, 10 juillet, p. 104-117.
521. DRAGANCIU Virg. et GHECĂBĂȘTEA N. Ruina Sf. Împaratul din Făgoviște. Les ruines de l'église des SS. Constantin et Hélène de Făgoviște. *Buletinul Comisariatului Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 125-133, 9 fig. et 1 pl.)
522. DRAGANCIU Virg. Vechea biserică de lemn din Grămești Valea. L'ancienne église de Grămești de Valea en Valachie. *Buletinul Comisariatului Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 110-111, 6 fig.
523. DURANOUY C. Eglise de Gémencourt et ses œuvres d'art. *Bulletin de la Société des Lettres, sciences et arts de Baule-Duc*, 1911, n° 7, p. LXXXVIII-94.
524. DURAND Georges. Saint-Etienne, Paris. A. Picard et fils, 1911, in-fol., 353 p. avec fig. et pl. hors-texte. La Picardie historique et monumentale. L. IV, n° 3. Arrondissement d'Abbeville, canton d'Ailly-le-Haut-Clocher.
525. Eglise de Saint-Pierre de Beauve. *Mémoires de la Société d'Archéologie de Bourges*, 1909, p. 31-55.
526. FÉLIX P. Abbaye de Genas. Göttsmund, Basse Autriche. *Revue catholique de l'archéologie et de ses missions*, 1911, n. 1, p. 30-40.
527. FÉLIX G. L. E. R. R. et L. F. B. *Revue archéologique de la province de Liège*, 1911, t. XXVI, avril, n. 20-21.
528. FÉLIX G. L. E. R. R. et L. F. B. Notice sur San Pietro di Gerusalemme. *Monumenti*, 1910, n. 1, p. 1-11.
529. GARDINER Ed. W. The St. Katharine's Church, London. *Architectural Magazine*, 1911, p. 27-30.

zimi geradungen Chorschlusse. Heidelberg, C Winter, 1911, 1 m.

530. GRICA-BUDEȘTI (N.). Biserica domnească din Târgoviște. Memoriu de restaurare [Église Domnesca de Târgoviște. Projet de restauration]. *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 10-11, 8 fig.)

531. GRICA-BUDEȘTI (N.). Biserica Sfântii Arhangheli sau Voievozi. [L'église des Saints-Arhangels]. *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 102-105, 2 fig., 5 plans et relevés.)

532. GIERI (Sante). Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna, secolo V. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910, in-8°, 109 p., fig. et pl. 1 l.

533. GIMBERG (J.). Spits of peperbus op den toren der St. Walburgskerk te Zutphen? *Bouwkring Weekblad*, 1911, 26-29<sup>e</sup> livr., p. 149-151, 2 fig.)

534. G. M. SAINT-ROMMADÉ de Châteaillon. *Recueil de la Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure et Société d'archéologie de Sautes*, 1910, janvier-avril, p. 213-214.)

535. GODDARD (A.). Windsor, the Castle of our Kings. London, Jarrold, 1911, in-8°, 31 s., 6 d.

536. GOSSEL (Alphonse). Origine architecturale de la basilique de Saint-Rémi de Reims. Impr. coopérative, 1911, petit in-8°, 12 p., fig.

537. GOVONE (G.). S. Pietro e il Vaticano. Milano, L. Bonomi, 1910, in-24, 16 p. et pl. L'Alba Monumentale, n° 6.) 1 l.

538. GRAYAMA (J.). Nederlandsche Dorpskerken. *De Austerdammer*, 1911, 9 juillet, p. 7, 8 fig.)

539. GIUGIONI (Carlo). Un secolo di operosità artistica nella Chiesa di S. Maria del monte presso Cesena (à suivre). *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, mai-août, p. 66-73.)

540. GRABEL (Paul). Le salon d'architecture en 1911. *L'Architecte*, 1911, juin, p. 41-42; juillet, p. 51-56; août, p. 60-63.)

541. Guide sommaire du visiteur dans l'église abbatiale de Baume-les-Messieurs, Jura. Par L. R. LOISELLE-SAUMER, impr. de L. Declume, 1910, in-8°, 3 p.

542. GUMPERT (Albert). Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg (1162-1167) (siehe). *Reperatorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 2, p. 126-116.)

543. HAMANN (Richard) und ROSENLEID (Felix). Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte und Aesthetik mittelalterl. Architektur, Ornamentik und Skulptur. Berlin, G. Grote, 1910, in-8°, VII-176 p., 182 fig., 7 pl., 20 m.

544. HAUPT (Albert). Westgotische Baukunst in Spanien. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, juillet, p. 219-238, 20 fig.)

545. HELMS (Maurice). Les deux monastères de Gaud au X<sup>e</sup> siècle. *Gaude au X<sup>e</sup> siècle*, 1911, n° 5, p. 34-35.)

546. HOFFMANN (Rich.). Typen bayerischer Dorfkirchen. *Architektonische Rundschau*, 1911, fase, 12.)

547. HOFFMANN (Theob.). Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. 4 Bd. Vatikanischer Palast. Leipzig, Gilders, 1911, in-fol., 232 p., 117 fig. et 81 pl., 100 m.

548. HILMANN (Georg). Ottonische Baukunst in Essen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 1, col. 97-101, 3 fig., 1 pl.)

549. IBOUX (M. C.). Le prieuré de Bonneval et les ermitages de Chèvrevroche. *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1910, p. 107-218, 3 pl.)

550. IONGA (N.). Stephan-cel-Mare și mănăstirea Neamtsului. [Etienne le Grand et le Monastère de Neamtsou]. *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 97-106, 11 fig.)

551. JEFFERY (G.). The church of the holy sepulchre Jerusalem. *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1910.)

552. JAVOR. La nouvelle église de Zande. *Kunstchronik*, 1911-1912, août, p. 18-20, 5 fig.)

553. LAPEDATU (A.) et GRICA-BUDEȘTI (N.). Biserica din Vădeni. [L'église de Vădeni, district de Gorj, Valachie]. *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, octobre-décembre, p. 162-170, 7 fig., 1 plan, 1 relevé.)

554. LAPEDATU (A.). O biserică a lui Stefan cel-Mare în Tsara Românească. [Une église d'Etienne le Grand en Valachie]. *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 107-109, 3 fig.)

555. LAUTERBACH (Hfr.). Die Renaissance in Krakau. München, E. Rentsch, 1911, in-8°, 91 p., 13 fig., 9 pl., 6 m., 50

556. LÉCROUX (Lucien). L'église d'Avenières. *Buletinul monumental*, 1911, n° 1-2, p. 102-119, plan, 3 pl., 3 fig.)

557. LEMARE (R.). L'église de Winnele. *B. des métiers d'art*, 1911, n° 6, p. 170-180.)

558. LEMCKE (Hugo). Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg. Bez. Köslin, II, Bd. 2. Heft. Der ganzen Reihe 5. Heft. Die Kreise Blünow und Lauenburg. Stellung, L. Saumer, 1911, gr. in-8°, 113-320 p., fig. et pl. Die Baudenkmäler der Prov. Pommern, III, Tl.) 10 m.

559. LESPINASSE (P.). Deux architectes français en Suède au XVIII<sup>e</sup> siècle, Simon et Jean de la Vallée. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910, fasc. 1, p. 163-379, 1 pl.)
560. LIEBRICHT (Henri). Les monuments belges à l'étranger. L'église de Brou. *Expansion belge*, 1911, n° 8, p. 165-167.)
561. LOHMEYER (Karl). Friedrich Joachim Stengel, I. 1691-1787. Düsseldorf, L. Schwann, 1911, in-f., v-187 p., portr.; fig. et pl. Mitteilungen des historischen Vereins für die Saargegend, Heft XL.) 8 m.
562. LUCOSIANU (O.). Stampe vechi, infăptșisid Mănaștea Carșii de Argeș. (Estampes anciennes, représentant le monastère de Carcea de Argeș.) *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 21-28, 2 fig.)
563. MATE (Emile). La Mosquée de Gordone et les églises de l'Auvergne et du Velay. (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, août, p. 81-89, 6 fig.)
564. MARTIN (Camille). Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève. Genève, Kundig, 1911, gr. in-fol., xiv-222 p., fig., 45 pl.)
565. MÉNE (E.). Note sur l'église Saint-Nicolas de Beaune. (*Mémoires de la Société d'archéologie de Beaune*, 1909, p. 55-68.)
566. MEIER (P. J.). Neue Veröffentlichungen zur Baugeschichte des Magdeburger Domes. (*Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg*, 1909.)
567. MICHAELIS. Wiederaufbau des Turmes des Nikolaikirche in Elbing. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1911, n° 63.)
568. MONNERET DE VILARD (L.). Antichi disegni riguardanti il S. Lorenzo di Milano. *Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, juillet, p. 271-282, 10 fig.)
569. MONNERET DE VILARD (L.). Le Chiesa di Roma, I. II. Milano, E. Bonomi, 1910, 2 fasc., in-24, 15 p. et pl. (L'Italia Monumentale, n° 403.) 2 l.
570. MORITZ (Karl). Kirchliche Bauten und Klöster, Erziehungs-Anstalten und Krankenhäuser. Berlin, Wasmuth, 1911.
571. MÜLLER (Ad.). Über de Kerk der Ned. Herv. Gemeente te Ysselstein. *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, F. livr., p. 196-200, 3 fig.)
572. MUÑOZ (Antonio). Monumenti artistici nella provincia di Roma. La chiesa di S. Maria a Tranne in Cerreto e le sue pitture. *Rassegna d'Arte*, 1911, juillet, p. 121-125, 11 fig.)
573. MUÑOZ (Antonio). Monumenti d'architettura gotica nel Lazio. *Arte d'Arte*, 1911, septembre, p. 75-106, 20 fig., 8 pl.)
574. NÖRKE (Gert). P. Die Dombau-er Klösterkirchen im Jahr 1687. *Anzeiger für Geschichte der Alterthumskunde*, 1911, L. XII, fasc. 1, p. 293-308, 2 fig., 1 pl.)
575. ONCHI (D.). Rapport despre schitul Golesta de lângă Ciampubuz (Rapport sur la chapelle Golesta près de la ville de Ciampubuz). *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, octobre-décembre, p. 190-191, 1 fig.)
576. PASSI (M.). Le priore di Meaux. *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Marne*, 1910, n° 85, p. 91-101.
577. PEYROT (J.). Une découverte intéressante à Chartres. *Revue de l'art chrétien*, 1911, septembre-octobre, p. 108-112, 1 fig.)
578. PINZI (Gesare). Il Palazzo Papale di Viterbo nell' arte e nella storia. Viterbo, 1911.
579. POISSINAT (L. M.). Deux anciens prieurs normands: Moitiers-en-Gleçon et Varennes-en-Glendon. *Bulletin de la Société normande des lettres, sciences et arts*, 1911, 4<sup>e</sup> fasc., p. 33-60, 2 pl.)
580. RAUFGASS (Hugo). Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, II Bd. I Abt. Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf, Schwann, 1911, fig. 5 m.)
581. RICCIO (E.). La basilica di S. Maria degli Angeli e i suoi architetti. Perugia, tip. Peruginia, 1911, in-F., 38 p., fig.)
582. RICHARDSON (A. E.). Saint Benets, Pauls Wharf London. *Architectural Review*, 1910, vol. 27.)
583. RIJSS. Ungerer Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für den Ausbau des West-front des Domes zu Freiberg in Sachsen. *Deutsche Bauzeitung*, 1911, n° 58.)
584. ROSSAU (Johanny). Die Kirchen Gotthalds Leipzig. I. A. Seemann, 1911 20 m.)
585. ROSINELLO (E.). Vom Magdeburger Dombau. *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg*, 1909.)
586. ROYAL. The Commission on the ancient and historical monuments and construction of Scotland. Second report and inventory of monuments and constructions of Sutherland, Eshburgh, Orkney. London, Wyman, 1911, n° 8., Pp. 6-8., 6 s.)
587. RIS (Oskar). John. Die gotische Kirche Trinitatis. Leipzig, 1911, published by G. F. 22 p., 2 pl.)
588. SANTI'AMBRONIO (Domenico). Le chiese antiche dell'isola di S. Ambrogio. I. chiese di S. Maria di Cavenago, di S. Maria di Melegnano, di S. Maria di Cologno. Ediz. in-8., 1910, n° 8., 7 m., 130 p., 10 pl. P. 21-25.)

589. SIMMANG (Karl). Die Kirche zu Blochwitz in Sachsen. *Architektonische Rundschau*, 1911, fasc. 12.

590. SIMPSON (F. M.). A History of architectural development, vol. 3. The Renaissance in Italy, France and England. London, Longmans, 1911, in-8°, 376 p., 18 pl., 20 s.

591. STEIN (Henri). Un architecte de la cathédrale de Meus au XII<sup>e</sup> siècle, Thomas Tonstain. *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, 1910, p. 115-131.

592. STEVENS (L.). La nouvelle église de Kidderpore (Bengale). *Missions belges de la Compagnie de Jésus*, 1911, n° 9, p. 329-332.

593. TOSCHI (G. B.). On the date of the Basilica of S. Ambrogio at Milan. *Architectural Review*, 1910, vol. 27.

594. TRĂIANESCU (Ion D.). Mănăstirea Surpatele din Vâlcea. Le monastère Surpatele du district de Vâlcea. *Buletinul Comisului Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 95-101, 7 fig., 1 plan.

595. TRĂIANESCU (Ion, D.). Schitul sf. Apostoli de pe lângă Mănăstirea Hurezu. [La chapelle, consacrée aux Saints Apôtres, Pierre et Paul, du monastère de Hurezu.] *Buletinul Comisului Monumentelor istorice*, 1910, octobre-décembre, p. 115-151, 5 fig., 3 plans.

596. TRĂIANESCU (Ion, D.). Schitul Stănești. [La chapelle de Stănești.] *Buletinul Comisului Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 12-23, 9 fig., 1 plan.

597. Umgestaltung (die) des Inneren des St. Petri-Domes zu Bautzen. *Deutsche Bauzeitung*, 1911, n° 68.

598. VAN DER KROOT MIYBURG (H.). De St-Quintinuskerk te Halsteren. *Bouwkundig Weekblad*, 1911, 26-30 livr., p. 165-168, 2 fig.

599. VAN GROMBERG (A.). De oude Kerk van Bost. *Sint Lucas*, 1911, juin, n° 12, p. 362-368.

600. VERBIER (Jean). Essai archéologique sur l'église Saint-Séverin de Paris. *Ecole Nationale de Chartres. Positions des thèses*, 1912, p. 89-95.

601. Vieux (Les) Paris, souvenirs et vieilles demeures, publié sous la direction de G. LENOIR, Lucien LIMBAUD, l'église Saint-Séverin, Georges CAIX, l'abbaye-aux-Bois, Paris, G. Eggmann, 1912, in-f°, 79 p., pl. et fig., 15 fr.

602. VIELY (Jean). Excursion du 15 juillet 1909 à Sennecey-le-Grand et à Tourmus. *Annales de l'Académie de Mâcon*, 1910, t. XIV, p. 160-171.

603. VOGLER (Jul). Bramante und Raffael. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom.

Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910, in-8°, viii-111 p., 6 pl. Kunstwissenschaftliche Studien, 4 Bds., 5 m.

604. Voyage à Joinville au mois de septembre 1661. *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 6, p. 132-137.

605. VREEDENBURGH (C.). De bedreigde toren en de kerk te Schoonhoven. *BuTen*, 1911, 27-29<sup>e</sup> livr., p. 392-394, 5 fig.

606. WEISSMANN (A. W.). Bouw- en beeldhouw-kunst te Amsterdam in de zeventiende eeuw. Met 114 prenten en portretten. Nieuwe-titel uitgaaf. 's-Gravenh., M. Nijhoff 1912, in-fol., 5 pl.

607. WEISSMANN (A. W.). Na driehonderd jaren. *Bouwkundig Weekblad*, 1911, 26-30<sup>e</sup> livr., p. 308-311, 3 fig.

608. WIEDEL (Karl). Deutscher Kirchbau im Mittelalter. Steglitz-Berlin, Neue photograph. Gesellschaft, 1911, in-fol., 35 p., 1 pl. Bilder aus der Kunst aller Zeiten, 5 Mappe.)

609. Wiederherstellung (die) des Domes in Dronthem. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1911, n° 25-26.

610. Zur Verschiebung des Kirchturms in Bocholt. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1911, n° 46.

*Cf. aussi n° 108, 117, 484.*

## Sculpture

611. ARMAND (Abbé). La Croix de Crécy-en-Ponthieu. *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1911, 2<sup>e</sup> trim., p. 62.

612. BOPARD (Georges). Notice sur le Sépulchre de l'église de Cérilly. *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1910, juin, p. 192-195.

613. BREMER (Louis). Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine. Paris, Impr. nationale, 1911, in-8°, 92 p., pl. Extrait des *Missions scientifiques*, nouvelle série, fasc. 3.

614. CALZANI (E.). Una bella scultura in legno dell' 500. *Rassegna bibliografica dell' Arte italiana*, 1911, janvier-avril, p. 21.

615. CANNIZZARO (M. E.). Rilievi con rappresentazioni di caccia nella chiesa di S. Saba in Roma. *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, juin, p. 233-235, 3 fig.

616. CHARRELL (Henri). Le Christ de Saint-Jean de Dijon. *Revue de l'Art chrétien*, 1911, novembre-décembre, p. 487-489, 2 fig.

617. CHYSELTOR (E.). Beresford. The Lives of the British sculptors, and those who have worked

in England from the earliest days to Sir Francis Chantrey. London, Chapman and Hall, 1911, in-8°, 341 p., 12 s., 6 fig.

618. GILGIZ (Max). Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln, Dummler-Schauberg, 1910, in-8°, 69 p., pl. et fig.

619. DELVALE (E.). Le relai de Saint-Menoux, son exode. *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1910, février, p. 37-51.

620. DEL VITA (Alessandro). L. Altar Maggiore del Duomo d'Arezzo. *Rassegna d'Arte*, 1911, août, p. 128-140, 25 fig., 1 pl.

621. Documents de sculpture française, publiés sous la direction de Paul VITRY et Gaston BILLOT. Renaissance. 1<sup>re</sup> partie. Paris, D. A. Longuel, 1911, in-fol., pl.

622. DOLHUNG (O.). Drei Werke fluringscher Holzschnittkaml. *Der Pioneer*, 1911, juin, p. 66-67, 1 fig.

623. DRUOT (Henri). De quelques dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle représentant les tombeaux des ducs de Bourgogne. *Revue de l'Art chrétien*, 1911, novembre-décembre, p. 186-187.

624. DUROISEL. Statues anciennes dans l'église de Saneoms. *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, 1910, p. 289-312, 2 pl.

625. ENLARI (C.). Le monument funéraire de Guilbaume du Cos de la Hille au musée civique de Gènes. *Bulletin de la Société archéologique du Var-et-Garonne*, 1910, 3<sup>e</sup> trim., p. 249-257, 1 pl.

626. FABBÉ (Abel). Une Vierge méridionale (Vierge de Postel). *Extrait de Notre-Dame*, 2 janvier 1912, p. 22-24, 3 fig.

627. FIOCCA (Lorenzo). Monumento al cardinale G. de Bray nella chiesa di S. Domenico in Orvieto. *Rassegna d'Arte*, 1911, juillet, p. 116-120, 11 fig.

628. FRIEYER (Kurt). Entwicklungslinien in der sächsischen Plastik des 13. Jahrhunderts. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juin, p. 264-275.

629. GIPS (A. F.). De Apostel en heiligenbeelden in de voormalige kapel van Sinte Agatha te Delft. *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 188-195, 13 fig.

630. GIUGIONI (Carlo). L'altare del Sacramento o di S. Giovanni Battista nella Cattedrale di Cesena. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, janvier-avril, p. 11-18, mai-août, p. 81, fig.

631. GRZEGORZEWSKI (Jan). Grób Warmieńczyka. Le Tombeau de Warmieńczyk. Cracovie, Académie des sciences, 1911, in-8°, 90 p., fig. Extrait du t. XXX des *Hotzprawy* Wyd. filologicz. Akademii nauk. 3 k.

632. HERRERIZ (A.). Das Waisenhaus. *Der Pioneer*, 1911, août, p. 81-82.

633. LAFOND (Paul). Le relai de Saint-Banier Zarzagosa. *L'Art flamand et hollandais*, 1911, n<sup>o</sup> 7, p. 13, 1 pl.

634. LÉVES (Frédéric). A newly discovered statue of the Virgin. *The Burlington Magazine*, 1911, août, p. 288-291, 2 pl.

635. LUTJARI (L. Lug.). L'été de statue de Saint provenant de l'église de Larchand, près d'Étampes. *Les Musées de France*, p. 77-79, 4 fig.

636. LISPERT (A.). Les artistes de l'île Saint-Louis. Geoffroy Dechaume, sculpteur. *La Cité*, 1911, juillet, p. 213-226.

637. MAYER (L.). La sculpture française à son apogée. *L'Architecture*, 1911, septembre, p. 65-69, fig.

638. MARASELLI (A.). Il crocifisso del Pontile nell'antica cattedrale di Bologna. Bologna, 1911.

639. MARROTTIN (J. R.). Un autel chrétien au VI<sup>e</sup> siècle. *Revue de Lagenois*, 1911, mai-juin, p. 243-249, 1 pl.

640. MARQUAND (Maurice) and FROTHINGHAM (Arthur). Lincoln. A text book of the history of sculpture. New York, Longmans, 1911, in-12, 22-297 p., ill. (College histories of art, ed. by J. C. Van Dyke, t. d., 30).

641. MORSBORN (Willy.). Gruppierungsversuche im Bereiche der ältesten Holzschnitte. Strassburg, J. H. E. Holz, 1911, gr. in-8°, viii-99 p., 28 fig. et 11 pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 139 Heft.) 7 m.

642. MUÑOZ (Antonio). Imitazioni ed addobbierno Berniniani della Basilica Vaticana. *Vita d'Arte*, 1911, juillet, p. 33-39, 2 fig., 2 pl.

643. MUÑOZ (Antonio). Reliquie artistiche della vecchia basilica Vaticana a Boville Ernica. *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, mai, p. 161-182, 20 fig., 4 pl.

644. OVERMANN (Mie.). Die älteren Künstlerdenkmäler der Plastik der Malerei und des Kunstverbes der Stadt Erfurt (Erfurt). Göttingen, Richter, 1912, in-8°, in-16 p., 292 fig., 7 pl., 21 m.

645. PERRIER (André). Une Vierge de Novice di Bartolommeo récemment découverte au Musée de Louvre. *Le Musée de Louvre*, 1911, 3<sup>e</sup> livr., p. 47-50, 1 pl.

646. PRASINOS (Mathias). De la Mère de Dieu, le beau de l'église souterraine de la Cathédrale de Bourges. *Mémoires de la Société archéologique du Centre*, 1910, p. 363-372.

647. REISSIG (Herbert). Die Michaelskirche in Sankt-Peterburg. *Zentralblatt für Bauwesen*, 1911, 1911, n<sup>o</sup> 10, p. 139-148, 11 fig.

648. REY (Auguste). Jacques Bachel et le tombeau des Poncher. (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, 1910, p. 231-264, 1 plan, 1 pl.)

649. RICHTER (OTTO). Das neue Stadtmuseum in Dresden. (*Museumskunde*, 1911, avril, p. 61-73, 9 fig.)

650. ROY (Maurice). Jehan Cousin père, sculpteur. La statue de l'annuel Ghahot et le juif de la chapelle de Pagny. (*Bulletin de la Société d'archéologie de Sens*, 1910, p. 46-58.)

651. ROY (Maurice). Un grand artiste de la Renaissance, le sculpteur Pierre Bonleups (1505-1568). (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, 1910, p. 265-375, 5 pl.)

652. SAINT-FULGENT (A. de). Statues tombales de Gabriel de Lévis et d'Anne de Joyeuse, découvertes dans l'église de Chalais (L'Isère). (*Bulletin de La Diana*, 1910, n° 3 et 4, p. 72-76.)

653. SAURIBANDI (MAX). Deutsche Plastik des Mittelalters. Dusseldorf, K. R. Langewiesche, 1912, in-8°, XVI-96-XI p., 100 fig., 1 m. 80.

654. SCHYTE (E.). Note sur une Vierge du XVI<sup>e</sup> siècle de provenance aménoise. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1911, 2<sup>e</sup> trim., p. 80, 1 pl.)

655. SEIKLER (Hans Frdr.). Die Skulpturen des Strassburger Munsters seit der französischen Revolution. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911.

656. SERRANO FAYGÁN (Ébrique). Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta fines del XVIII. (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, 2<sup>e</sup> trimestre, p. 112-153, 14 pl.)

657. TESI (Laudedeo). Michele Gaubono. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 93-94, 2 fig., 1 pl.)

658. VAN STOLK (J. B.). Eine collectie middel-eeuwsehe plastiek. (*Elzevier's geillustreerd maandchrift*, 1911, 8<sup>e</sup> livr., p. 81-101, 1 pl., 48 fig.)

659. VITRAY (Paul). Les sculptures de la Renaissance française au musée du Louvre, œuvres nouvelles et moins nouvelles. (*Les Musées de France*, 1911, n° 5, p. 67-69, 1 fig., 1 pl.)

660. VOGT (Veit Stoss). *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juin, p. 278-279, 3 fig., sur 1 pl.)

661. WACKERNAEL (Marl.). Die Plastik des XI<sup>e</sup> u. XII. Jahrh. in Apulien. Leipzig, K. W. Hoesemann, 1911, in-fol., XI-146 p., fig., 33 pl., Kunstgeschichtliche Forschungen, 2. Bd., 36 m.

662. WITSE (Georg.). Das Tympanon der Peters- und Paulskirche zu Sigolsheim in Elsass. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 4, col. 105-110, 4 fig.)

663. WITTE (Fritz). Parallelen zwischen der französischen und mediterraneanen gotischen Plastik.

*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 3, col. 65-68, 2 fig., sur 1 pl.)

664. W. R. V. A Terra-cotta statue by Matteo Cavitate. (*Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1911, juillet, p. 148, fig.)

665. WULF (Osk.). Mehrchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, 2. Tl.: Mittelalterliche Bildwerke, 2. Aufl. Berlin, G. Reimer, 1911, in-fol., VIII-141 p., fig., et 29 pl., 23 m.

*Cf. aussi* n° 411, 427, 471, 503, 523, 543, 550, 563, 604, 606.

### Peinture.

666. Andrea Mantegna: l'œuvre du Maître; tableaux, gravures au burin. Paris, Bachellet, 1911, in-f°, 200 fig.

667. Angelico (Fra) da Fiesole. Des Meisters Gemälde in 327 Abdn. Hrsg. v. Froda Schoftmüller. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 92, in-8°, XVI-219 p., (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 18. Bd.) 9 m.

668. BAUTIER (Pierre). A propos d'un tableau attribué à Scorel. (*L'Art flamand et hollandais*, 1911, n° 7, p. 15, 2 pl.)

669. BAUTIER (Pierre). Un tableau attribué à Laurent Bondelet aux Galeries Ehrlich, New-York. (*Bulletin des Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, 1911, juillet, p. 52-53, 2 fig.)

670. BAUTIER (Pierre). Une visite aux Heures de Chaulilly. (*Durandal*, 1911, n° 7, p. 109-114, 2 pl.)

671. BENKARD (E. V.). Peruginos Anbetung des Kindes im Städelschen Institut. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, juillet, p. 243-245, 3 fig.)

672. BERNARDINI (Giorgio). Quattro dipinti mediti o pochissimo noti in Roma. (*Bolettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, juin, p. 227-232, 3 fig., 1 pl.)

673. BERNARDINI (Giorgio). Sette dipinti della Raccolta Lazzaroni. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 100-101, 7 fig.)

674. BERNARDI (Morton H.). Peintures qu'on peut attribuer à Juste de Gand. (*Les Arts anciens de Flandre*, t. V, 1910-1911, fasc. II, p. 110-113, 6 fig.)

675. BIVIAZZI (ALVISE) (Alberto). Un quadro di autore controverso al Museo civico di Verona. (*Madonna Veronana*, 1911, avril-juin, p. 106-111, pl.)

676. BOMBI (Walter). Raffaello nell' Umbria. (*Rassegna d'Arte Umbra*, 1910, fasc. IV, p. 111-122, 2 pl.)

677. BOMBI (Walter). I rindueni über ein verschollenes Altbild Filippo Lippus. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 2, p. 115-118.)

678. BORNHUIS (Tancredi). L'Esposizione di pittura veneta del XVIII secolo al Burlington Fine Arts Club di Londra. *Rassegna d'Arte*, 1911, settembre, p. 150-152, 2 fig., 1 pl.
679. BORNHUIS (Tancredi). - S. Jerome, by Cimabue Correggiano. *The Burlington Magazine*, 1911, septembre, p. 318-323, 1 pl.
680. BORNHUIS (Tancredi). Three paintings by Bartolomeo Vivarino. *The Burlington Magazine*, 1911, juillet, p. 192-198, 2 pl.
681. BOURGEOIS (Victor-H.). La peinture décorative dans le canton de Vaud dès l'époque romaine jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Lausanne, F. Rouge (1911), in-fol., 56 p., 21 pl. en couleurs et 28 fig.
682. BULCH (Joseph). Dipinti italiani nella raccolta del signor Teodoro Davis. *Rassegna d'Arte*, 1911, juillet, p. 111-115, 6 fig., 1 pl.
683. BRINTON (Selwyn). Leonardo at Milan. 3<sup>e</sup> ed. London, Bell, 1911, in-8°, 102 p., Renaissance in Italian Art, Part. VII, 2 s., 6 d.
684. BROCKWELL (M. W.). The Adoration of the Magi, by J. Mabuse. London, P. Lee Warner, 1911, in-4°, fig., 7 pl., 10 s., 6 d.
685. BRUNELLI (Enrico). Il quadro n. 281 della Pinacoteca di Bologna. *Bollettino della società filologica romana*, 1911, n° 1.
686. BURIA (Paul). Die illuminierten Handschriften in Steiermark. I. Teil: Die stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau. Leipzig, K. W. Hoesemann, 1911, in-fol., v-261 p., 25 pl., 37 fig. dans le texte, d'après les photographies originales de l'auteur. (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich. I. Bd., 90 m.)
687. BREUKEL (Hans). Katalog der Miniaturbilder in bayerischen Nationalmuseen München, Bayer. Nationalmuseum, 1911, in-8°, XVI-112 p., 84 fig., 37 pl. Kataloge des bayerischen Nationalmuseums in München. 12. Bd., 5 m., 40.
688. CALVIN (C. H.). The Story of french painting. London, Erwin, 1911, in-8°, 4 s., 6 d.
689. CALZINI (E.). Ignorati affreschi del secolo XV. presso Pergola. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, marzo-apr., p. 75-76.
690. CALZINI (E.). Il primo maestro di Raffaello. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, marzo-apr., p. 58-66, pl.
691. CELESTIER (A. de). Juste de Gand. *Les Arts anciens de Flandre*, t. V, 1910-1911, fasc. 111, p. 57-109, 13 fig.
692. CALZINI (E.). Découverte de fresques du moyen âge dans l'église de Trouville. *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de Barb. Div.*, 1911, n° 8-9, p. 113-111.
693. CAVARIN (Maur.). Niccolò Tribiano, il più antico discepolo di Giovanni Sanetti. *L'Arte*, 1911, juillet-août, p. 258-262, 2 fig.
694. COLOMBO (Alessandro). De Kain, Count Gaudenzsch, nella sala incognita del p. L. Gio. in via in Angevano. *Rassegna d'Arte*, 1911, août, p. 140-143, 8 fig.
695. CREST (Lionel). Anthony Van Dyck, a further study. London, Hodder, 1911, in-4°, fig. et pl. en coul., 15 s.
696. CREST (Lionel). Pictures in the Royal collections. London-London, Chatto and Windus, 1911.
697. DELLA GIOIA (Aldo). Gaspare Trabuco de Trimbocchi, maestro modenese della seconda metà del secolo XV. Modena, soc. tip. Modenese, 1910, in-8°, 97 p.
698. DEMONTS (E.). A propos d'un tableau attribué aux Le Nain au musée de Kerou. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910, fasc. 4, p. 345-346.
699. DEFRANCO-GRAVATI (E.). Les deux Petrus Christus. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, juillet, p. 43-61, 9 fig., août, p. 129-142, 8 fig., 2 pl. - septembre, p. 195-208, 7 fig., 1 pl.
700. DEFRANCO-GRAVATI (E.). Museos d'Espagne suite: Burgos; l'eglise de San Gil. *U. Journal. U. Bulletin de l'Art*, 1911, 11 octobre, p. 241-255.
701. DEFRANCO-GRAVATI (E.). La miniatura bolognese nel Trecento. Studi su Niccolò De' Giancoli. Roma, Luc. Lionello ed., 1911, in-4°, 11 p. et fig. - Extrait de *L'Arte*.
702. DEFRANCO-GRAVATI (E.). Die Schönerer Alben. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 3, p. 49-55, 16 fig.
703. DEFRANCO-GRAVATI (E.). La peinture wallonne, à propos de l'exposition de Charleroi. *Revue de l'Art Moderne*, 1911, 15 septembre, p. 326.
704. FILIPPO (Leo). Filippo. Meisterbilder, 1499-1469. Berlin, Henschel, 1911, in-16°, 60 p., 60 pl., Weicher's Kunstbucher., 80 pl.
705. FRYAL (Ed.). Fine things of paffoni Bologna. *L'Arte*, 1911, juillet-août, p. 263-268, 12 fig.
706. FRESQUES DES XIV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLES. L'eglise d'Andegem. L'auteur est anonyme. *Revue de l'art moderne*, 1911, 15 septembre, p. 327-328, 10 fig.
707. FROZZINI (Giovanni). Die Gemälde des 15. Jahrhunderts in Oberitalien. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, marzo-apr., p. 11-12, 1 pl.
708. GARDINO (E.). La pittura del 1499. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910, fasc. 4, p. 347-351, 10 s., 84 p., pl. 1-17.

709. Gemälde (die) von Michael Pacher. (*Antiquitäten Zeitung*, 1911, 19 juillet, p. 299-301, 2 fig.)
710. GIOTTI (Raffaello). Appunti d'arte novarese. Oleggio. *Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, juin, p. 207-212, 5 fig.)
711. Giotto e l'arena di Padova. Padova, tip. Antoniana, 1910, in-16, 47 p.
712. GINODI (André). Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XV<sup>e</sup> siècle. Paris, Plon, 1911, in-8°, 250 p., 21 pl. (Les maîtres de l'art.)
713. GRÜCK (Gustav). Ein Marienbild von Martin Schongauer. *Die Graphischen Künste*, 1911, fasc. 3-4, p. 87-92, 5 fig., 1 pl.)
714. G[IO]TTI (U.). Una favola scenocinta dell'Alunno. *Rassegna d'Arte Umbra*, 1910, fasc. iv, p. 123-124.)
715. GRAPPE (Georges) Greco-Monographie. Berlin, O. Beckmann, 1911
716. GRIGIONI (Carlo). Un quadro del pittore ravennate Giovan Batista Barbiana a S. Mauro di Romagna. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, mai-août, p. 75.)
717. GROSSE (Giorgio). Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre. *Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 95-98, 7 fig.)
718. GRÜSEISEN W. DER. Sainte Marie Antique: le caractère et le style des peintures du VI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle. Rome, M. Bretschneider, 1911, in-4°, 179 p., 25 l.
719. HADEIN (Delle von). Ein Jugendwerk des Pier Maria Pennacchi. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juin, p. 276-277, 4 fig., sur 2 pl.)
720. HADEIN (Delle von). Ein wiederentdecktes Werk Tentorelles. *Kunstchronik*, 1911, 11 avril, col. 337-339.)
721. HELLENS (Franz). Gérard Terborch. Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-8°, 32 pl. (Collection des grands artistes des Pays-Bas.)
722. HERBERT (L. A.). Illuminated manuscripts. London, Methuen, 1911, in-8°, 378 p. (Connoisseurs' library.) 25 s.
723. HERBER (Hermann). Ein wiederentdecktes Gemälde von Lucas Cranach des Älteren. *Kunstchronik*, 1911, 28 avril, col. 371-376.)
724. HORROLD (Charles). Michael Angelo Buonarroti, 2<sup>e</sup> éd. London, Duckworth, 1911, in-8°, 318 p., 5 s.
725. HUPFERZ (Andreas). Der Sebastiansaltar in der Münchener Allen Pinakothek. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 3, p. 255-264.)
726. JACOBSEN (Emil). Gemälde und Zeichnungen in Genna. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 3, p. 185-223
727. JANZEN (Hans). Ein unbekanntes Gemälde des Hendrick Goltzius. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juillet, p. 324, 1 pl.)
728. LÉCUREUX (Lucien). Les anciennes peintures des églises de Laval. *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1910, n° 87, p. 253-271, 21 pl.)
729. LIMA (M<sup>te</sup> de). Un cuadro de Velazquez el estudio del retrato del cardenal infante don Fernando. Madrid, 1911 in-8°, 21 p., 1 pl. (Extrait de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.)
730. LIXROT (Joseph). Fresques à Saint-Dalmas de Valdeblore. Les peintures murales du comté de Nice. Nice, P. Lersch et A. N. Emmanuel, 1910, in-8°, 25 p., et 2 pl. (Edition de *Nice historique*.)
731. LITURAT (E. de). Les nouvelles acquisitions du musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg. *Revue de l'art chrétien*, 1911, septembre-octobre, p. 103-108, 4 fig.)
732. LUG (George H. de). Jacques Daret's « Nativity of Our Lord ». *The Burlington Magazine*, 1911, juillet, p. 218-225, 2 pl.)
733. LORENZETTI (Gualilo). De la giovinezza artistica di Jacopo Bassano. (*L'Arte*, 1911, mai-juin, p. 198-210, 5 fig.; juillet-août, p. 241-257, 9 fig., 1 pl.)
734. LOTTI (MAGIONE (Stefano). Documenti sopra dipinti di Michelangelo Anselmi pittore parmigiano fatti nella Basilica Cattedrale di Parma e nella chiesa della Madonna della Staccata. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, janvier-avril, p. 22-25; mai-août, p. 77-82.)
735. MACFALL (Haldane). A History of painting Vol. 8. The modern genius. London, Jack, 1911, in-4°, 358 p., 7 s. 6 d.
736. MAETERLINCK (L.). La peinture flamande. (*L'Art et les Artistes*, 1911, août, p. 193-208, 19 fig.; septembre, p. 241-256, 18 fig. et 1 pl. en coul.)
737. MAETERLINCK (L.). Un problème Eyckien. (*L'Art moderne*, n° 33, p. 258-259; n° 36, p. 283-284.)
738. MAJON (E.). Der mutmassliche Verfertiger des Dresdener Madonnenbildes. (*Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1911, t. xii, fasc. I, p. 318-321.)
739. MARANGONI (Matteo). La Scuola Bolognese alla mostra del Ritratto italiano a Firenze. *L'Arte*, 1911, mai-juin, p. 211-224, 10 fig.)
740. MARANGONI (Matteo). Un dipinto del Tintoretto dimenticato. *Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 299, fig.)
741. MASON (PERKINS F.). Dipinti mediti del Pinocchio e di Bernardino di Mantova. (*Rassegna d'Arte Umbra*, 1910, fasc. iv, p. 109, 2 fig.)

742. MASON PERKINS (E.). Dipinti italiani nella Raccolta Platt. Parte II. fin. *Rassegna d'Arte*, 1911, septembre, p. 115-119, 8 fig., 1 pl.
743. MASSI (H. J.). cursory notes in illustration of the paintings in the papal palace of the Vatican. New edition, revised and enlarged. Rome, Augustinian typ., 1910, in-16, 136 p., fig. 21, 25.
744. MAUCOUR (Camille). La peinture italienne fin. *L'art et les artistes*, 1911, juillet, p. 145-160, 23 fig. et 1 pl. en coul.
745. MAZZI (Attilio). Apprenti su la vita e la fortuna del pittore Michele da Verona. *Madonna Veronana*, 1911, juillet-septembre, p. 168-176.
746. MEAZZA (Ferdinando). Un dipinto inedito di Jean Schoeael. *Rassegna d'Arte*, 1911, juillet, p. 125-126, 1 fig.
747. MÉLY (E. de). Les Miniaturistes et leurs signatures. Réponse à MM. H. Oumont et P. Durrien. Paris, E. Leroux, 1911, in-8°, 10 p. Extrait de la *Revue archéologique*.
748. MÉLY (E. de). Signatures de primitifs: Jean de Rome, peintre de Marguerite d'Autriche et les « Heures de la princesse de Croy 1505 ». *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, septembre, p. 243-253, 13 fig.
749. MÉLY (E. de). Signatures de primitifs. I. « Ecce Homo » de Jean Hay. Paris, E. Leroux, 1911, in-8°, 5 p. et planche. (Extrait de la *Revue archéologique*.)
750. MEMRES (Mortimer). Rembrandt. Introd. by C. Lewis Hind. London, Black, 1911, in-4°, 16 p., pl. 2 s. 6 d.
751. Michelangelo. Mappe des Kunstwerks. Das jüngste Gericht. Die Hauptbilder der Sixtinadecke. Die Propheten und Sibyllen. München, Callvey, 1911, in-fol., vi p., 16 pl., 1 m.; vi p., 18 pl., 5 m.; vi p., 18 pl., 1 m.
752. MILLET (Gabriel). Portraits byzantins. *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, novembre-décembre, p. 416-451, 4 fig.
753. Miniature (Le) delle omilie di Giacomo Monaco. Vatic. Urb. gr. 1162 e dell' evangelario greco urbinato. Vatic. Urb. gr. 21, con breve prefazione e sommaria descrizione di Cosmio Stornajolo. Roma, Danesi, 1910, in-8°, 22 p., 2 fase., 91 pl. Codices e vaticani selecti phototypice expressi, series minor, vol. I.)
754. MOMENT (P.). Tiepolo: la vie et l'œuvre du peintre. Trad. par H. L. de Perera. Paris, Hachette, 1911, in-19, vi-315 p., 40 fig., 10 fr.
755. MOMENT (P.). Ein musée d'art chrétien hispano-mexicain à suivre. *Revue de l'Agneau*, 1911, juillet-août, p. 323-347.
756. NITIGANS, Theodor. Kirchenmaler und Kunst. *Der Pioneer*, 1911, juillet, p. 79-89.
757. OBER, Adolf-Paul. Sandro Boticelli. London, Hodder, 1911, in-9, ill. en coul. 15 s.
758. OSBORN, May. Johann Martin Niedereck und andere Meister in der Sammlung des Präsidenten Dr. Kaufmann in Berlin. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, juin, p. 214-221, 17 fig.
759. PAVSA (Giovanni). Le relazioni di Raffaello d'Urbino con Giambattista Brancaccio dell' Apulo e le vicende del quadro della « Visitatione » suite. *Arte e Storia*, 1911, septembre, p. 257-265.
760. PATER, Walter. Anmerkungen zur Kunst Nord-Bahens. *Bildende Künstler*, 1911, fase. 5, p. 222-240.
761. PEIZ, Carl. Tizians schmerzreiche Madonnaen. Wien, A. Holder, 1910, in-8°, 3 pl.
762. PIERCE, D. C. The art of the Vienna galleries: giving a brief history of the public and private galleries of Vienna, with a critical description of the paintings therein contained. Boston, L. C. Page, 1911, in-12, 33-331 p., pl. 2-4.
763. RIVE (Louis). Les primitifs allemands. Paris, H. Laurens, s. d., in-8°, 127 p., 24 fig. Les grands artistes.
764. RIMSCHE, Jos. Les vieilles fresques de Saint Donat. *Revue du Louvain Club de Belgique*, 1911, n° 17, p. 116-118.
765. RITTICH, Franz. Die froherrlich von Holzhausen'sche Gemaldesammlung in der Stadel'schen Galerie. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, août, p. 311-332, 11 fig., sur 6 pl.
766. RIXHELM, Erdr. Giotto und die Giotto-Apokryphen. München, G. Müller, 1912, in-8°, viii-289 p., 30 pl., 9 m.
767. ROLLS, Wilhelm. Ein Bildnis Michelangelos von Rafael? *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, juin, p. 206-214, 1 fig., 1 pl.
768. ROOSER, Max. Un tableau d'Adam van Noort. *L'Art flamand et hollandais*, 1911, n° 6, p. 149-151, 1 fig., 1 pl.
769. SACCAVO, Francesco. La Madonna di Giovanni Bellini. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, janvier-avril, p. 49.
770. SACHSEN, Johann Georg, Herzog zu. Ein Athosbild in der Geistlichen Schatzkammer der Wiener Hofburg. *Byzantinica, Zeitschrift*, 1911, t. XX, fase. 1-2, n. 197-198, 1 p.
771. SARRASIN, F. Casse-croûtes. Urbino. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, n° 1, p. 71.
772. SCHWARZBAUM, Angus. Eine mittelalters-3

Kreuzigung in Brüsseler Museen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 5, col. 129-138, 1 pl.

773. SCHNEIDER (René). Botticelli. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 24 pl. Collection Les Grands Artistes.)

774. SCHMANN (Paul). Fritz von Ude. *Kunstchronik*, 1911, 21 mars, col. 305-311.

775. SENECHAY (A.). The Painters of the School of Seville. London, Duckworth, 1911, in-8°, 270 p. 5 s.

776. SEVERI (Abdol). Esposizione internazionale di Belle Arti, l'Arte italiana. *L'Arte*, 1911, mai-juin, p. 225-232, 3 fig., 1 pl.

777. SOLLHAUS (Jules). Roger de la Pasture. *Joyeuse*, 1911, juin, p. 187-193.

778. STRUNK (Béato). Angelico. München, 1911, 65 fig. Die Kunst dem Volke, n° 1, 80 pf.

779. URMU. *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, 4° livr., p. 222.)

780. VANDER (Adolfo). Luca Signorelli, il Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto. *L'Arte*, 1911, juillet-août, p. 290-307, 18 fig.)

781. Voss (Hermann). Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien (in). *Reportorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 2, p. 119-125.

782. WEIGLE (Carl H.). Ducio di Buoninsegna Studien zur Geschichte des Frührenais. Tafelmalerei. Leipzig, K. W. Hirschmann, 1911, gr. in-8°, xiv-275 p., 79 fig. Kunstgeschichtliche Monographien. XV.) 36 m.

783. WÖRNBERG (H. von). Joseph Ritter von Führich, sein Leben und seine Kunst. München, 1911, 64 fig. Die Kunst dem Volke, n° 6, 80 pf.

784. WURY (Alois). Fra Angelicos Linajnotafel und die Krönung in den Uffizien. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 5, col. 149-151, 3 fig.)

(*Œ. aussi n° 275, 411, 433, 453, 471, 503, 523, 572, 649, 657, 791, 793, 797.*)

#### Arts graphiques.

785. Albrechts Durer sämtliche Kupferstiche. 2. Aufl. Leipzig, Baumgarten, 1911, v. p., 104 pl. 60 m.

786. BAUMSTÄRK (Ludwig). Zum Meister von 1515. *Die Graphischen Künste*, 1911, fasc. 3, p. 46-47, 2 fig.

787. BAUMSTÄRK (Anton). Eine Gruppenillustration armenischer Lyngchenbücher des 17. und 18. Jahrhunderts in Jerusalem. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juin, p. 2-12-260, 23 fig. sur 5 pl.)

788. BRAUN (D. S.). Le bréviaire Grimani. *Revue liturgique et bénédictine*, 1911, n° 1, p. 26-30, 1 pl.; n° 6, p. 302-3, 1 pl.

789. BRAUN (Ébén). Virgil Solis Holzschnittillustration (in). *Die Graphischen Künste*, 1911, fasc. 3 (1), p. 52-56, 3 fig.)

790. BURTON (A.). Het contract van Picart's bybelprenten. *Oud-Holland*, 1911, 3° livr., p. 185-188.

791. DUMALT (Gente Paul). Les aventures de deux splendides livres d'heures ayant appartenu au duc Jean de Berry. *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, juillet, p. 1-16, 5 fig.; août, p. 91-103, 6 fig., 1 pl.

792. Francisco Goya. Ed. by A. M. Hind. London, Heinemann, 1911, in-F. Great Engravers, 2 s. 6 d.

793. GARDENRY. Le livre d'heures de Jehan Lallement le Jeune, seigneur de Marmagne. *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1910, p. 313-362, 1 fig., 11 pl.

794. GRISBACH (M.). Die Formschritte des 15. Jahrs, im kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Strassburg, J.-H. E. Heitz, 1911, in-fol., 28 p., 52 pl. Einblattdrucke des 15. Jahrs. Hrsrg. v. Paul Heitz, 80 m.

795. HENNER (Theodor). Altfränkische Bilder. Würzburg, Stürtz, 1912, fig. 1 m.

796. HUNLER (P. G.). Der Autor des Berolinensis. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, août, p. 353-367, 12 fig.)

797. JAYOU (Paul). Une illustration des « floretti », par M. Maurice Denis. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, juillet, p. 5-18, 6 fig.

798. MAXON (Emil). Frühdrucke v. Holz- und Metallplatten aus den Bibliotheken des Barfüsserklosters in Freiburg i. S. u. des Kapuzinerklosters in Luzern. Strassburg, J. L. B. Heitz, 1911, in-fol., 11 p. de texte, 10 pl., dont 7 coloriées à la main. Einblattdrucke des 15. Jahrs. Hrsrg. v. Paul Heitz.) 40 m.

799. NUCHTER (Friedrich). Albrecht Durer: his life and a selection of his works. London, Macmillan, 1911, in-F, 98 p. 6 s.

800. PRYOCK (N.). Albrecht Durer woodcuts à suivre. *The Connoisseur*, 1911, août, p. 231-241, 5 fig.)

801. PIETRO (Fil. di). I disegni di Andrea del Sarto negli Uffizi. Siena, tip. Lazzari, 1910, in-F, fig., p. 21-108 p. Edition spéciale avec traduction française. Biblioteca di *Vita d'arte*, vol. VI.) 5 l.

802. ROTTINGER (Heinrich). Neues zum Werke

Hans Weidtz. *Die Graphischen Kunst*, 1911, fasc. 3-11, p. 16-52, 2 fig.

803. SCHMIDT-DEGENER F., Notes on some fifteenth-century silverpoints. *The Burlington Magazine*, 1911, août, p. 255-261, 2 pl.

804. SCHREIBER (W. L.), Manuel de l'ameubléur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle, 2<sup>e</sup> partie: f. 1 Leipzig, O. Harrassowitz, 1911, gr. in-8°, 380 p., 2 m.

805. SEIDLITZ (W. von), 1 dessin di Leonardo da Vinci a Windsor. (*L'Art*, 1911, juillet-août, p. 269-289.)

806. ТРОФИКОВ (А.), Рисунки Фёдора Калмыка в Карлсруэ. [Les dessins de Fédor le Calmomque à Karlsruhe]. (*Старыя Годы*, 1911, juin, p. 37-40, 1911, juin, p. 37-40, 2 pl., 1 fig.)

807. VALLEARD (Abbé H.), Deux manuscrits liturgiques conservés à Avallon. *Bulletin de la Société d'études d'Avallon*, 1910, p. 15-31.)

- Cf aussi n<sup>os</sup> 171, 562, 568, 623, 666, 726.

### Arts industriels.

808. AVANA (Antonio), L'arte vetriaria in Verona. *Madonna Veronina*, 1911, avril-juin, p. 112-127.)

809. BALET (Leo), Die Stockenburger Glasgemälde. (*Antiquarische Zeitung*, 1911, 12 juillet, p. 280-291, 1 fig.)

810. BALET (Leo), Zwei Schwabtsische Glasmaler der Barockzeit. *Der Cicerone*, 1911, 4 juin, p. 107-120, 13 fig.)

811. BAZZALI (Pietro), Arte ed artisti nel contado di Chiavenna (suite). (*Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 104-110, 4 fig.)

812. BRUNOIS (C.), Histoire de Lottin (à suivre). *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1911, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> trim., p. 29-125.

813. BURBELL (Jos.) Ephemeris campanographica, 1911, fasc. VI.

814. BOND (Fs.), Woods carvings in English Churches, vol. 2, Stalls and tabernacle work, bishops' thrones and chancel chairs. New-York, Oxford Univ., 1910, in-8°, Church Art in England, 2 d. 10.

815. BRAUN (Ed. Wilhelm), Zur Ausstellung der Plaketen-Sammlung Alfred Walthers von Moltheim. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, fasc. 6 et 7, p. 105-111, 17 fig.)

816. BROM (Jan), La grille du chœur de la nouvelle cathédrale de Haarlem. (*Art flamand et hollandais*, 1911, n<sup>o</sup> 8, p. 165-2, 6 fig.)

817. BROM (Jan), Het Koorhek in de nieuwe Kathedraal te Haarlem. (*Onze Kunst*, 1911, n<sup>o</sup> 8, p. 62-68.)

818. CALINDANI E., Un artiste lombard à Artus. *Les Annales flecheuses et la Vallée du Loir*, 1911, juillet-août, p. 212.

819. CLEMENT J., Les portraits des Bourbon dans les vitrières de la Sainte-Chapelle de Champeigne-sur-Ardenne. Andre et Fone. *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1910, mai, p. 149-152.)

820. CLOTZEL (Henri), Le vitrail de l'Arbre de Jessé à Notre-Dame de Noort. *Revue d'Art chrétien*, 1911, novembre-décembre, p. 183-186, 1 fig.

821. GIUSTOLANI (Giuliano), Le vetrate del 300 nella Basilica inferiore di Assisi (à suivre). *Rassegna d'Arte*, 1911, septembre, p. 153-160, 7 fig.

822. GUYOT L. et F., L'orfèvrerie religieuse en Belgique depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la Révolution française. Bruxelles, Armand, 1911, in-8°, 191 p., pl. et fig. 10 nr.

823. LESMOUS (E.), Le Saint-Vincent des poissonsniers de Lournay. *Revue Lorraine*, 1911, n<sup>o</sup> 6, p. 101-104, 1 fig. sur 1 pl.

824. DUIS (Emile), Une arabe ciselée de saint Hubert de 1691, conservée à l'église de Burghit, Malines, L. et A. Godenne, 1911, in-8°, 11 p., fig. 1 et 2.

825. DROUOT (Roger), La Cloche de Magnelay XV<sup>e</sup> siècle. (Mabeyville, F. Poilhat, 1910, in-8°, 13 p. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de Clermont-de-Loire*, année 1909.)

826. DRYDEN (Alice), Church embroidery. London, Mowbray, 1911, in-16°, 198 p., Arts of the Church, 1-5, 6 et 7.

827. FANSONI (E.), Le trésor de Stuma au Musée de Constantinople. (*Revue archéologique*, 1911, mai-juin, p. 107-112, 2 fig., 1 pl.)

828. LEGLA, A propos de charités à prêcher. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n<sup>o</sup> 7, p. 79-83.

829. FODDER (L. B.), Le dimanchier antique et moderne. *Veis l'art*, 1911, n<sup>o</sup> 8.

830. FRYSKE (Paul), Die Glasmaler des 16. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben. Strasbourg, F. H. F. Heitz, 1911.

831. L. A. P., Exhibition of American church silver. *Museum of fine arts Bulletin*, 1911, août, p. 38-39, 2 fig.

832. G. L. F., Notes sur l'orfèvrerie d'art catholique de la Renaissance des 15 et 16<sup>e</sup> siècles. (*Revue d'Art chrétien*, 1911, février, p. 62-67, 1 fig.)

833. BOUILLON (A.), Les Arts et métiers de la région de Saint-Exupéry. (*Revue d'Art chrétien*, 1911, n<sup>o</sup> 8, p. 128-130, 1 fig.)

834. H. G. (H. G.), Silber- und Goldarbeiten der Prager Pragerer aus dem 17. bis 19. Jahrhundert.

*Mitteilungen des Oesterr. Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde*, 1911, t. VII, n° 1, avril, p. 57-60.)

835. JOHANNLEID (Ch.). La Crosse de saint Martial. (*Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. LX, 2<sup>e</sup> livr., p. 367-370.)

836. KÄRBER (Rich.). Das deutsche Goldschmiedehandwerk bis ins 15. Jahrh. Leipzig, E. A. Seemann, 1911, gr. in-8°, 100 p. Beiträge zur Kunstgeschichte, XXXVII (1 m.)

837. LUGANO (Placido). L'arte del ricamo tra i monaci di Montoliveto. Roma, off. poligrafica Italiana, 1910, in-8°, 26 p. et pl. (Extrait de la *Rivista storica benedettina*.)

838. MAUGERI (Enrico). Documenti d'arte sicliana. *Rassegna bibliografica dell' arte italiana*, 1911, mai-août, p. 83.)

839. MAUGERI (Enrico). Orficeria Sicliana del sec. XV. (*Vita d'Arte*, 1911, août, p. 41-51, 8 fig., 3 pl.)

840. MICHEL (Rud.). Die Mosaiken v. Santa Costanza in Rom. Leipzig, Dieterich, 1911, 2 m. 40.

841. MOREL (J.). Inventaire archéologique, LIV. Chaire de Verité. (*Chronique archéologique du Pays de Liege*, 1911, n° 8, p. 79-83, fig.)

842. ONSI (A. V.). Verleihenunzen oder Betspenne. *Mitteilungen des Oesterr. Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde*, 1911, t. VII, n° 3, avril, p. 62.)

843. OLIGER (Livario). Due musaici con s. Francesco della chiesa di Aracchi in Roma. Quaracchi, tip. Collegio di s. Bonaventura, 1911, in-8°, 43 p., 3 pl. et fig. (Extrait de *Archivum franciscanum historicum*.)

844. RIOS (R. A. de los). Los batientes de cobre en las puertas de las Catedrales de Sevilla y de Gordova. *Revista de Archivos, Bibliothecas y Museos*, Madrid, 1911, p. 101.)

845. ROBERTS (W.). The Salting collection: Part. II. Objects of art. *The Connoisseur*, 1911, septembre, p. 23-29, 14 fig.)

846. ROSENBERG (Marc). Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Fudgor-Wien. *Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, fasc. 6 et 7, p. 329-401, 116 fig., 2 pl. en coul.

847. SOLL DE MONTMAY (L. J.). Ville de Fournal. Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes. Catalogue. Juillet-octobre, 1911. Tournai. Casserman, 1911, in-8°, 261 p. 140 fig., 30.

(Cf. aussi n° 433, 440, 461, 471, 503, 523, 619.)

#### Iconographie

848. BAUMERK (A.). Frühchristliche palästinen-

sische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung. *Byzantinische Zeitschrift*, 1911, t. XX, fasc. 1-2, p. 177-196.)

849. BRENDICKE (H.). St. Sebastian, der Patron der Schmelzengesellschaften, in der Kunstgeschichte. (*Antiquitäten Zeitung*, 1911, 5 juillet, p. 281-282.)

850. FLORIGNI (Mario). Madonna fiorentine. Milano, Hoepli, 1912.

851. FORNARI (Fr.). Dell' origine del tipo dei Magi nell' antica arte cristiana. (*Nuovo Bollettino di archeologia cristiana*, 17<sup>e</sup> année.)

852. JOLLET (D. B.). Essais d'iconographie monastique. Saint Benoît et le Corbeau. Possédons-nous le vrai portrait de saint Benoît ? Saint Benoît et les verges. Le vitrail bénédictin de Vendôme représentant la Vierge. Saint Benoît, patron de la bonne mort. L'apparition de la Vierge à saint Bernard. La couleur du vêtement de saint Benoît. Une vie de saint Benoît au XVIII<sup>e</sup> siècle. (*Revue liturgique et benedictine*, 1911, n° 2, p. 64-70 ; n° 3, p. 110-116 ; n° 4, p. 201-211, 1 pl. ; n° 5, p. 245-50, 1 pl. ; n° 7, p. 346-351 ; n° 8, p. 396-402 ; n° 9, p. 449-50 ; n° 10, p. 500-507, 1 pl.)

853. KLEBER (Hugo). Die Deutung von Grecos « Irdische Liebe ». (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juillet, p. 324-325, 1 pl.)

854. LEROUX (A.). La légende de saint Martial dans la littérature et l'art anciens. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. LX, 1<sup>er</sup> livr., p. 61-85, 2<sup>e</sup> livr., p. 353-366, 2 fig., 3 pl.)

855. LIEFMANN (M.). Kunst und Heilige. Ein ikonograph. Handbuch zur Erklärung der Werke der italien. u. deutschen Kunst. Jena, E. Diederichs, 1912, in-8°, 319 p. 5 m. 50.

856. MARTÍ (D. José). La Eucaristia en el arte pictórico. *Boletín de la S. C. de Excursiones*. Valladolid, 1911, août.)

857. MISCIATILLI (Piero). Vicino a l'annua di Michelangiolo. *Vita d'Arte*, 1911, juin, p. 187-195, 7 fig., 2 pl.)

858. Paraboles (Les) illustrées par Eugène Burnand ; avant-propos par le vicomte E. Melchior de Vogüé. Paris, Berger-Levrault, 1911, in-4°, 61 fig., 11 pl. 12 fr.

859. PERRACCI-DAYOT. Note sur un vitrail de l'église de Sainte-Croix. (*Annales de l'Académie de Vaucon*, 1910, t. XIV, p. 167-171.)

(Cf. aussi n° 770, 827.)



# LE MARTEAU DU CARDINAL GIOVANNI BORGIA

Le pape Alexandre VI Borgia, qui aimait les cérémonies imposantes, résolut de célébrer avec éclat le jubilé de 1500. Le défaut de ces fêtes, qui attirèrent à Rome des foules considérables de pèlerins, nous a été conservé dans le précieux *Journal* de Hans Burchard, maître des cérémonies de la cour papale<sup>1</sup>.

La veille de Noël 1499, Alexandre VI, coiffé de la tiare, se fit porter dans la sedia jusqu'à la « porte sainte », ou « porte dorée » de Saint-Pierre, dont l'ouverture solennelle marque le début du jubilé, suivant un usage qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Il tenait de la main gauche un cerce d'or, et de la main droite il benissait la foule ; autour de lui se pressaient les cardinaux, portant des cerces de cire blanche, et des prélats portant des cerces de cire commune. Le cortège s'arrêta devant l'église : après qu'on eut chanté diverses prières, le pape descendit de la sedia, et se dirigea vers la porte sainte qui, murée en temps ordinaire, n'est ouverte que pendant les jubiles.

Il prit, des mains du maître-maçon Thomas Muradus, un marteau avec lequel il trappa sur la cloison (qui avait été préparée d'avance, afin que quelques coups pussent à prôphéte une ouverture) ; la maçonnerie céda, et des ouvriers agrandirent la brèche pour laisser passer le cortège.

Burchard, qui était présent — il soutenait la main gauche du pape — a laissé de cette cérémonie une longue et curieuse description. Mais nous en avons encore un autre souvenir, qui vient d'entrer dans les collections du Louvre.

C'est un marteau en bronze doré (*fig. 1*) ; son talon est formé par une sorte de cou, enfoncé dans la gueule d'un monstre ; son tranchant est composé de deux dents recourbées, légèrement séparées en leur milieu<sup>2</sup>. Sur chaque face se détache un coq à l'italienne, que surmonte un chapeau de cardinal ; tous deux présentent en relief les mêmes armoiries ; parti, à dextre, de « or au lion de... gueules », passant sur une terrasse de « simple », et une bordure de « gueules chargée de huit flammes de... or » ; et à senestre : de « or à trois fasces de... azur ». Sur la douille cylindrique, est gravée en deux lignes l'inscription :

IO. VI. S. SUSANI. PRES.  
CAR. MON. — LXXI.

C'est-à-dire : *Iohannes filius sancte Susane presbiter cardinalis Montis regalis*.

Les coqs donnent à dextre les armoiries bien connues des *Borgia* ; et à senestre, celles d'un

1. *Iohannes Burchardi Diarium*, édition Thémisac, Paris, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100.

2. Les extrémités de fentes deux ont été brisées. Le dieu qui se trouve sur le chapeau de cardinal l'endite. La tête du marteau était plus saillante que celle du coq, et se terminait par une pointe sur l'extrémité du manche.

3. Les pièces qui chargent la bordure sont quelques-unes des armoiries de la famille Borgia.

*Doms*, maison espagnole dont était issue la grand-mère d'Alexandre VI<sup>1</sup>. Et l'inscription donne les noms et les titres de Giovanni Borgia, cardinal-prêtre de Sainte-Suzanne, archevêque de Monreale, neveu du pape.

Ce personnage, fils de dona Juana de Borgia, sœur d'Alexandre VI, et de don Pedro Guillen Lanzol de Romani, semble avoir porté habituellement le nom de sa mère. Plusieurs papes lui accordèrent leur confiance : Sixte IV le nomma en 1483 archevêque de Monreale, en Sicile ; Innocent VIII le fit gouverneur de Rome ; Alexandre VI lui donna la pourpre dès la première promotion de cardinaux qu'il fit après son avènement (1492). A ces dignités vinrent s'ajouter plusieurs évêchés, et le patriarcat de Constantinople<sup>2</sup>. Il mourut à Rome, avant son oncle, en août 1503.

A quelle occasion ce prélat, que Burchard appelle « le cardinal de Monreale<sup>3</sup> », put-il commander un pareil marceau, que sa forme et sa matière — non moins que les dignités de son possesseur — interdisent de prendre pour une arme ? Ce fut précisément pour ce jubilé de 1500, comme le veut d'ailleurs une tradition de famille que nous avons pu recueillir.

Tandis que, dans la cérémonie que nous racontions plus haut, Alexandre VI ouvrait solennellement la porte sainte de Saint-Pierre, trois autres dignitaires de l'Église, nommés par lui, accomplissaient les mêmes rites dans trois basiliques : Saint-Paul-hors-les-Murs, Saint-Jean-de-Latran, et Sainte-Marie-Majeure. La coutume a donné en effet à ces trois églises le privilège de posséder chacune une porte sainte, dont l'ouverture est faite, en temps de jubilé, par un cardinal. Alexandre VI délégua ses pouvoirs au cardinal Georges de Costa, archevêque de Lisbonne<sup>4</sup>, pour Saint-Jean-de-Latran, et au cardinal Jean-Baptiste Orsini<sup>5</sup>, pour Sainte-Marie-Majeure ; pour Saint-Paul-hors-les-Murs, toutefois, il désigna, non un cardinal, mais Jean de Sacchi, archevêque de Raguse. Comment expliquer cette exception assez singulière ?

Nous supposons que le pape avait voulu déléguer à Saint-Paul-hors-les-Murs son propre neveu, mais que la santé de ce dernier ne lui permit pas de s'acquitter de cette fonction. On sait en effet que Giovanni Borgia souffrait alors d'un mal trop répandu à Rome, que les Italiens appelaient le « mal français » tandis que nous le qualifions de « mal de Naples ». Burchard note dans son *Journal*, à la date du 8 décembre 1499 — peu de jours avant le Jubilé — que le cardinal de Monreale est venu assister à une messe avec le Pape ; et il s'en étonne, ajoutant que ce prélat, malade depuis environ deux ans, ne se montrait pas en public<sup>6</sup>. On peut donc supposer qu'Alexandre VI aurait fait remplacer son neveu, à la cérémonie, par Jean de Sacchi, lequel, n'ayant point la pourpre romaine, ne pouvait être en pareille circonstance qu'un suppléant. On constate d'ailleurs que cet archevêque, très estimé par le pape, fut chargé en d'autres circonstances de fonctions cardinales : quelques semaines plus tard (janvier 1500) il suppléa le cardinal Ascanio-Maria Sforza comme vice-chancelier de l'Église<sup>7</sup>.

La façon dont l'archevêque de Raguse s'acquitta de ses fonctions au jubilé tendrait à prouver qu'il n'y était guère préparé. Laissons ici la parole à Burchard :

« Les R. R. S. S. Cardinaux de Lisbonne, Orsini, le R. S. Archevêque de Raguse — qui

1. L. Bertonx, *Les Borgia dans le royaume de Valence : Etudes d'histoire et d'art*, Paris, 1911, in 12, p. 247.

2. Ciacconius, *Historiae Pontificum Romanorum et romanae ecclesiae cardinalium*, ed. d'Angustinus Oldoinus ; Rome, 1677, in folio, t. III, col. 167. — *Novell. Dictionnaire historique*, t. III, p. 245.

3. Pour le distinguer de l'autre cardinal Giovanni Borgia, son neveu, qui mourut en 1500.

4. On voit encore, à Sainte-Marie-du-Peuple, le beau tombeau de ce prélat.

5. C'est lui, ainsi d'Alexandre VI, qui lui donna en partie son élection, et qui lui donna, en remerciement, diverses propriétés appartenant aux Borgia. Ciacconius, *Historiae*, t. III, col. 85.

6. « Malum gallicum habens per haecumque, vel ultra vel circa, usque ad haec diem non venit in publicum. » *Diarium*, t. II, p. 581.

7. *Darium*, t. III, p. 37. — Eubel, *Hierarchia catholica*, t. II, p. 243.

avaient accompagné le Pape à la porte de Saint-Pierre — le quitterent pour se rendre aux basiliques et églises dont ils devaient ouvrir les portes dorées, comme il leur avait été concédé par Notre Très-Saint Père. Je donnai au Seigneur Archevêque de Raguse une copie des versets et de la prière dont j'ai parlé<sup>1</sup>, pour son information et instruction, afin qu'il sut ce qu'il devait faire pour l'ouverture de la porte dorée de la basilique de Saint-Paul : mais ni l'abbé ni les moines ne surent aucunement quelle était la porte dorée de cette église, aussi ouvrit-il, comme il me le raconta ensuite, trois portes condamnées de la façade, qui avaient été murées, je crois, plutôt pour éviter le mauvais air que pour toute autre raison. Il ne faut pas s'inquiéter de cette aventure, parce que la loi seule sauve le vilain ; mais je trouvai ridicule que tous les religieux de ce monastère ignorassent une chose aussi importante<sup>2</sup>.

De tous ces faits on peut conclure, semble-t-il, que le marteau acquis par le Louvre aurait été commandé, pour le jubilé de 1500, par le cardinal Giovanni Borgia, lequel aurait été ensuite, à cause de son état de santé, empêché de s'en servir.

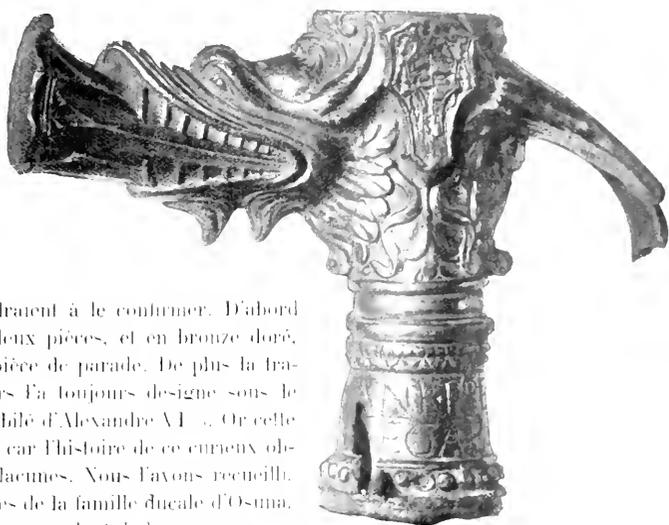
Diverses raisons tendraient à le confirmer. D'abord ce marteau, fondu en deux pièces, et en bronze doré, ne saurait être qu'une pièce de parade. De plus la tradition de ses possesseurs l'a toujours désigné sous le nom de « marteau du jubilé d'Alexandre VI »<sup>3</sup>. Or cette tradition mérite créance, car l'histoire de ce curieux objet ne présente point de lacunes. Nous l'avons recueillie, en effet, d'un des membres de la famille ducale d'Osuna, chez lequel nous l'avions vu pendant de longues années. Or les ducs d'Osuna<sup>4</sup>, qui sont aussi comtes-ducs de Benavente, ont hérité jadis, avec ce titre, des biens et des titres des Borgia. On sait que les Borgia-Borja, en espagnol se constituèrent au XV<sup>e</sup> siècle le duché de Gandia, dans le royaume de Valence ; ce duché resta dans la maison de Borja jusqu'en 1748, date où il passa, par faute d'héritiers mâles, au neveu de la dernière duchesse de Borja, don Francisco-Alfonso-Pimentel y Borja, comte-duc de Benavente, qui devint ainsi duc de Gandia. Celui-ci n'eut pas non plus d'héritiers mâles, et ses titres passèrent à son gendre, don Pedro Tellez-Giron, duc d'Osuna, aïeul du dernier possesseur du marteau.

Ce bel objet joint à son intérêt historique celui d'une grande rareté. On n'a encore signalé,

1. Il s'agit des prières à reciter lors de l'ouverture de la porte.

2. *Diarium*, I II, p. 600. — Le pape fut sans doute entouré de cardinaux, évêques, abbés, etc. ; mais, en 1501, personne ne fut désigné pour fermer la porte dorée de Saint-Paul. — M. de Selve, *Journal de la vie de Sixte-Quint*, t. I, p. 101, dit que les portes dorées furent fermées par les cardinaux qui les avaient ouvertes. *Journal*, III, p. 21.

3. Fernandez de Bethencourt, *Historia genealogica y heráldica de la casa de Osuna*, Madrid, 1875, t. I, p. 103, II et IV.



MARTEAU DE JUBILÉ D'ALEXANDRE VI.

en effet, que deux pièces similaires, toutes deux d'une date postérieure, et fabriquées pour le même jubilé, celui de 1550.

La première, en argent doré, est d'une grande richesse : des fermes et des têtes de chérubins decorent sa partie supérieure, tandis que sa tige porte les armoiries du pape Jules III, un bas-relief qui montre Moïse frappant le rocher, et deux inscriptions latines<sup>1</sup>. Ce marteau<sup>2</sup> fut donné en 1575 par Grégoire XIII au duc Ernest de Bavière, fils du duc Albert V : il fut acquis en 1865 par le Musée National bavarois, où l'on peut admirer aujourd'hui la finesse de son décor et l'élégance de ses proportions.

La seconde pièce, qui se rapprocherait davantage de celle du Louvre, a fait jadis partie de la collection de M. Dupont-Auberville<sup>3</sup>. Elle est en bronze doré : son talon est formé par une tête de serpent qui avale un tronc d'arbre ; au milieu se trouvent, d'un côté une médaille représentant une tête casquée, et de l'autre côté les armoiries du cardinal Giulio della Rovere, fils de Francisco-Maria della Rovere, duc d'Urbain, qui fut créé cardinal en 1547. Malheureusement nous ignorons où se trouve actuellement ce marteau, que M. Plon vit en 1880 à l'exposition des Arts du métal, à Paris<sup>4</sup>.

Il est assez surprenant qu'un si petit nombre de ces marteaux ait subsisté, car la plupart des papes, tout au moins, durent en commander à l'occasion des jubiles. Sans doute il en existe d'autres, qui nous échappent, confondus peut-être avec les marteaux d'armes; mais en admettant qu'on en dresse un jour une liste plus longue, on ne saurait méconnaître la valeur de celui que le Louvre vient d'acquérir.

Pour terminer, nous rappellerons que le marteau du cardinal de Monreale n'est pas le seul objet d'art, aujourd'hui conservé, qui ait appartenu à ce prélat. M. Pierpont Morgan en possède un autre, très important. C'est un baiser de paix qui représente la Flagellation<sup>5</sup>; les figures du Christ et des bourreaux, en or, se détachent en demi-relief sur un fond d'émail peint : au bas on lit en capitales : I. BORGII. CAR. MOX. REGAL. Cette pièce somptueuse provient de la cathédrale de Tarazona (Aragon) qui l'avait prêtée en 1892 à l'exposition retrospective de Madrid<sup>6</sup>. On s'explique facilement cette origine, car Tarazona est à quelques kilomètres seulement de la ville de Borja, berceau de la famille des Borgia, qui devait plus tard s'établir dans le royaume de Valence. On a voulu attribuer cette paix à Filarete; mais il est plus prudent de voir seulement en elle l'ouvrage de quelque habile orfèvre, probablement milanais, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'elle a une valeur d'art supérieure à celle du marteau du Louvre, dont certains détails pourraient faire supposer que le cardinal l'aurait commandé, non à un artiste italien, mais à quelque espagnol travaillant en Italie.

J. J. MARQUET DE VASSILOT

1. E. M. d'elles explique que Jules III, souverain pontife, a ouvert heureusement le huitième jubilé.

2. Eugène Plon, *Benedictio Cellini*, Paris, 1883, in-4°, p. 314 et pl. IX.

3. E. Plon, *ouvr. cité*, p. 316, note 1.

4. Il n'est pas mentionné dans le *Catalogue* (Paris, 1880, in-4°). Nous l'avons cherché en vain dans les Catalogues des diverses ventes de la collection Dupont-Auberville (1891).

5. G. C. Williamson, *Catalogue of the collection of jewels and precious works of art, the property of J. Pierpont Morgan*, London, 1910, in-folio, n° 85 et pl. p. 130. L'œuf émailé aux armes des Borgia, qui surmonte le groupe principal, est l'œuvre d'un restaurateur moderne.

6. *Las Bajas de la Episcopioa historica europea de Madrid*, 1892, Madrid, in-4°, pl. XII.

# LES SCULPTURES DES PORTAILS

## DE LA CATHÉDRALE DE MEAUX

### FACÈDE OCCIDENTALE.

Nous avons indiqué précédemment que la façade occidentale avait été construite en partie d'après les plans de Nicolas de Chammes. Elle offre trois portes, à trois voussures profondes (fig. 80) : celles du nord et du midi devaient être surmontées chacune d'une tour carrée. La tour septentrionale a seule été terminée. L'autre n'a jamais été construite : à sa place s'élève une charpente couverte d'ardoises, désignée sous le nom de « tour morte », qui ne dépasse guère le pignon central. On accède aux portes par un perron de huit marches, établi en 1610 et refait en 1816.

La partie de la façade qui correspond au vaisseau principal présente une rose surmontée d'un pignon aigu, au bas duquel passe une galerie. La tour nord a trois étages et les portes sont séparées par des contreforts ornés de trois rangs superposés d'arcades ou de niches.

Au premier coup d'œil, on aperçoit dans tout cet ensemble deux styles nettement franches. La porte centrale, avec la scène du Jugement dernier, et celle de droite, consacrée à la Vierge, ont été élevées au XIV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au temps de Nicolas de Chammes : c'est ce qui prouve le style d'une partie des sculptures et les détails d'ornementation (arcades, chapiteaux, moulures, etc.). Les contreforts qui encadrent la seconde de ces deux portes sont de la même époque. Nicolas de Chammes, ou le maître d'œuvre qui fut chargé de l'exécution de ses plans, n'a donc bâti que les deux tiers de la partie inférieure de la façade.

Tout le reste, c'est-à-dire la tour nord et sa porte, la rose et le pignon, appartient au style flamboyant du XV<sup>e</sup> siècle. Nous savons que la porte dédiée à saint Jean-Baptiste, sous la dite tour nord, doit sa décoration au chanoine Jean de Marcellis († 1506). Ajoutons que les gables des deux autres portes élevées antérieurement ont aussi une décoration flamboyante.

La tour nord, qui s'élève à près de 70 mètres, en comprenant les petites tourelles d'angle, est ornée à son premier étage de deux rangs d'arcades superposées formant deux niches élégantes. Le deuxième et le troisième étage sont percés sur chaque face de deux grandes fenêtres. Chacun de ces étages est séparé par des frises de feuillages délicatement sculptées. Outre les gargouilles, on aperçoit çà et là quelques animaux fantastiques. À l'intérieur, on rencontre, au second étage, près de la fenêtre qui donne sur la cour de l'évêché, un renard fort bien conservé et à l'étage supérieur, dans les angles, les symboles évangéliques, en forme de culs-de-lampe.

On remarquera encore que la galerie qui unit les deux tours à la base du pignon porte, par le style de ses arcades, entrées sans chapiteaux, le caractère du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous savons d'ailleurs qu'il y avait autrefois au milieu de la balustrade un coussin aux armes de France soutenu par deux salamandres, ce qui indiquait nettement l'époque de François I<sup>er</sup>.

Après avoir indiqué en quelques mots la disposition générale et les détails des différentes parties de la façade, nous allons décrire en détail les sculptures qui sont l'œuvre principale de Nicolas de Chammes.

1. Deuxième et dernier article. *Not. Rec.*, t. 1912, p. 894.

étude. Ces sculptures ont malheureusement beaucoup souffert. Les grandes statues des ébrasements et des trumeaux ont disparu. Beaucoup de statuettes des voussures sont mutilées et rongées par le temps, quelques-unes même sont tombées. Toutefois il y a encore çà et là dans les tympan des morceaux à peu près intacts, et certaines figurines des voussures sont bien conservées.

Fort heureusement, la cathédrale de Meaux n'a pas eu à subir au grand portail les maladresses des restaurateurs. On n'a pas touché jusqu'ici à tout l'ensemble qui, nous l'espérons, échappera toujours à ce que nous appellerions volontiers le vandalisme officiel.

### PORTE DE LA VIERGE

Les grandes statues du trumeau et des ébrasements étaient abritées sous des dais de petite dimension et reposaient sur des socles à trois faces ornées chacune d'une arcade. Au trumeau était certainement adossée une Vierge tenant l'Enfant.

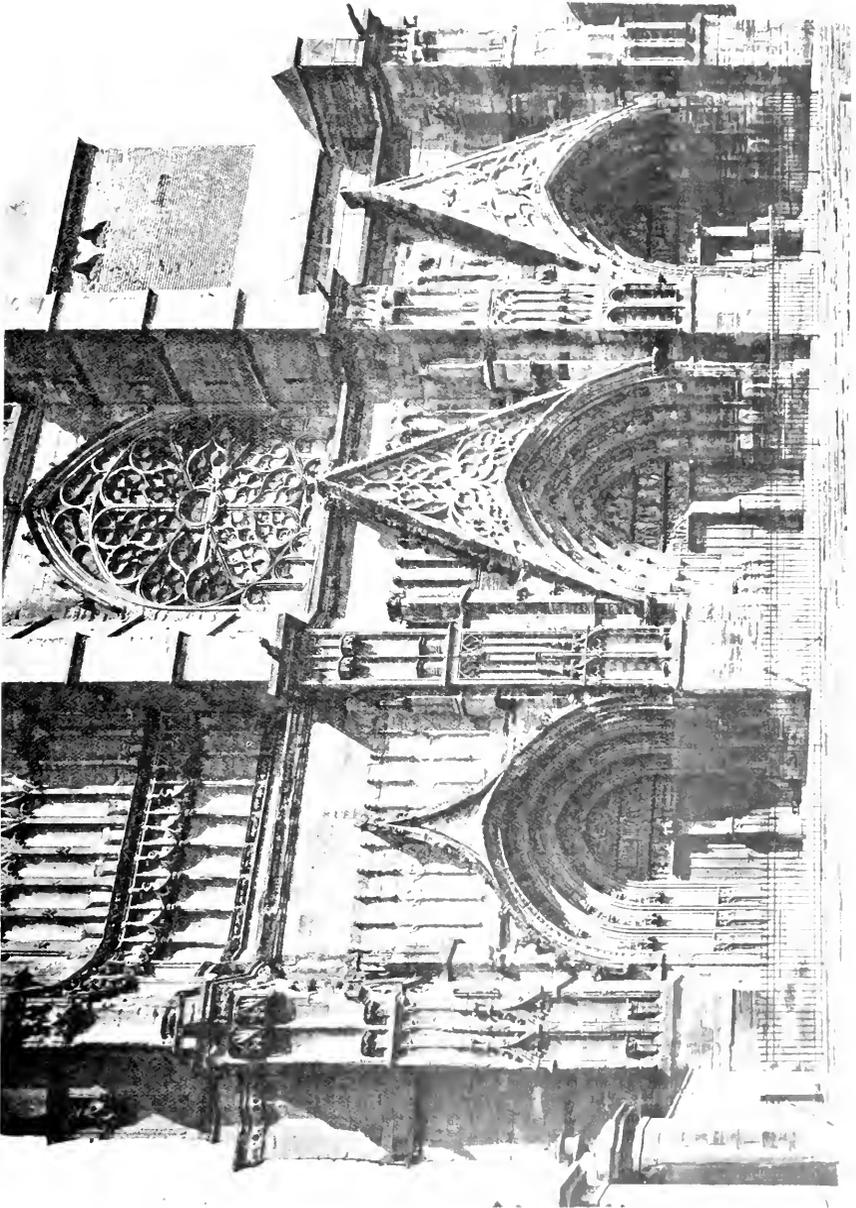
**TYPAN.** — Le tympan, consacré à la *vie de la Vierge* (*pl.*), se divise, comme les deux autres de la façade, en trois zones ou registres, que séparent des arcades frêlées, surmontées à la première rangée de petits gâbles entre lesquels se dressent des pinacles.

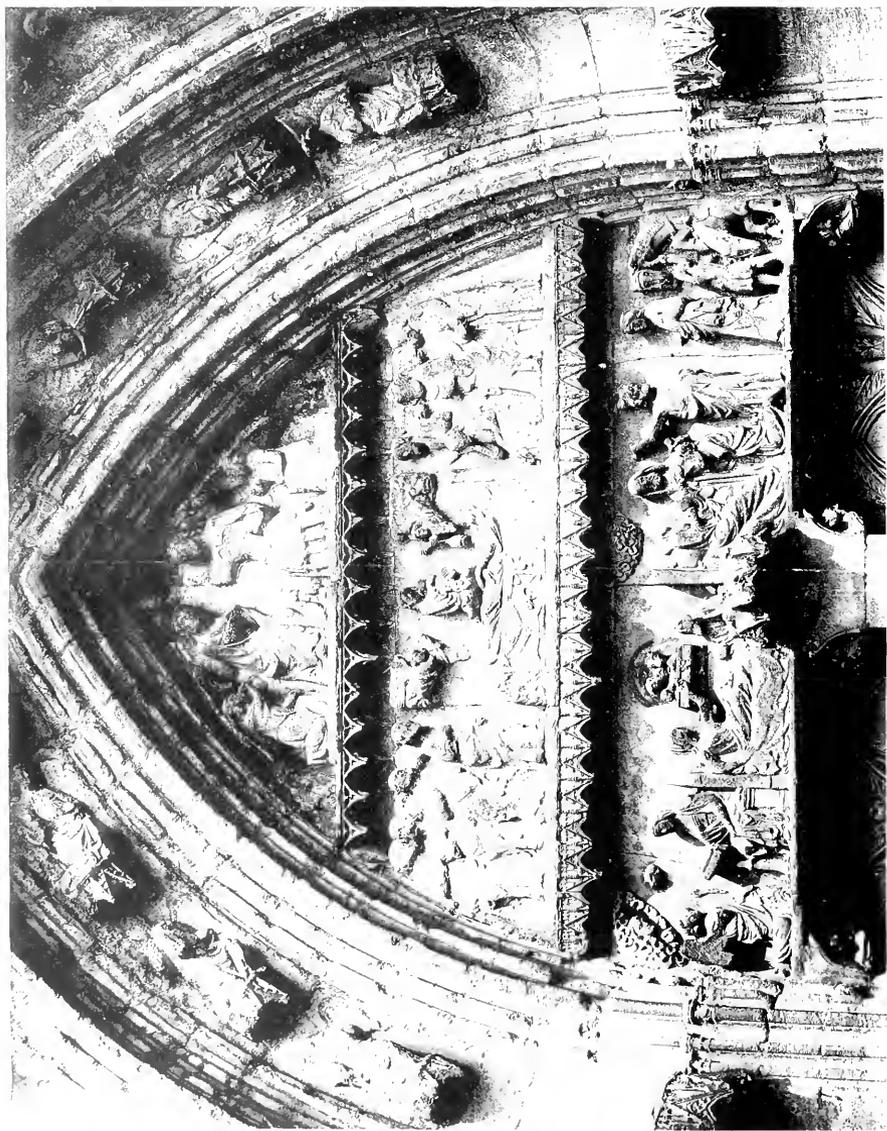
**Premier registre.** — Le premier registre ou linteau, supporté, comme au portail sud, par des consoles ornées de figures d'anges aux ailes déployées, dans une attitude très gracieuse, comprend trois scènes. A gauche *L'Annonciation* : la Vierge est assise à un prie-Dieu sur lequel est posé un livre ouvert. Son manteau lui couvre la tête. Elle porte la main droite à sa poitrine. L'ange est agenouillé devant elle : la banderole qu'il tenait a presque entièrement disparu. Dans le coin de gauche, on remarque, dans des nuages, la tête de Dieu le Père qui envoie à la Vierge la colombe que l'on distingue encore très nettement. Dans l'ensemble ce petit tableau est charmant.

*La Nativité.* — La Vierge, étendue sur un lit, se redresse pour prendre la main de l'Enfant couché dans la crèche au-dessus d'elle, encore suivant la formule du XIII<sup>e</sup> siècle. Son attitude tendre et familière est très heureusement rendue. On remarquera que l'Enfant, couché sur le ventre, est complètement tourné vers sa mère et qu'il lui sourit. Derrière lui apparaissent les têtes du bœuf et de l'âne. A droite du lit est assis saint Joseph, la tête couverte de son manteau, regardant la Vierge et tenant un bâton. Cette Nativité est d'une composition très heureuse.

*L'Adoration des Mages.* — La Vierge est assise avec l'Enfant sur ses genoux, le dos appuyé contre un coussin. Le premier roi est agenouillé. Ses mains sont brisées. Le second est debout et montre au troisième, qui le suit et qui seul ne porte pas de barbe, l'étoile visible au milieu des nuages ou plutôt des ondulations qui représentent le ciel. Ce deuxième mage, dont le présent qu'il tenait dans la main gauche est impossible à déterminer, est une très belle figure. Au second plan, derrière la Vierge, apparaît saint Joseph, vêtu comme précédemment, avec son bâton. Enfin à droite, un jeune serviteur garde les chevaux des Mages au nombre de deux sen-

1. Au XIII<sup>e</sup> siècle, dans la scène de l'Annonciation, la Vierge et l'ange sont debout l'un en face de l'autre. La composition est des plus simples et ne comporte aucun décor. Dans le cours du XIV<sup>e</sup>, l'usage s'introduit de représenter la Vierge assise ou agenouillée à un prie-Dieu et lisant dans un livre d'heures, tandis que l'ange se met à genoux devant elle. Cette modification apportée dans le thème de l'Annonciation est due à l'influence des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, de saint Bonaventure, et des mystères. En France, un des plus anciens exemples de cette nouvelle iconographie se rencontre dans un livre de saint Louis de Poissy, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (vers 1320-1330). Voy. sur ce sujet, Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 60-61.





© 1978 J. D.

CATHÉDRALE DE MEAUX  
Façade occidentale - Portail de la Vierge

pînces dentées à l'intérieur ; au-dessus, *sainte Véronique* avec le voile sur lequel on distingue encore nettement la face du Christ.

Troisième voussure. Six statuettes à droite et à gauche au lieu de sept. Ce sont pour la plupart des prophètes, assis, tenant des banderoles. Quelques-uns sont coiffés d'un bonnet.

On remarque encore à la naissance de l'archivolte de la porte deux curieuses figures en forme de gargouille : à gauche un personnage en costume monacal, dont la tête a été mutilée, et à droite un dragon accompagné d'une sorte de sauvage qui tient une massue.

### PORTE DU JUGEMENT DERNIER

La disposition de cette porte est absolument la même que celle de la porte de la Vierge. On y retrouve les mêmes détails d'ornementation, les mêmes dans, les mêmes arcatures, etc.

Comme précédemment, nous avons à regretter la disparition des grandes figures des piédroits et du trumeau. La statue du trumeau représentait, à n'en pas douter, le Christ béni-sant, comme il est de règle dans les portails consacrés au Jugement dernier. Quant à celles des piédroits, il est à remarquer qu'il n'y a que trois niches de chaque côté, c'est-à-dire qu'il manque la place suffisante pour les douze apôtres qui dans l'iconographie du moyen âge assistent presque toujours à droite et à gauche de la porte le Juge Suprême.

Sous les deux niches inférieures du contrefort de droite, on lit l'inscription suivante :

CE SONT LES SAINCTZ EVESQUES DE L'EGLE DE CEÛS

Cette inscription s'appliquait aussi très probablement aux statues qui se trouvaient dans les niches supérieures du même contrefort<sup>1</sup>.

TYMPAN. — Il se divise en trois registres, séparés par des arcades trilobées (*pl.*). L'arcature inférieure est d'une décoration plus riche que celle du dessus.

Premier registre ou linteau. — *Résurrection des morts et Séparation des élus et des réprouvés*<sup>2</sup>. Les morts sortent de leur tombeau dans les attitudes diverses et pêle-mêle. Ils ne sont pas entièrement nus et sont enveloppés en partie de leur linceul<sup>3</sup>. L'ensemble de cette scène est assez confus. On peut encore distinguer plusieurs femmes, reconnaissables à ce que leur linceul leur couvre la tête ; au milieu, en belle place, un roi, le menton appuyé sur une main ; à droite, un pape avec la tiare conique et à côté de lui un personnage assez bien conservé et dont l'expression du visage, d'une certaine rudesse, est à noter. À gauche, deux époux qui viennent de se retrouver, se serrent tendrement<sup>4</sup> ; tout à côté, un second roi, tourné de profil.

À droite est figuré *l'Enfer*. Deux démons, au corps velu et à la face hideuse, avec des têtes grimées aux genoux<sup>5</sup>, entraînent les damnés. Au premier plan marchent un homme et une

1 Les évêques de Meaux canonisés sont S. saintin, S. Autouin, S. Remon, S. Faron, S. Hildobert, S. Ponsin, S. Ebrégisil et S. Gilbert. Nous rappelons qu'il était de coutume au moyen âge de représenter, aux côtés des saints ou les évêques du diocèse. Ainsi à Amiens, à la porte Saint-Etienne et de l'occident, le diable, les anges et les saints à droite figurent les saints Ischaire, le Confesseur, saint Eusèbe, saint Boniface, etc. À la porte de gauche de la façade occidentale de Notre-Dame de Reims, on voit aussi, des saints évêques canonisés, saint Amand, saint Nicaise, saint Remi, saint Thierry, etc. ; même, remarque pour le portail nord de la même cathédrale. Une tradition veut nous faire voir au portail sud de la cathédrale de Meaux, saint Eusèbe, saint Sulpice, saint Amand, etc.

2 Sur le Jugement dernier, voy. F. Méhlé, *op. cit.*, p. 321 et suiv.

3 Il en est de même à Amiens, Reims et Rouen.

4 À Notre-Dame de Paris, on remarque, parmi les élus, deux époux qui se tâtent tendrement.

5 À Rouen, à Bourges et à Poitiers, les démons ont des figures grimées aux genoux et à la face.

tenue nus ; derrière, on aperçoit la face d'un autre réprouvé. L'Enfer proprement dit, séparé du groupe précédent par une porte dépourvue de tout ornement, est représenté, suivant une formule courante à l'époque gothique, par une grande chaudière en ébullition posée dans la gueule de Léviathan<sup>1</sup>. Dans la chaudière sont entassées plusieurs têtes qui semblent crier la douleur. On remarque un ecclésiastique, avec la tonsure, et une femme. Dans la gueule même de Léviathan apparaissent d'autres têtes non moins implorantes, entre autres celles d'un ecclésiastique et d'un pape avec la tiare. Nous n'avons pas vu trace de crapauds ou de bêtes montant le long de la chaudière, mais il faut tenir compte des mutilations. A droite enfin se tient un petit démon au corps trapu avec une fourche.

A gauche du registre sont figurés les élus, au nombre de trois seulement, que saint Pierre accueille, avec les clés à la main. Le premier, vêtu d'une longue robe à larges manches et qui semble barbu, penche légèrement le corps en avant et pose une main sur la poitrine ; le second, dont la tête est bien conservée, avec le même costume, est un roi, couronné ; un ange le prend par la main gauche ; enfin, un peu en arrière, est une femme, la tête couverte de son manteau. Le Paradis est représenté par une petite construction formée de niches superposées, au nombre de six, contenant chacune une petite figure d'écu avec une couronne et les mains jointes. Cette façon de représenter le Paradis ou la Jérusalem céleste est tout à fait exceptionnelle à l'époque gothique. On rencontre quelque chose d'analogue au tympan de la cathédrale d'Autun (XII<sup>e</sup> siècle).

Au sujet des deux premiers élus qui vont être introduits dans le ciel par saint Pierre, voici ce que nous lisons dans Carro<sup>2</sup>. « Une femme s'avance, Jeanne de Navarre, avec une certaine désinvolture ; un homme couronné la suit, Philippe le Bel, qui est arrêté par l'ange, lequel lui met la main sur le bras, tout disposé à le faire tourner sur ses talons ; Philippe le Bel avait eu de terribles démêlés avec le pape Boniface VIII et l'histoire en est étrange et curieuse. C'est la cause du veto angélique ; mais Jeanne parle et semble faire entendre raison à saint Pierre, moins sans doute à cause du bon accord de Philippe avec le successeur de Boniface qu'en raison de la générosité avec laquelle elle avait elle-même doté la cathédrale. »

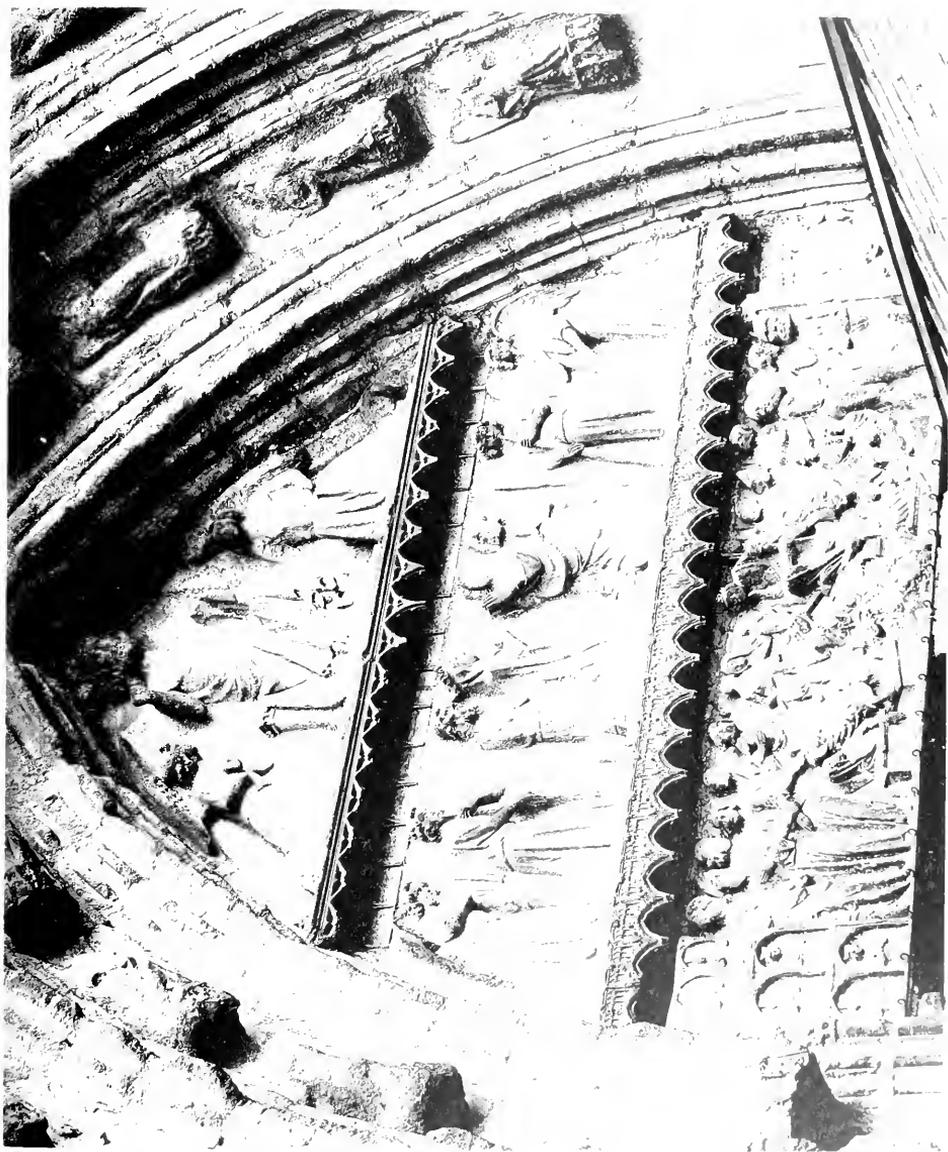
Cette interprétation est réellement surprenante et son invraisemblance saute aux yeux. On n'aurait jamais fait de telles allusions au moyen âge à la façade d'une église. D'ailleurs la prétendue Jeanne de Navarre n'est nullement une femme. Son costume est tout à fait semblable à celui du roi qui vient immédiatement après<sup>3</sup>.

Second registre. Au centre, deux personnages agenouillés, les mains jointes : à gauche une femme, couronnée, la tête couverte d'un voile, et à côté d'elle, dans la même attitude, saint Jean-Baptiste, couvert d'une peau de bête ; à droite, un homme avec un ample manteau, joignant aussi les mains, dont la tête a presque entièrement disparu et derrière lequel se tient à genoux également un autre personnage barbu, muni d'un bâton, qui, à première vue, paraît être saint Jacques. D'après la tradition, il faudrait reconnaître ici la reine Jeanne de Bourgogne († 1348), assistée de son patron, saint Jean-Baptiste, et son époux, Philippe de Valois († 1350), avec l'apôtre saint Philippe. On verra plus loin notre opinion à ce sujet.

1. Interprétation de plusieurs passages du livre de Job (M. 20 21 ; XI. 3, 5, 22). Voyez les tympan de Bourges et de Reims, le psautier de saint Louis à la Bibliothèque de l'Arsenal (n<sup>o</sup> 1186, fol. 171), et un autre psautier de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (n<sup>o</sup> 1273, fol. 15). La chaudière seule se rencontre à Paris, Amiens, Reims, etc. Sur le Jugement dernier et l'Enfer, voy. A. Bonet, *Les sculptures de la cathédrale de Bourges (façade occidentale)*, Paris, 1912, n<sup>o</sup> 6, p. 53.

2. *Op. cit.*, p. 139.

3. Il ne semble pas que ce soit un ecclésiastique. A Amiens, à Bourges et au Mans (église de la Couture), un franciscain couvre le cortège, mais il est vêtu d'un grand manteau à capuchon serré par un cordon à triple nœud, ce qui ne laisse aucun doute.





Le même registre présente encore quatre figures d'anges, debout, soufflant dans de longues trompettes le reveil des morts et dont l'attitude est gauche et maladroite.

Troisième registre. — *Le Christ-Juge*. Le Juge suprême, assis, la poitrine découverte, les bras en avant, montre ses plaies. Son expression est grave et noble. Il est accompagné de deux anges dont les bras sont cassés et qui portaient sans doute les instruments de la Passion.

Le premier registre ou linteau repose, comme ceux des portes de la Vierge et de saint Etienne, sur des consoles présentant de jolies figurines d'anges jouant de divers instruments de musique<sup>1</sup>. L'un d'eux a un orgue portatif, suspendu au cou par une courroie ; les doigts de la main droite sont étendus sur les touches du clavier, tandis que la gauche fait agir la soufflerie. Un autre a un psalterion, en forme de triangle équilatéral dont les angles sont abattus, suspendu aussi au cou ; ses deux mains heurtent chacune un plectre. Un troisième joue de la viole avec un archet. Le quatrième a les mains mutilées ; on ne voit plus l'instrument dont il était muni.

Au point de vue de la composition, notre tympan du Jugement dernier trahit certaines mal-adresses. Le premier registre contient beaucoup trop de personnages. L'artiste a pour ainsi dire comprimé dans un espace trop restreint trois scènes ou trois groupes (Résurrection, les élus et les reprochés), qui d'ordinaire se répartissent sur deux registres ou qui se continuent dans les voussures. La Résurrection des morts est très confuse<sup>2</sup> et n'a pas, par exemple, la belle ordonnance de Bourges ou de Rampillon. Au second registre, au contraire, les personnages sont trop peu nombreux et s'équilibrent mal. Enfin il manque certains éléments essentiels du Jugement dernier, à savoir, par exemple, l'archange saint Michel et Abraham. Quant au style même, il y a aussi des réserves à faire. Dans le registre inférieur on distingue des parties meilleures les unes que les autres. Certaines têtes de ressuscités sont d'un caractère réaliste très justement rendu. Au-dessus, la reine agenouillée et saint Jean-Baptiste, ainsi que le Christ-Juge sont des morceaux qui méritent d'être notés. Par contre, on est frappé de l'attitude gauche et maladroite des anges qui soufflent dans les énormes trompettes.

Le tympan du Jugement dernier n'est donc pas une œuvre de premier ordre, et assurément il est, dans l'ensemble et pour certains détails, inférieur à celui de la porte précédente ; mais il ne faut pas pour cela en méconnaître les réelles qualités et l'intérêt iconographique.

Voussures. — La première statuette au départ de chaque voussure, à droite et à gauche, a disparu.

Première voussure. — Dix anges (huit aujourd'hui), agenouillés, très mutilés.

Seconde et troisième voussures. — Douze et quatorze personnages assis (dix et douze aujourd'hui), très mutilés également et représentant des prophètes et des confesseurs. A la troisième voussure, on remarque un pape, avec la tiare conique et un livre (deuxième à droite), au-dessus un diacre, avec le manipule, un prophète (3), la tête couverte de son manteau, comme d'un capuchon (premier à gauche). Quelques-uns de ces personnages ont un bonnet.

A chaque départ de l'archivolte de cette porte, on remarque encore deux curieuses figures

1. Voy. C<sup>te</sup> Ad. de Pontecoulant, *Les symphonistes de la cathédrale de Milieu*. Mémoires de la Société archéologique de la Haute-Garonne, t. 1, n<sup>o</sup> 1, p. 8, 9 et 10 avril 1863. *Archéologie* (1864), p. 107-118. L'auteur attribue ces consoles sculptées au règne de l'XII<sup>e</sup> siècle et suppose qu'elles proviennent d'un ancien portail détruit. C'est la même opinion que nous n'acceptons pas. Ces consoles d'anges doivent dater du XIV<sup>e</sup> siècle.

2. Il y a à la quelque chose qui rappelle le tympan du portail des libraires à la cathédrale de Bourges.

en forme de gargouille, l'une coiffée d'une calotte et tenant une banderole, l'autre avec des heaumes, les pieds appuyés sur un lion. Ce dernier personnage ne peut être que saint Jérôme.

Les deux portes du Jugement dernier et de la Vierge sont, on l'a vu, d'une disposition tout à fait semblable. Les soulèvements avec arcades trefflées à petits gâbles, les dais des statuettes des voussures et des grandes statues des piedroits ainsi que les arcatures séparant les registres des tympan<sup>1</sup> ne varient guère de l'une à l'autre. Même remarque pour les profils des moulures et le dessin des chapiteaux à deux rangs de feuillages. Il est donc certain que ces deux portes ont été élevées en même temps. Elles présentent du reste une grande ressemblance avec celle du croisillon sud du transept. L'architecte qui les a élevées dans le second quart du XIV<sup>e</sup> siècle s'est inspiré visiblement de l'œuvre de son prédécesseur.

Les sculptures des deux tympan sont-elles de la même époque? Voici à ce sujet l'opinion de M. E. Joly : « C'est aussi pour n'avoir pas perçu une différence de style entre les sculptures des tympan et leur encadrement, pour avoir, à la légère, estimé contemporains les bas-reliefs de ces tympan et les statuettes des voussures de ces deux portails, qu'on a généralement transformé Philippe IV le Bel et sa femme Jeanne de Navarre — celle-là même dont le buste émerge de la maîtresse clef de voûte de l'abside, — comparant devant le Juge suprême, en leurs homonymes Philippe VI de Valois et sa femme Jeanne de France, qui ont seulement contribué à croire l'église que leurs oncle et tante avaient rebâtie. Il est surprenant que personne encore n'ait signalé ce cas nouveau de réemploi de matériaux sculptés provenant d'un édifice antérieur. Nous savons déjà qu'au portail nord, le trumeau monolithique avec la statue de saint Etienne provient de l'église du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Nous pourrions montrer désormais deux autres morceaux importants et précieux, bien que tristes : les tympan de la grande façade retirés des anciens portails, réemployés autant par économie que par respect pour l'œuvre d'art, et ajustés, assez mal d'ailleurs, au moins pour la partie supérieure, dans le plus charmant cadre dentelé qui se puisse voir<sup>3</sup>. »

Ces observations ne sont justes que sur certains points. Nous allons les discuter. L'auteur n'a pas tout d'abord remarqué qu'il y avait une différence de style assez tranchée entre le tympan du Jugement et une assez grande partie de celui de la Vierge. Dans ce dernier, le premier registre date certainement du temps même des premiers travaux de la façade. Nous avons déjà fait remarquer que l'Annonciation, telle que nous la voyons ici, avec l'ange agenouillé, la Vierge assise à un prie-Dieu et la tête de Dieu dans les nuages, n'apparaît guère en France que dans le second quart du XIV<sup>e</sup> siècle. De plus, dans la Nativité, le réalisme de la Vierge qui se redresse pour prendre la main de son enfant et lui sourire, est très caractéristique. Toutefois il apparaît nettement que dans certaines figures la sculpture se rattache encore à l'art de la fin du XIII<sup>e</sup>, et ce qui le prouve tout particulièrement c'est la belle figure de roi mage qui montre l'étoile<sup>4</sup>. Quant aux deux autres registres, il est manifeste qu'ils sont mal raccordés dans le tympan et que le style et l'aspect des figures diffèrent assez sensiblement<sup>5</sup>. Toutefois la partie centrale du second registre nous paraît elle aussi avoir été

1. L'arcature qui sépare le premier registre du second, au tympan du Jugement dernier, est seule d'un modèle un peu différent.

2. Nous croyons plutôt du XIII<sup>e</sup> siècle.

3. E. Joly, *L'allongement de la cathédrale de Meaux et la reconstruction de la façade aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, *Bulletin de la Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux*, II, 1899-1901, p. 65, note 1.

4. A la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, les sculptures du côté sud, terminées en 1351, sous la direction de Jean le Bouteiller, sont encore, elles aussi, dans la tradition du XIII<sup>e</sup> siècle (missant). Au nord, la Nativité (fin du XIII<sup>e</sup> siècle) nous montre la Vierge se détournant de son fils.

5. On notera que le registre inférieur et la partie centrale du second sont dans une meilleure conservation, ce qui tend, sans doute, à ce que les artistes du XIV<sup>e</sup> siècle n'ont pas employé la même pierre. Les apôtres et les personnages du Couronnement sont assez effacés et les traits de leurs visages sont le plus souvent à peine visibles.

exécutée au XIV<sup>e</sup> siècle. Nous attribuons seulement au XIII<sup>e</sup> les deux groupes d'apôtres et le Couronnement de la Vierge.

Le tympan du Jugement dernier est, par contre, comme le dit fort justement M. Jouy, entièrement antérieur à la partie la plus ancienne de la façade. Il n'est pas besoin de l'examiner longtemps pour se convaincre qu'il a été exécuté au XIII<sup>e</sup> siècle et qu'il provient d'un portail démolì. Peut-on préciser la date? M. Jouy n'accepte pas la tradition d'après laquelle les deux personnages agenouillés sous le Christ-Juge seraient Philippe de Valois et Jeanne de Bourgogne. Il pense qu'ils représentent Philippe le Bel et Jeanne de Navarre et rappelle à ce sujet les largesses de cette dernière vis-à-vis de l'église de Meaux. Nous croyons pour notre part que ce Jugement dernier est même un peu antérieur à Philippe le Bel. Le style des draperies, les expressions des visages et les attitudes permettent d'attribuer cette œuvre au troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle environ. Nous attirerons tout spécialement l'attention sur le groupe des élus, sur les quatre figures agenouillées du second registre et sur le Christ d'une noblesse et d'une majesté vraiment imposantes. A regarder ce tympan de près, on s'aperçoit qu'il a été certainement réemployé, car, du côté gauche surtout, il est mal ajusté en certains endroits<sup>1</sup>.

Si, d'après notre opinion il ne faut pas voir sous les pieds du Christ Philippe le Bel ni sa femme, quels sont alors ces deux personnages? La réponse nous paraît facile. Il y a tout simplement à gauche la Vierge, avec saint Jean-Baptiste, et à droite saint Jean l'Évangéliste, avec saint Jacques le Majeur, portant le bâton de pèlerin, ce qui est assez conforme à l'iconographie du moyen âge. Il serait vraiment bien surprenant que dans un Jugement dernier on n'ait point figuré la Vierge et saint Jean l'Évangéliste intercedant auprès du Sauveur. A vrai dire nous savons fort bien qu'ordinairement la Vierge et saint Jean sont aux côtés mêmes du Christ et ne sont accompagnés d'aucun saint. Il y a évidemment ici une dérogation aux règles adoptées généralement, mais nous ajouterons que la présence de saint Jean-Baptiste dans un Jugement dernier n'est pas surprenante. On retrouve le Précurseur, à la place de saint Jean l'Évangéliste, au portail nord de Reims et à la façade de certaines églises allemandes<sup>2</sup>.

Comment expliquer par contre que saint Jacques figure derrière saint Jean l'Évangéliste? Ce saint était-il tout particulièrement vénéré à Meaux? Cela est fort possible et du reste une des chapelles absidales de la cathédrale, la première au nord, qui remonte au XIII<sup>e</sup> siècle, lui est actuellement dédiée<sup>3</sup>. Mais il faut aussi se rappeler qu'au moyen âge saint Jacques comptait, avec saint Nicolas et saint Martin, parmi les saints les plus honorés et que dans beaucoup de villes il s'était formé des confréries composées de pèlerins qui avaient accompli le fameux voyage à Compostelle. Ces associations ont même fait exécuter pour quelques-unes de nos grandes cathédrales (Chartres, Tours et Bourges) des vitraux qui retracent tout particulièrement la lutte de l'apôtre contre Hermogène<sup>4</sup>. Il n'est donc pas étonnant que dans un Jugement dernier on ait sculpté la figure d'un saint qui était si populaire.

Nous terminerons ce qui concerne la porte centrale de notre façade par une observation qui mérite d'être faite. Nous avons dit précédemment qu'au point de vue iconographique notre Jugement dernier était incomplet et qu'il y manquait des éléments essentiels. Ainsi du côté des élus, on ne voit pas la figure d'Abraham recevant les âmes dans son sein. Puisque le tympan provient d'un portail démolì, n'est-on pas autorisé à croire que les scènes du registre infé-

1. Il est évident que les deux arcatures qui supportent les registres sont postérieures à la sculpture du Jugement dernier.

2. On sait qu'il y a eu des relations assez étroites entre les églises de Reims et de Cologne. On peut en être convaincu par exemple par le fait manifeste que la présence de saint Jean-Baptiste à Reims est due à un emprunt fait à Cologne.

3. Nous nous empressons d'ajouter que cette chapelle n'avait pu être posée sans avoir été consacrée.

4. Voy. Male, *op. cit.*, p. 280-282.

neur se continuaient à Forgnie dans les voussures, comme à Paris et à Amiens? La scène de l'Enfer à droite pouvait fort bien elle aussi être complétée de la sorte.

Avant de décrire la troisième porte de la façade, je crois utile de dire quelques mots d'une sculpture qui provient de la cathédrale de Meaux et qui est conservée au musée du Louvre (n° 77). C'est une *Annonciation*, en forme de petit tympan, qui devait être placée au-dessus d'une porte. Elle mesure 1<sup>m</sup>25 de hauteur sur 1<sup>m</sup>25 de largeur et fut envoyée à Paris en 1892. On voit la Vierge debout, avec un livre dans la main gauche et levant la droite, tournée vers l'ange qui est également debout et dont la banderole a été brisée. Au milieu est représenté le traditionnel vase avec le lys; à droite est un rosier. Au-dessus de la tête de la Vierge apparaît la colombe. La partie supérieure de ce petit tympan présente trois arcades à crochets. Ce bas-relief, assez mutilé en certains endroits de visage de la Vierge et les mains de l'ange surtout) et qui présente encore des traces de peinture (vert et or principalement), paraît dater, à en juger par le style des draperies souples et élégantes et par l'expression de l'ange, de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIV<sup>e</sup>. Au point de vue iconographique, c'est encore la tradition du XIII<sup>e</sup> siècle qui a été suivie, puisque les deux personnages sont debout l'un en face de l'autre. Cette sculpture nous fournit une preuve de plus pour affirmer que le tympan de la vie de la Vierge, avec son Annonciation toute différente comme composition, ne peut remonter à cette époque.

#### PORTE SAINT JEAN-BAPTISTE

La disposition de cette porte est identique à celle des deux précédentes. Les différences consistent dans l'ornementation des dais et des soubaitements, dans les moulures et dans les brises de feuillages, qui montrent bien que tout cet ensemble appartient au gothique flamboyant avancé. Les statues des embrasements ont disparu, ainsi que le saint Jean-Baptiste qui était adossé au trumeau.

Le tympan (*fig. 9*) divise en trois zones que séparent des arcades d'un dessus très riche et trop chargé, retrace les principaux épisodes de la vie du saint Précurseur. Les sculptures ont assez souffert par endroits; mais il reste encore des morceaux presque intacts. Pour l'ordre des scènes, il faut commencer, contrairement à la règle ordinaire, par le registre du milieu et continuer par celui qui est au-dessous.

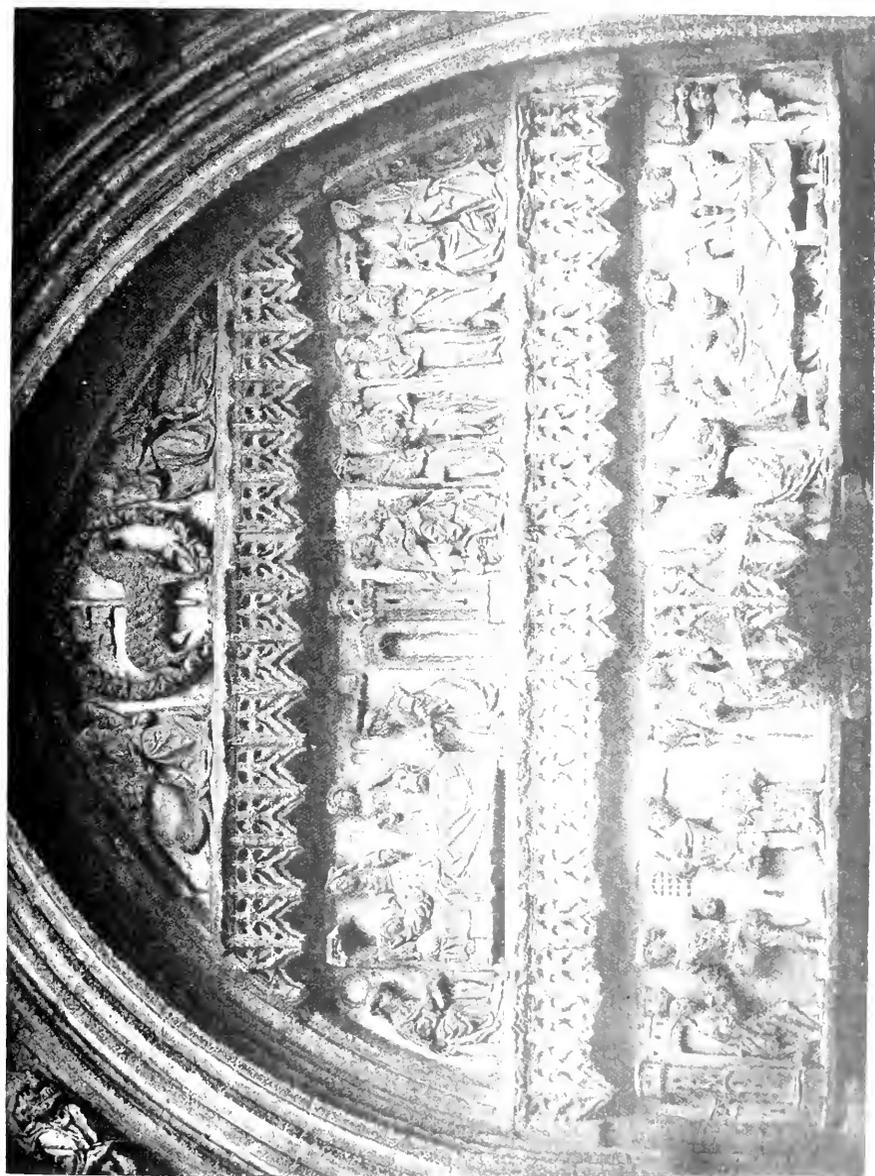
Second registre. — *Naissance de saint Jean*<sup>1</sup>. Sainte Elisabeth est couchée dans un lit assez somptueux, surmonté d'un dais, et appuie la tête sur un coussin. Trois femmes l'entourent. La première, tout à fait près d'elle, lui adresse la parole. C'est sans doute une parente ou sa mère. Les deux autres sont des sages-femmes. L'une porte un broc, l'autre tient le nouveau-né qu'elle montre à sa mère; aux pieds de celle-ci est un bassin pour le bain de l'enfant et au-dessus d'elle est figurée une étagère avec de la vaisselle. Dans le coin de gauche, Zacharie, barbu, vêtu d'un grand manteau, inscrit sur des tablettes ou sur un livre le nom de son fils<sup>2</sup>. Cette scène est séparée de la suivante par une porte fortifiée avec une tour à l'un des côtés.

*Predication de saint Jean*<sup>3</sup>. — Le saint, barbu, vêtu d'une simple peau de bête et les jambes complètement nues, s'adresse à des personnages de conditions diverses, au nombre de sept (quatre devant et trois derrière), tous debout — sauf une femme agenouillée et un homme assis sur un tertre — et qui paraissent l'écouter avec grande attention. L'un d'eux a un

1. *Ibid.*, I, 57-58.

2. *Ibid.*, I, 59-63.

3. *Ibid.*, III, 120; et *Moyné*, III, 112.



chaperon, un autre un bonnet mou; la femme à genoux a son manteau retenu par un cordon attaché à deux belles agrafes. Derrière saint Jean se tient un homme barbu, avec une coiffure aplatie et une escarcelle au côté. Le dernier personnage à gauche, avec des chausses et un vêtement qui ne descend que jusqu'au-dessus des genoux, pose familièrement la main sur l'épaule de celui qui est assis devant lui. Le lieu de la scène, le désert de Judée, est indiqué par quatre arbres<sup>1</sup>.

Premier registre<sup>2</sup>. — *Décollation de saint Jean*<sup>3</sup>. A gauche, un soldat, vêtu d'un justaucorps rembourré, l'épée au côté, fait sortir saint Jean de la porte de la prison flanquée de deux tourelles; on aperçoit un peu à droite une fenêtre grillée. Saint Jean, à genoux et les mains jointes, est ensuite décapité par un bourreau. Pres de lui est une colonne qui supporte une idole, sorte de génie ailé, avec, semble-t-il, un bonchier. Salomé assiste à la décollation du saint; la taille cambrée, le voile qui lui couvre les cheveux fortement soulevé, elle paraît tenir le plat sur lequel elle doit porter le chef du martyr.

*Festin d'Hérode*. — La scène précédente et celle-ci sont séparées par une tour à deux ouvertures, en partie dissimulée par le dais qui abritait la statue du Précurseur. Salomé, le voile toujours flottant, porte la tête de saint Jean sur un plat. Un page tient la queue de sa robe. Nous voyons ensuite Hérodiade, Hérode et un autre personnage assis à une table sur laquelle est posé le plat avec la tête du saint. Le troisième convive, coiffé d'un chaperon, fait un geste d'étonnement ou de répulsion. A droite est un jeune serviteur, au-dessus duquel on aperçoit une étagère chargée de vaisselle. Au premier plan, devant la table, sont couchés deux chiens, un caniche et un lévrier. Entre Salomé et Hérodiade on remarque enfin un perroquet sur un bâton. Le fond de la salle est percé de deux fenêtres en plein cintre<sup>4</sup>.

Troisième registre. — L'Agneau, attribut de saint Jean, dans un disque, avec la croix munie d'un étendard, entre deux anges agenouillés, les ailes déployées et agitant des encensoirs.

Voissures. — Première voissure. De chaque côté, cinq anges musiciens, debout ou agenouillés. A gauche, le premier joue de laxyole avec un archet; le second de l'orgue; l'instrument est suspendu au cou par une courroie, la main droite est posée sur le clavier et la gauche actionne le soufflet. Le troisième a une sorte de psalterion dont il fait vibrer les cordes avec deux plectres; le quatrième paraît chanter, ou du moins on ne distingue plus traces d'instrument. Le cinquième souffle dans une cornemuse. A droite, le premier a une cithare, le second une harpe, le troisième un tambourin, le quatrième et le cinquième semblent chanter, mais à vrai dire, leurs bras sont mutilés. Ces anges sont vêtus de larges manteaux ou de chapes retenues sur le devant par un mors.

Seconde voissure. — Deux saintes assises, de chaque côté. Quelques-unes, avec des vêtements assez riches à galons brodés, ont le corps pris dans un corsage serré. Nous avons re-

1 C'est à tort que Mgr Allou reconnaît dans cette composition saint Jean reprochant à Hérode son alliance incestueuse (op. cit., p. 20).

2. Les consoles sur lesquelles il s'appuie sont ornées de figures d'anges dont deux tiennent une banderole et le troisième peut être un vase.

3 *Moith*, XIV, 112; *Misc*, VI, 1129; *Luc*, III, 1920; IX, 79. Voy. aussi la *Légende dorée*.

4 Il est à remarquer que la danse de Salomé n'est pas représentée. Les scènes figurées sur ce tympan sont intéressantes à comparer au point de vue iconographique, avec celles qui se voient sur les clôtures du chœur de la cathédrale d'Amiens (côté nord) exécutées aux environs de 1531 (Voy. G. Durand, *Monographie de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, t. II).

connu, à gauche, *sainte Marie l'Égyptienne*, le corps couvert de ses cheveux et tenant les trois pains dont elle se nourrit dans le désert; *sainte Catherine*, en riche costume, avec sa roue. À droite, *sainte Anne* apprenant à lire à la Vierge; *sainte Marthe*, tenant son seau, et la farasque; *sainte Barbe* avec une palme, à côté d'une tour; *sainte Marguerite*, les mains jointes, sortant du dragon qui l'avait engloutie ou montée sur cet animal. Les autres saintes ont presque toutes un livre ouvert sur les genoux et n'ont pas d'attributs caractéristiques.

Troisième voussure. — Quatorze personnages debout. Le second, de chaque côté, a disparu. Le premier, à droite et à gauche, tient une banderole. Celui de droite, avec un manteau à capuchon, a la tête bien conservée et assez expressive. Il est chauve et a le front ride. Les autres figures ont les pieds nus. Ce sont donc des apôtres. Il y en avait douze primitivement. On peut identifier *saint Barthelemy*, avec un large couteau (troisième à droite), *saint Pierre*, avec les clefs (sixième à gauche), *saint Jude*, avec un bâton ou plutôt une massue, on peut-être aussi *saint Jacques le Mineur*, *saint Paul*, avec un livre et une épée (quatrième à droite), et *saint Andre*, avec sa croix (sixième à droite).

Les sculptures que nous venons de décrire, surtout celles qui ornent le tympan, sont loin d'être sans mérite. Les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste sont tout à fait charmantes et pleines de bonhomie par les détails pittoresques et familiers qu'elles présentent. Le groupement des personnages est très heureux; les attitudes, les gestes et les expressions sont naturels, les draperies enfin sont souples et élégantes. Les statuettes des voussures (des anges surtout) montrent les mêmes qualités dans l'exécution et dans le dessin.

Le style de la sculpture et l'ornementation proprement dite, sans compter les détails de costume, nous permettent d'ajouter foi au renseignement que nous donne Duplessis, quand il déclare que la porte Saints-Jean-Baptiste a été décorée par les soins du chanoine Jean de Marcellis (†1506). C'est bien en effet au temps de Louis XII qu'on peut rattacher tout cet ensemble qui est encore entièrement gothique et qui est l'œuvre d'imagiers locaux fidèles à la tradition du moyen âge et n'ayant pas subi l'influence de la Renaissance.

A. BOUTE.





# LA PEINTURE EN SAVOIE AU XV<sup>E</sup> SIÈCLE

## A propos d'un tableau inédit du Musée de Chambéry

Un tableau primitif, conservé au musée de Chambéry sous le numéro 56, offre un intérêt particulier. Contrairement à la plupart des ouvrages du XV<sup>e</sup> siècle, il est daté, signé et chargé d'écussons nous permettant d'identifier ses donateurs.

Il s'agit d'une *Cène*, peinte sur bois, mesurant 1<sup>m</sup>25 de haut sur 2<sup>m</sup>20 de large (fig. 1).

Autour d'une table servie, le Christ jeune, presque imberbe, vêtu de blanc, est entouré de ses disciples. Aux extrémités de la composition, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine protègent les donateurs en petites dimensions, presque invisibles sur notre gravure. A gauche, le mari agenouillé joint les mains. En face de lui, son épouse est précédée de ses deux filles.

Ce tableau se distingue par des teintes variées, d'un effet harmonieux. Des taches claires produites par la nappe et par le vêtement du Christ se combinent avec les couleurs les plus vives<sup>1</sup>.

Pres du combletant, un écusson porte d'or à la croix de sable chargée de cinq coquilles d'argent. Aux pieds de la donatrice, un second écu parti, porte à dextre de même qu'au précédent, et à senestre à la bande de gueule chargée de trois coquilles d'argent.

A côté de l'écusson de gauche, nous apercevons la date du tableau, 1482, suivie de la signature de l'artiste, Godefroy. Ces indications, écrites en chiffres romains et en lettres latines, sont placées au-dessus de quatre chiffres arabes indiquant la même année 1482 et précédant trois lettres illisibles.

m<sup>o</sup>cccc|xxxxii · Godefr<sup>o</sup>  
· 1482 ·  
· ١٤٨٢ ·

\*\*\*

Grâce à l'ouvrage de M. de Foras, il nous est facile d'identifier les donateurs. L'écusson de gauche répond aux armes des Bonivard, celui de droite reproduit le blason des Mareschal de Combefort. Ces deux familles possédaient de nombreux biens en Savoie, au XV<sup>e</sup> siècle, et plu-

1. Notons ici les principales couleurs : saint Pierre porte un manteau rouge sur une robe bleue ; les disciples disposés sur la gauche entre saint Pierre et Judas et numérotés à partir de saint Pierre portent les couleurs suivantes : 1<sup>o</sup> robe et manteau d'un bleu pâle ; 2<sup>o</sup> robe verte, col rouge ; 3<sup>o</sup> robe bleue pâle ; 4<sup>o</sup> robe bleue, manteau rouge mêmes couleurs que celles de saint Pierre ; 5<sup>o</sup> manches noires, manteau blanc, couvre-chef noir entouré de coquille d'azur ; 6<sup>o</sup> d'azur ; robe rose, manteau vert.

Du côté opposé numérotés à partir de saint Jean dont la robe est blanche et le manteau rouge, les personnages portent : 1<sup>o</sup> une robe verte, un manteau de brocard double de rouge ; 2<sup>o</sup> une robe blanche, un manteau vert ; 3<sup>o</sup> une robe bleue, un manteau rouge ; 4<sup>o</sup> une veste de brocard, un manteau vert.

Saint Jean-Baptiste est vêtu de poils de chamois ; sainte Catherine porte une robe de brocard rehaussée d'hermine.





sieurs de leurs membres occupèrent des fonctions importantes à la cour ducale. Le souvenir des Bonivard est lié au château de Chillon, où l'un d'eux endura la plus dure captivité pour ses opinions religieuses.

Les Bonivard et les Mareschal s'allièrent vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle par le mariage contracté entre Pierre Bonivard et Jeanne Mareschal de Combefort. Ces époux eurent deux filles, Claire, mariée à Anthoine de la Forest et Claudia qui épousa Jean de Dum, vicomte de Tarantaise.

C'est évidemment cette famille qui est représentée dans notre tableau : à gauche, Pierre Bonivard est agenouillé, seul ; à droite, Jeanne de Mareschal a devant elle ses deux filles Claire et Claudine<sup>1</sup>.

Voici donc l'origine de ce tableau bien établie. C'est un ouvrage exécuté en Savoie pour une famille du pays. L'auteur, un certain Godefroy, signa son œuvre en 1482.

\* \* \*

L'artiste a daté et signé son tableau d'une façon bien curieuse. La date est en double, en chiffres romains tout d'abord, en chiffres arabes ensuite. Les trois lettres mystérieuses qui précèdent les chiffres arabes, seraient-elles la transcription de ce qui précède et indiqueraient-elles, en signes cabalistiques, compréhensibles uniquement à l'auteur et aux initiés de son entourage, le nom du peintre Godefroy ? Cette hypothèse semble assez plausible. Elle viendrait appuyer les présomptions que M. de Mély a émises à propos des peintres ayant participé à l'exécution de *relable* de Beaune<sup>2</sup>. Il est certain que les artistes de ce temps recouraient parfois à ces caractères de style mi-arabe mi-hébreux pour perpétuer leurs noms et épancher leur confidences. Nous en avons un exemple dans le *relable* de Lucas Moser à Tietenbromm, daté de 1431 et signé, sur le cadre, en lettres qui affectent un genre exotique, tout en restant déchiffrables.

Quel est donc ce Godefroy qui a signé, en 1482, le *relable* dont nous venons de parler ?

Son nom ne figure pas dans les comptes extraits des archives de la maison de Savoie et publiés par Dufour et Rabut<sup>3</sup>. S'il a fait toute sa carrière dans ce pays, il faut admettre qu'il travaillait en marge du grand courant d'activité officiellement accrédité à la cour.

À première vue, il serait tentant de le supposer identique à ce « Godefroy le Balave » qui vécut plus tard à la cour de François I<sup>er</sup> et auquel on attribue les enluminures d'un ouvrage écrit pour François du Moulin, précepteur de François I<sup>er</sup>, par Albert Pignone, ouvrage relatant les Guerres galloques de César.

Ne pourrions-nous pas supposer que Louise de Savoie, la mère de François I<sup>er</sup>, se fût attaché ce peintre durant sa jeunesse, dans sa patrie d'origine, et l'eût ensuite amené à la cour de

1. A. de Foras, *Armorial et nobiliaire de Savoie*, t. I, p. 219. « Pierre Bonivard, savoyès, Chancelier d'Etat en 1479. Capre 19 255 et dominus Barthe ex parte vicarij dicit habundantiam de Mareschal de Combefort. Hic Petrus, defunctus erat ante mensem martii 1486. Il eut les biens de Combefort, de Cognin, de la Motte et de Saillon-Salève (Testament de 1434). Avec son frère François, il fut investi des Deserts, le 17 avril 1441. Il fut abbé de la Trappe (1470). Infeod. arch. Thuiset du château, mandement et juridiction de la Barre. Les revenus sont de 1481. M. de Thuiset prouve qu'il possédait des biens en Maurienne, à St-Marlin-la-Porte, indivis avec les Noires d'Alby ».

2. Son frère Louis aurait été, selon Guichenon, « enver et échanson du duc de Bourgogne. Il est mort en 1444. Avec Savoiron, enver et maître d'hôtel du duc de Savoie ».

3. *Même ouvrage*, t. III, p. 316; « Jeanne épousa Pierre Bonivard, chevalier, seigneur de la Barre. Elle fut mariée, assista au contrat de mariage de sa fille Claudine le 22 février 1489 ».

4. Voyez la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, pp. 127 et suiv.

5. *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. VII, 1870.

France? Plus tard du moins, chaque membre de la maison royale prit l'habitude de prendre des artistes à ses gages: lorsque, par hasard, le mecen héritait de la couronne, il entraînait son favori à sa suite et lui donnait un poste officiel: Ce fut le cas pour Cornéille de la Haye, dit Cornéille de Lyon, qui, patronné par le dauphin Henri, prit rang à la cour lorsque le prince devint roi<sup>1</sup>.

Les *Commentaires de la Guerre gallique*, existent en plusieurs versions. L'une est à la Bibliothèque Nationale, l'autre se trouve au Musée Britannique, la troisième appartient aux collections de Chantilly. Toutes trois ont été reproduites en une très belle édition par la Société des bibliophiles. Cet ouvrage nous permet de comparer à loisir avec la *Cène* de Chambéry, ces miniatures signées souvent d'un « G », et datées des années 1515 à 1519. Aucune analogie

hâtons-nous de le dire — ne peut être établie entre les petites compositions savantes, souples, gracieuses, aux lignes élancées, aux poses élégantes, des *Guerres galloques* et la peinture naïvement primitive de l'artiste savoyard.

Tout au plus, pourrait-on tirer quelques parallèles entre les médaillons des *Preux de Marignan*, qui décorent le manuscrit de Chantilly, et quelques visages de la *Cène*. L'oyale de saint Jean, par exemple, la physionomie vivante du disciple assis à côté de saint Jean-Baptiste entraînerait ici en ligne de compte. Mais l'auteur des *Preux* n'est pas identifié. De Maulde donnait l'ensemble de l'illustration à Jean Perréal, Bouchot attribuant le tout à Jean Clouet. M. de Mély y voit uniformément la main de Godefroy. M. Moreau-Nelaton opine en faveur de Jean Perréal en ce qui concerne les *Preux*, et en faveur de Godefroy pour les autres miniatures<sup>2</sup>. Nous sommes donc bien loin de posséder une certitude relativement à la paternité de ces dessins. D'ailleurs, si — contrairement à notre impression — ils étaient de notre Godefroy, il nous faudrait admettre que cet artiste eût subi une évolution radicale entre l'année pendant laquelle il signa la *Cène* de Chambéry et celles qui marquent l'exécution des dessins de Chantilly. Un intervalle de 33 à 37 ans sépare ces deux ensembles. Évidemment, un artiste peut, dans cet espace de temps, surtout si les circonstances le mettent en contact avec un milieu d'art vivant, transformer sa manière et faire des progrès inattendus.

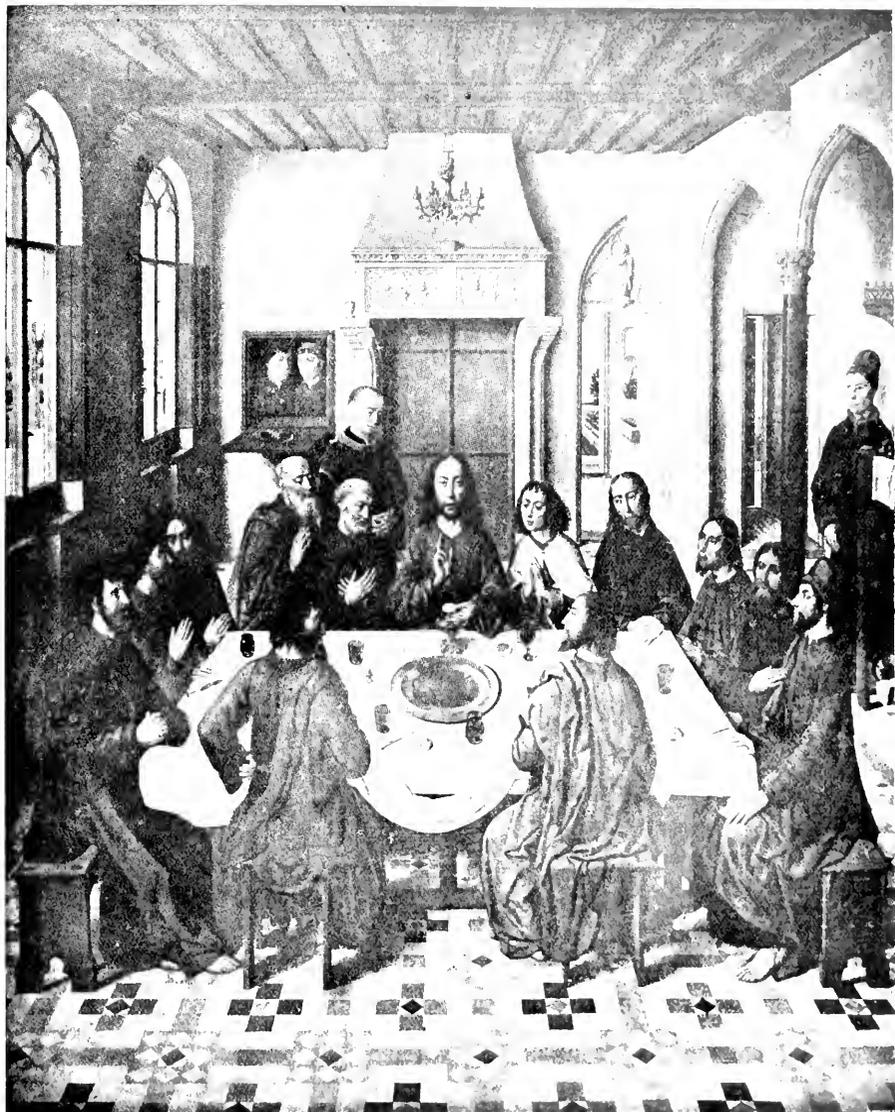
Pourtant une objection se présente. Si primitive que soit la *Cène* de Chambéry, elle trahit une main assurée, une certaine routine dans la façon de dessiner, de composer, de peindre. Nous doutons qu'elle soit d'un débutant, et ce doute est confirmé par la signature qui est d'un usage très rare à cette époque et dont la présence, dans ce tableau, indique un artiste en vue, conscient de sa valeur et de l'estime qui se rattache à son nom. Un tel peintre, parvenu sans doute à la force de l'âge, en 1482, n'aurait plus été à même de modifier complètement, dans la suite, sa manière et de créer, sur le tard, des ouvrages comparables aux *Preux de Marignan*.

Sans pouvoir apporter aucune preuve en faveur de notre hypothèse, nous proposons donc, en nous fondant sur les apparences, de distinguer Godefroy, l'auteur de la *Cène* de Chambéry, de l'artiste du même nom qui a illustré les *Commentaires de la Guerre galloque*<sup>3</sup>.

1. Voyez à ce sujet: Moreau-Nelaton, *Les crayons français du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 164, p. 20, le même, *Les Clouet*, Paris, 164, p. 101; de Beaux-arts, 1908. — Stein, *Clouet ou Godefroy le Labareur*, *Bullet. de la Soc. d'histoire de l'art français*, 1907, p. 73 et suiv. — de Mély et — *Jean Clouet ou Godefroy le Labareur?* *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. p. 107. — Cornéille, *Un portrait authentique de François Clouet au Musée du Louvre*, *Revue de l'art anc. et mod.*, 1908, p. 439 et suiv.

2. Voyez la bibliographie détaillée dans l'ouvrage de M. Moreau-Nelaton cité plus haut sur les *Crayons français du XV<sup>e</sup> siècle*.

3. M. le Comte Paul Durrieu a bien voulu nous communiquer le résultat d'une découverte qu'il a faite dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Melun. Il s'agit d'un « Godefridus Besenmer de Hollandia, *Tractatus de quibusdam*... » qui travaillait en 1432. Peut-être des recherches futures établiront-elles des rapports entre ce calligraphe et notre peintre.



LE DERNIER SUPPER, PEINTURE SAVOYARDE DU XV<sup>E</sup> SIÈCLE.

\*  
\*  
\*

La *Cène* de Chambéry paraît le produit d'une école locale. Il importe donc d'en définir le style en la rapprochant d'ouvrages à peu près contemporains et représentant le même sujet. Grâce à la stabilité rigoureuse de leur iconographie, les *Cènes* se prêtent particulièrement à ce genre de comparaison.

La Savoie, chevauchant sur les montagnes qui séparaient l'Italie de la France, participait au XV<sup>e</sup> siècle tout à la fois de l'art méridional et de l'art du Nord. A partir du règne d'Amédée VIII, les préférences de la cour ducale qui s'étaient arrêtées jusqu'alors aux peintres italiens, semblerent se tourner vers les artistes septentrionaux. C'était le cas d'ailleurs dans plusieurs autres résidences du Midi. Le roi René employait surtout des peintres flamands. En Italie, les van Eyck furent de bonne heure appréciés. On y faisant venir leurs tableaux à grands frais. A partir des voyages à Rome de Roger van der Weyden, de Jean Fouquet et d'autres peintres flamands et français, les sympathies des petites cours princières furent acquises à la « manière flamande », de telle sorte que plusieurs de ces souverains retinrent et occupèrent chez eux des artistes venus du Nord. Le duc d'États combloit Juste de Gand de ses faveurs, les d'Este s'attachaient comme portraitiste un « Nicolas d'Allemagne ».

Comme la plupart des *Cènes* flamandes, le tableau de Chambéry, peint sur bois, était probablement destiné à surmonter un autel. C'est tout naturellement l'*Institution du Saint-Sacrement* qui est mise en évidence dans de pareilles représentations. L'annonce de la trahison n'en est pas entièrement éliminée, mais elle n'y est introduite que par une discrète allusion.

L'ouvrage le plus justement célèbre parmi ces représentations est la *Cène* peinte par Thierry Bouts dans les années 1464 à 1468 à Louvain (fig. 2). Nous pouvons établir entre cette composition et le panneau de Chambéry des différences et de frappantes analogies tout ensemble.

A Chambéry, la table, au lieu d'être carrée, prend une forme allongée<sup>1</sup>. Elle est couverte d'une nappe, et chargée d'instruments semblables à ceux qu'a représentés Thierry Bouts. Au milieu, un grand plat rond contient les restes de l'agneau. Le Christ, seul vu de face, a devant lui un calice ; de la main gauche, il soulève l'hostie qu'il bénit de la main droite. A côté de lui, les premiers d'entre ses disciples, saint Pierre et saint Jean, se recueillent. Ils ne semblent avoir d'autre pensée que de suivre, en un acte d'adoration, l'institution solennelle du Sacrement. Cependant Judas, bien que placé en retrait, est encore présent. Le Christ a émis, un moment auparavant, les fatales paroles annonçant la trahison. Si les premiers disciples sont encore absorbés par la contemplation de leur Maître, il n'en est pas de même des autres. A mesure qu'ils sont plus éloignés du centre, ils s'adonnent plus librement à leur émotion, exprimant par des gestes divers, par des jeux de physionomie bien trouvés le doute, l'indignation et la colère mal contenue.

En face du Christ, Bouts avait placé deux disciples, vus de dos. Parmi eux se trouvait Judas. Godefroy reprend ce thème et l'amplifie en augmentant le groupe d'un troisième apôtre. L'un d'eux se retourne vivement vers ses petites protégées ; tandis que son torse est présenté de dos sa tête se découpe en profil. C'est là un motif cher à certains ateliers flamands. Roger van der Weyden l'a introduit dans son retable des *Sept sacrements* au Musée d'Anvers (fig. 3) (une des

1 Voir la *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publ. par l'Écol. des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1909, p. 193, et *Les Arts en Savoie* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1911, p. 315 et suiv.

2 M. Lunde Male *L'art reborné de la fin du moyen âge en Louvain*, Paris, 1908, pp. 31 et suiv., a montré les analogies entre cette *Cène* de Thierry Bouts et le *Mystère* de Jean Michel écrit plus de vingt ans après. Suivant ce mystère, la table était rectangulaire. L'auteur des *Méditations* du Pseudo-Bonaventure la dit carrée. Malgré cela les peintres italiens ont toujours adopté la forme allongée.

saintes femmes versant des larmes au pied de la Croix) et dans son petit triptyque du Musée de Berlin relatant deux épisodes relatifs à la vie de *saint Jean-Baptiste* de bourreau déposant la tête du martyr dans le plid prescrite par Salomé).

Tout ce qui précède, étant en harmonie avec la tradition flamande, s'écarte de la manière de voir italienne.

Les grandes *Cènes* florentines d'Andrea del Castagno (*fig. 1*) au Refectoire de Saint Apollonia (1457), de Ghirlandajo à Ognissanti (1480), du Pérugin (Raphael?) au Convent de Foligno, sans parler de celle de Léonard, peuvent nous offrir des matériaux de comparaison. N'oublions pas cependant que ce sont là de spacieuses décorations murales, ornant des parois de refectoires et non des autels. Destinées à être contemplées par les Religieux pendant leur repas, ces compositions ne tardèrent pas à prendre un caractère plus dramatique. L'institution de la sainte *Cène*, commencée tout d'abord avec l'Annonce de la trahison, finit par s'effacer entièrement dans l'incomparable fresque de Léonard à Milan (*fig. 5*).

Dans ces *Cènes* italiennes, le Christ n'est jamais de face, sauf chez Léonard qui emprunte peut-être ce trait à des exemples d'art flamand. Saint Jean est incliné sur la table, couche sur le sein du Christ, suivant l'interprétation littérale des textes évangéliques. Léonard paraît avoir été le premier, parmi ses compatriotes, à rompre avec cette tradition. Peut-être, de précédents fournis par des artistes septentrionaux se sont-ils ajoutés, dans l'esprit du Vinci, à des idées d'ordre général pour le déterminer à s'écarter des chemins battus et à donner à cette figure une place nouvelle.

Saint Pierre, le plus sanguin des apôtres, n'a point, dans les fresques italiennes, l'attitude recueillie que lui prêtent les Flamands. Inconsciemment, il saisit son couteau comme pour s'en servir contre le traître qu'il fixe d'un regard dur, interrogateur et menaçant. Ici encore,

Léonard fait exception parmi ses compatriotes. Mais notre humble artiste Godefroy, bien que se rattachant aux usages flamands, précisément dans le dessin de ce disciple, semble connaître les coutumes méridionales. Diligemment, il cherche à réunir les deux tendances en adoptant un glaive qu'il appuie avec une certaine naveté contre le bras de son personnage.

Quant à saint Jean, son geste est à la fois flamand et italien. C'est ainsi que la Vierge de Filippo Lippi pose la main sur son cœur dans l'admirable *Annunciation* de Munich. C'est également le geste que fait saint Jacques dans le panneau exécuté par les frères Pollaiuolo pour la chapelle du Cardinal de Portugal à S. Miniato près Florence. D'autre part, l'empereur Trujani met la main sur son cœur de la même façon dans le tableau de Fluerly Bouts au musée de Bruxelles. Ce sont cependant les Italiens qui ont su donner à ce geste tout l'éclat d'émotion qu'il comporte. A ce point de vue, notre peintre est plus italien que flamand.

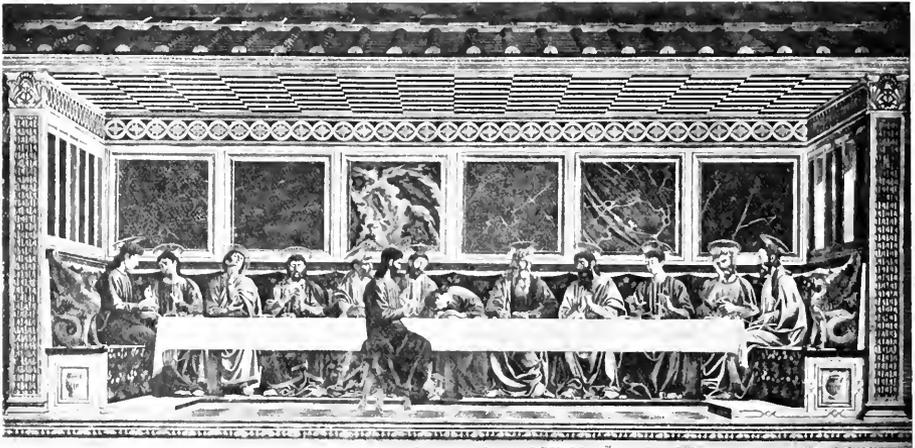
En plaçant trois disciples en face du Christ, le peintre — nous l'avons dit — observe la tradition néerlandaise. Les Italiens ne tolèrent qu'un seul personnage à cette place, c'est le



FIG. 1. — LES SAINTES FEMMES AU PIED DE LA CROIX, PAR ROGIER VAN DER WEYDEN, MUSÉE CASATRI.

traître Judas qu'ils mettent ainsi à part. Toutefois la présence d'un élément hétérogène, coupant par sa silhouette la grande ligne d'ensemble, répondait mal au besoin d'unité qui se faisait jour dans l'art florentin à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Léonard, une fois de plus, brisa le moule et poussa la hardiesse jusqu'à placer Judas au milieu des plus zélés parmi les disciples, tout en parvenant à le distinguer de son entourage plus nettement encore que ne l'avaient fait ses devanciers<sup>1</sup>.

Le type du *Judas* de Chambéry, avec son profil au nez aquilin, sa chevelure foncée retombant en boucles sur la nuque, sa barbe noire révèle une parenté avec le *Judas* d'Andrea del Castagno. Si les donateurs étaient peints d'ordinaire d'après des modèles vivants, les personnages sacrés, particulièrement les prophètes et les apôtres, étaient souvent dessinés, même à l'époque réaliste du XV<sup>e</sup> siècle, d'après des « patrons » qui circulaient d'atelier en atelier. On a retrouvé des recueils contenant des types traditionnels de personnages bibliques et da-



PHOT. ALINARI

Fig. 4 — LA CÈNE, PAR ANDREA DEL CASTAGNO, SANTI APOLLONIA, A FLORENCE.

tant de la période qui nous occupe<sup>2</sup>. Avons-nous une preuve que ce profil de Judas fut un type admis couramment dans les ateliers florentins? Je le pense, puisque le même visage se retrouve dans le fameux *Couronnement de la Vierge*, attribué à Bolfficini, à la National Gallery de Londres. Cette fois ce n'est plus le traître, mais un disciple fervent qui porte ces traits. Il est placé à gauche, dans le fond, et attire notre attention par son profil si caractéristique se découplant sur le ciel. Une telle physionomie pourrait bien dériver d'un cancé antique.

Sans ressembler au *Judas* de Castagno au même degré que le disciple de Bolfficini, le traître peint par Godefrey est cependant plus rapproché du type de Castagno que de celui de Thierry Bouts.

Une autre particularité établit un lien entre notre artiste et l'Italie. Ce sont les auréoles dont il ceint les têtes du Christ et de ses disciples, sauf, bien entendu, celle de Judas, Bouts et ses

<sup>1</sup> Cf. Wofflin *Das klassische* (Paris (Lauriers) 1911) pp. 33 et suiv.

<sup>2</sup> Schlosser (J. v.) *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter* (Annuaire des Musées de Vienne) t. XXIII (1905) pp. 279 et suiv.

compatriotes, desireux d'exprimer la sainteté et la dignité de leurs personnages autrement que par l'adjonction d'un simple disque d'or, avaient cru pouvoir faire abstraction du nuage. L'Italie, plus mystique, plus traditionaliste maintint l'ancienne coutume assez tard, surtout dans un sujet d'apparence aussi hiératique que la *Cène*. Et encore, ce fut Léonard qui semble s'être le premier, parmi ses confrères, élevé à une conception plus spiritualiste, en remplaçant l'emblème tout extérieur par une psychologie plus profonde.

\*  
\*  
\*

Sauf les quelques points de contact que nous avons pu établir entre le panneau de Chambéry et les fresques italiennes, la *Cène* de Godetroy offre plus d'affinités avec les ateliers flamands qu'avec ceux de l'Italie.

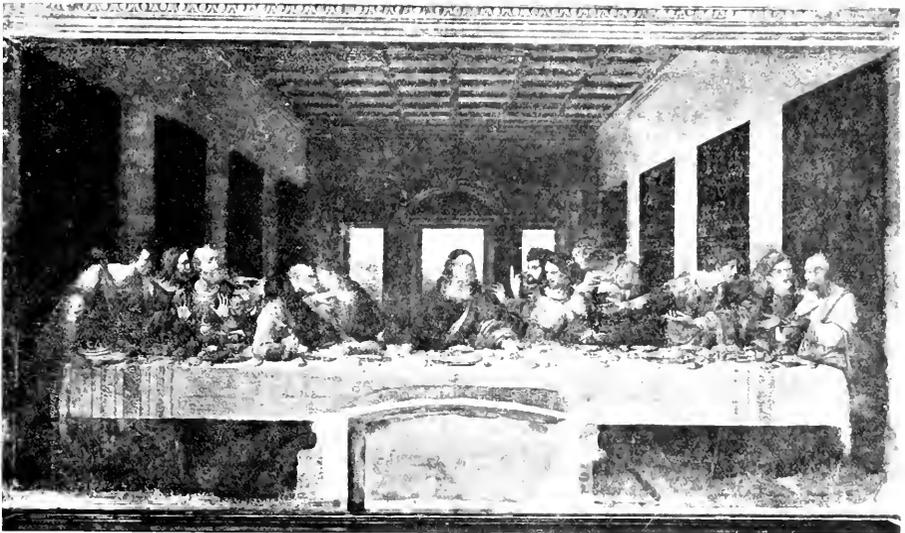


Fig. 5. — LA CÈNE, PAR LÉONARD DE VINCI (SAINTE-MARIE-DE-LA-CROCE, LE MILAN).

Cette constatation n'a rien de surprenant. La Savoie — nous l'avons dit — était à cette époque toute pénétrée d'influences flamandes, ou du moins septentrionales. En dehors des circonstances économiques et sociales, les affaires politiques favorisaient le développement des tendances néerlandaises dans ce pays où les souverains étaient unis par alliance aux maisons de France et de Bourgogne.

Ainsi que nous l'avons noté, le frère du ducateur, Louis Bonivard, avait été écuyer du duc de Bourgogne avant de servir la maison de Savoie. Il aurait pu aisément amener dans sa patrie un artiste qu'il se serait attaché durant son séjour dans les États de Bourgogne. Peut-être avait-il trouvé ce Godetroy dans un centre d'art tel que Bruges, Bruxelles, Tournai ou Dijon.

De telles hypothèses n'ont pour elles que leur caractère séduisant. Mieux vaudrait s'attacher aux faits par une étude analytique et comparative des œuvres elles-mêmes.

Si nous examinons la *Cène* de près, nous y apercevons sans tarder des éléments qui semblent accuser l'influence d'un milieu autochtone.

Tout d'abord, la composition y revêt un caractère moins solennel que dans le tableau de Bouts, ou les disciples recueillis passent de la prière la plus fervente au doute et à l'indigna-



111. — CÈNE DE LA Vierge, PAR L'ANGLAIS (DARBYSHIRE), AU MUSEUM DE LONDRES.

tion naissante, ces sentiments étant maintenant en sourdine. Aucun de ces convives n'oserait se mettre à manger ni à boire. A Chambéry, le recueillement est moins grave, les mouvements de surprise sont plus impulsifs, les attitudes et les gestes ont quelque chose de prime-sautier dont on chercherait en vain l'équivalent dans la peinture de Louvain.

Les types de Godefroy diffèrent également des visages de Thierry Bouts. Leur caractère osseux, leur chevelure en désordre, leur regard, auquel le peintre cherche à donner de l'accent en mettant un peu naïvement l'iris en évidence, tout cela rappelle, sans les égaler par la force de l'expression, certaines figures du *Contournement de la Vierge* exécuté par Enguerrand Charenton de Laon à Villeneuve-lès-Avignon (fig. 6). La tête de saint Pierre, large, avec son front dégarni, sa barbe courte, sa moustache aux extrémités abaissées, sa levre inférieure lippue, pourrait être rapprochée du buste-reliquaire en argent, conservé dans l'église des Saints-Pierre et Ours à Aoste<sup>1</sup>. Le disciple qui, au premier plan, porte un verre de vin à ses lèvres fait un geste que nous retrouvons dans le retable de Nicolas Froment à Florence (volet de droite), terminé en 1461. Enfin le Christ, qui paraît très jeune, ressemble à l'image de Notre Seigneur dans une miniature des *Heures de Louis de Savoie* (fig. 7) conservées à la Bibliothèque Nationale (fonds latin 9473), que nous considérons comme une œuvre exécutée en Savoie peu après 1450<sup>2</sup>.

L'infinité de celle *Cène*, dépourvue de tout apprêt, la familiarité des gestes s'alliant à la solennité de l'acte reflètent l'esprit français tel qu'il se manifeste dans certains milieux d'art provinciaux où la manière flamande a pénétré au XV<sup>e</sup> siècle sans altérer le subtil du terroir. Les ouvrages d'Enguerrand Charenton, de Nicolas Froment, du « Maître de Moulins » affirment hautement la vitalité de ces ateliers français capables d'absorber des éléments étrangers sans rien perdre de leur sève nationale.

La *Cène* de Godefroy atteste l'existence en Savoie, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, d'une école locale plus accessible aux influences flamandes qu'à celles d'Italie, et se rattai-

chant par ses tendances originales aux ateliers français des contrées avoisinantes. Bien que de qualité secondaire et en partie défigurée par des retouches malheureuses, elle ne manque pas de charme. Pour en apprécier les mérites il faut toutefois prendre la peine de l'examiner de près et se placer sous l'angle de l'époque et du milieu qui l'ont vue naître.

Comme œuvre datée, signée, figurant des donateurs dont la personnalité a pu être identifiée, elle méritait d'autant plus d'être signalée qu'elle appartient à un âge où l'état civil des peintures souvent les plus remarquables n'est pas toujours facile à établir.

CONRAD DE MAXIMILIEN

<sup>1</sup> Pietro Toesca, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità in Savoia*, vol. 1, fasc. 1, p. 101, B. N., Paris, 1927, p. 38.

<sup>2</sup> Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, II, pp. 376 et 384.



Fig. 5. — LE CÈNE, par GODEFROY DE LA SAVOIE (1480).



## LES COUPURES ET LES FORMULES DANS L'ARCHÉOLOGIE MÉDIÉVALE

**M**es derniers travaux archéologiques m'ont directement mis aux prises avec certaines questions d'ordre général qui, sans être des problèmes ardu, exigent néanmoins de l'écrivain une attention toujours en éveil. De là m'est venue l'idée d'en écrire, et le moment est bon, car les mêmes sujets préoccupent plus que jamais, je le sais, beaucoup de mes confrères.

Il s'agit de l'emploi des divisions tranchées et des formules absolues dans l'histoire et la géographie de l'architecture française du moyen âge et de la Renaissance.

Plus que leurs devanciers, les savants de notre époque recherchent pratiquement la précision, la netteté, la rigoureuse exactitude, et il y a longtemps qu'en cela je suis des leurs. Mais depuis longtemps aussi je me suis rangé parmi ceux qui redoutent l'écrin et s'en tiennent en garde. En quoi je suis resté l'élève de mon célèbre et révéré maître Arcisse de Caumont.

Ceux qui avaient pleinement conscience des abus où peut conduire la précision systématique, Arnold-le-Duc par exemple<sup>1</sup>, ont parfois reproché au grand initiateur cette classification des styles qui est une de ses gloires et que l'état rudimentaire de l'archéologie médiévale rendait indispensable au milieu du dernier siècle. Judicieusement on a fait observer que dans l'histoire et la géographie de l'art les divisions ne peuvent être asservies à des concordances strictes avec des régnes, avec des siècles, avec des régions politiquement ou naturellement délimitées. Or, si M. de Caumont s'est rapproché de concordances pareilles, il a eu, on l'oublie trop, la précaution fort sage d'avertir ses lecteurs, ou mieux ses disciples, de la valeur toute relative d'une méthode qui était essentiellement une méthode élémentaire d'enseignement et de vulgarisation.

« Les divisions que j'avais établies il y a douze ans, » disait-il en 1836<sup>2</sup>, « me paraissent bonnes à conserver, malgré la difficulté de préciser à quelles époques se sont manifestés les changements qui servent à les distinguer. En archéologie comme en bien d'autres sciences, les meilleures méthodes de classification reposent nécessairement sur des abstractions diversement graduées. Il n'est pas aisé de circonscrire absolument les limites temporelles dans lesquelles on doit renfermer le règne de tel ou tel style d'architecture : ces limites peuvent varier jusqu'à un certain point, suivant les localités. » Trois ans plus tard, M. de Caumont s'expliquait ainsi quant aux écoles : « En fait de styles architectoniques comme en toute autre chose, il y a plutôt dégradation insensible entre les productions d'une région et celles d'une région voisine que des différences tranchées à des distances précises et définies »<sup>3</sup>.

Tout ce qui est sorti de ma plume depuis 1875 environ est visiblement empreint de cet esprit, dans lequel l'expérience m'a solidement maintenu. « Les architectures procèdent par degrés les unes des autres, » ai-je déclaré en 1875<sup>4</sup>. En 1876, ma première étude sur les écoles romanes,

<sup>1</sup> Dans l'Introduction de son *Dictionnaire raisonné*.

<sup>2</sup> *Histoire sommaire de l'architecture du moyen âge*, dans *Bulletin monumental*, t. II, p. 29. Il est revenu plus loin, p. 186, sur ces appréciations : « Rien n'est absolu dans mes divisions, basées sur la progression des changements que l'on remarque en comparant un très grand nombre d'édifices ; on ne doit pas oublier que ces modifications se sont faites graduellement, que l'art n'a point en dans sa marche de repos marqués, et que les innovations n'ont pas été partout introduites à la même époque. »

<sup>3</sup> *Bulletin monumental*, t. V, p. 477.

<sup>4</sup> *Simple mémoire sur l'origine du style ogival*, dans *Bulletin monumental*, t. XII, p. 32.

quoique très imparfaite, notait le synchronisme tout relatif de ces écoles, leur égalité de valeur et de puissance, les vides que plusieurs laissent entre elles ou à côté d'elles sur les cartes géographiques, elle notait de même l'effacement de l'école romaine française... Sept ans après, dans mon ancienne *Histoire monumentale*, ou je n'étais cru obligé, pour simplification, d'adhérer aux énoncés de quelques chapitres des périodes séculaires et des régnes de souverains, je courais au devant des préjugés qu'aurait été en danger de repandre un tel arrangement, et consciencieusement j'avertissais de la compénétration des époques, de l'indépendance des styles ou de leur solidarité relâchée par rapport aux tranches centenaires et aux vies actives des personnages ayant joué un rôle dans nos annales<sup>1</sup>.

Ce peu de lignes suffit, et je n'en demande pas davantage, à rappeler que les principes dont je me constitue aujourd'hui un des apôtres en les accentuant, ont toujours été les miens : j'aime à ajouter que je n'ai pas été après M. de Caumont le seul à les professer, et qu'à cet égard je ne voudrais aucunement m'attribuer des priorités ou des initiatives qui pourraient bien ne pas m'appartenir.

Ce n'est donc pas à mes contemporains d'érudition que je prétends en remonter, je voudrais seulement corroborer, fortifier, porter plus loin les observations qu'ils ont pu faire, et m'adressant plus spécialement aux nouveaux venus dans la carrière, les prévenir contre l'impétuosité de leur jeune plume, sans toutefois les jeter dans un scepticisme aussi périlleux qu'un excès de confiance. L'invitation à la prudence, le conseil de ne rattacher les faits à des formules générales qu'après les avoir bien discutés en eux-mêmes, telles sont les leçons que j'espère voir se dégager de ces quelques pages.

#### II. — LES DIVISIONS CHRONOLOGIQUES JUSQU'À L'ÉVÈNEMENT DE L'ARCHITECTURE ROMAINE.

« La nature ne fait point de sauts », a-t-on dit et répété. Les classificateurs d'histoire naturelle, par leurs embarras, leurs contradictions, leurs discordances dans les délimitations des régnes, des genres, des espèces, l'ont montré surabondamment. L'histoire de la civilisation, qui tient de l'histoire naturelle par l'organisme humain, par la psychologie, ne connaît guère elle non plus de successions subites dans l'ordre des évolutions intellectuelles, à moins de graves bouleversements politiques. Ces bouleversements mêmes sont le plus souvent, sans puissance immédiate dans le domaine des arts, les conséquences en sont lentes et parfois très tardives.

C'est précisément par un événement politique, et non des moindres, que va s'ouvrir cet aperçu chronologique de l'architecture française.

De 151 à 118 av. J.-C. pour la Narbonnaise, de 58 à 51 pour la Gaule-Chevêue, la Gaule entière fut soumise par les Romains, dont le fait ne fut pas tout d'abord de la civiliser. D'ailleurs, le souci des arts n'était encore pour eux-mêmes que très secondaire, et leurs traditions en architecture n'étaient pas fixées. Mais que, suivant un mot prêté à Auguste, Rome était bâtie de brique, la Gaule pouvait-elle prétendre à la possession de somptueux édifices ? Ce fut au moins cinq ou six lustres après les dernières conquêtes que nos ancêtres commencèrent à recevoir de leurs vainqueurs une architecture digne de ce nom, et c'est des années 25 à 20 ou 15 avant l'ère chrétienne qu'il convient de faire partir notre histoire monumentale.

Vinrent, quatre à cinq siècles plus tard, les invasions germaniques. Il semble qu'elles aient dû bouleverser l'ordre intellectuel comme elles ont bouleversé l'ordre politique et social. À regarder de près, il n'en fut pas ainsi.

<sup>1</sup> *Annuaire de l'Archéologie Française pour 1877*, pages 96, 96 et 111. Voir aussi le *Bulletin de la Société Française d'Archéologie*, t. I, p. 184.

<sup>2</sup> Voy. en particulier les pages 69, 92, 93, 180.

Les Barbares n'apportaient avec eux ni l'intention ni les moyens de modifier l'art qu'ils trouvèrent dans les pays envahis.

On a déjà observé et noté des exemples nombreux de retours marqués vers l'art antique dans le cours du moyen âge : mais peut-être n'a-t-on pas groupé assez étroitement ces exemples pour les faire aboutir à une conclusion générale des plus intéressantes : c'est qu'il n'y a eu jamais, en territoire gaulois, une réaction soulevée, consciente et réfléchie contre l'architecture et la sculpture romaines, et que, si l'on s'en écarta, ce fut dans l'entraînement des aspirations liturgiques et des succès obtenus pour leur réalisation.

Quand les chrétiens, après les grandes persécutions, purent se construire des temples à leur guise, s'ils répudièrent le type du temple païen, ce fut, et non pour autre chose, parce qu'il ne se prêtait, matériellement, ni aux assemblées ni aux cérémonies du nouveau culte. Ils n'en voulaient pas à l'architecture gréco-romaine des temples en tant que style : ils en voulaient moins encore à l'architecture romaine, qu'ils s'empressèrent de prendre partout où elle pouvait leur offrir des dispositions et des motifs utiles, principalement dans les basiliques civiles et dans les thermes publics. Les chrétiens d'Occident n'étaient-ils pas, après tout, aussi Romains que les autres Romains, en ce qui n'était pas absolument incompatible avec leur conscience ?

Comme les sujets des Césars, les Visigoths, les Burgondes, les Francs, les Visigoths surtout, prirent à cœur de sauvegarder le prestige du nom romain, qui les fascinait. Ils cherchèrent, d'une part, à se romaniser eux-mêmes autant que le pouvaient permettre leurs instincts de race, leurs mœurs, leur langue : d'autre part, à laisser aux Gallo-Romains une influence prépondérante en tout ce qui tenait à l'administration intérieure des cités, à la religion, à la littérature, aux beaux-arts, à l'enseignement, sans les exclure pour cela des conseils royaux, de l'administration provinciale, des commandements militaires. Les évêques étaient en forte majorité gallo-romains pendant les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, et on lit, quoique de plus en plus exceptionnellement, des noms romains dans les fastes épiscopaux jusqu'au milieu du VIII<sup>e</sup> siècle. Le dernier des généraux romains fut Emmius Mummol, qui, après s'être illustré par d'éclatantes victoires, s'allia au prétendant Gondowald, ami de la culture romaine, et périt en 585 après avoir trahi successivement son maître le roi Gontran et son protégé. Mummol était fils de Paonius, comte d'Auxerre, « Le bon saint Eloi », le populaire ministre de Dagobert et le plus habile orfèvre de son temps, était aussi un Gallo-Romain.

Je n'ai aucunement besoin de rappeler ni les tentatives romanophiles de Chilpéric, de Brunehaut et beaucoup plus tard de Charlemagne, ni les succès de constructeurs obtenus par des barbares romanisés, comme les « artistes goths » venus à Rouen, de Provence ou d'Aquitaine sans doute, vers 535<sup>1</sup>, et le duc franc Laumebode, à Toulouse, sous Chilpéric<sup>2</sup>.

La Gaule chrétienne avait reçu l'architecture romaine, sous Constantin, déjà penchée vers la décadence. Les envahisseurs ne firent guère qu'activer et rendre irrémédiable cette décadence, à mesure que le mélange des races altérait le génie latin.

Mais faut-il regretter absolument le déclin monumental correspondant aux premiers siècles du moyen âge ? Non, de l'avis de nombreux archéologues. Elle empêcha les instincts romanophiles d'aboutir à une imitation servile de l'antiquité : elle obligea, en affaiblissant l'habileté de la main et la puissance des moyens d'exécution, à chercher les effets d'esthétique ailleurs que dans les ordres classiques, lesquels étaient bien le suprême obstacle à tout progrès décevant vers la voûte. Je n'ai pas à insister, cela est parfaitement connu.

1 *Bulletin monumental*, t. 11 (1856), p. 95, et t. III (1857), p. 387.

2 *Fortunati Carmina*.

Où je m'écarterai de quelques-uns de mes confrères, c'est dans la question des églises en bois. Il semble admis, assez communément, que les Germains ont apporté avec eux quelque chose de positif, et non pas uniquement des germes dissolvants. Ayant vécu au milieu de leurs forêts dans des cabanes de bois, ils auraient développé en Gaule l'usage du bois, qui ne fut pas sans avoir plus tard quelque action sur la direction de l'architecture. On oublie que ces cabanes des forêts germaniques étaient trop précieusement occupées par leurs propriétaires, aventuriers et nomades, pour qu'on se fut amusé à en soigner la fabrication; qu'ainsi elles n'ont pu constituer une supériorité quelconque des barbares en charpenterie; et que les Gallo-Romains n'avaient pas attendu les invasions pour exceller dans cet art. Au moment des invasions, il y avait en Gaule des églises en bois d'une certaine valeur. Le roi Thierry en détruisit une<sup>1</sup> chez les Arvernes, à Thiers, en 531 ou 532. Saint Brice, évêque de Tours, successeur immédiat de saint Martin, avait érigé sur le tombeau de l'apôtre un oratoire dont la voûte en bois était si belle, que saint Perpet, vers 661, au moment où il préparait les fondations de la célèbre église basilique martinienne, fut à grand dommage qu'un tel ouvrage fut perdu et le transféra pieusement sur une église construite exprès à sa mesure sur un autre emplacement<sup>2</sup>.

Les édifices ou fragments d'édifices qu'il nous reste ne sont ni assez nombreux, ni assez échelonnés pour qu'on puisse, de l'empereur Constantin au roi Robert, suivre siècle par siècle le mouvement de décadence, auquel fut parallèle et en partie corrélatif un mouvement de progrès. Mais il est, je crois, permis de conjecturer que ce double mouvement n'eut aucune continuité régulière; qu'il présenta des précoces passagères; qu'il varia selon les pays et même les personnes; qu'il dépendit des ressources locales en débris antiques ou en matériaux, de l'habileté des artistes, de leur esprit d'initiative, plutôt que d'efforts combinés et soutenus vers la solution du grand problème de structure posé par la liturgie catholique, c'est-à-dire l'adaptation de la voûte au plan basilical et à ses développements. Si bien qu'à la fin du V<sup>e</sup> siècle aucun pas décisif n'est visible, sinon dans la prédominance des églises à piliers sur les églises à colonnades romaines; prédominance favorable à l'invention d'un mystère de voûtes en pierre.

Je ne serais nullement surpris que la préoccupation de voûter la basilique ait hanté des le V<sup>e</sup> ou le VI<sup>e</sup> siècle des esprits supérieurs, et qu'un de ces esprits chercheurs de nouveautés utiles se soit montré dans le cœur de la Gaule, à Rodez, au milieu du VI<sup>e</sup> siècle. L'évêque de cette ville, Dalmace, entreprit une cathédrale dont l'idéal était pour lui si élevé, que, toujours corrigeant son œuvre et néanmoins toujours mécontent, il détruisait ici à mesure qu'il construisait là, et, en fin de compte, après un épiscopat de cinquante ans, laissa l'église inachevée. Est-il lemeurra de penser que l'objet de ses hésitations et de ses mécomptes, c'était la voûte qu'il aspirait et ne parvint pas à établir? Une simple basilique à chaufepentes, si vaste qu'elle, ne présentait certes pas des difficultés de constructions capables, à cette époque, de rebouter un prélat gallo-romain d'Aquitaine. Un cas de même genre se produisit cinq cents ans plus tard, en Champagne. Un abbé de Saint-Remi de Reims entreprit en 1005 une maîtresse église qui l

1. *Ignes constructam labulis (taret) de Tours. De vita et miraculis s. Martini.*

2. *Quoniam camera cellulis illius elegantiori opere fuerat fabricata, videlicet ex lignis, quibus in aedibus, sed in honore apostolorum Petri et Pauli altam construxit basilicam, in qua, quod in illa non erat, etiam in altari, Historia Francorum, I, II, c. XLV.*

3. — On faisait encore des basiliques sur colonnes au IX<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> siècle. On en trouve encore, en France, une à Lançon, et bon nombre d'églises du XI<sup>e</sup> siècle ont encore l'édifice en bois. Mais, en France, on n'en a plus bien avant l'an mille des basiliques dont les supports étaient des piliers en bois. On en trouve cependant en Italie, dans le R. de L'Aquila. *Le Origini e Sviluppo dell'Architettura Sacra nel Medio Evo*, par G. B. de Rossi, Rome, 1884, p. 170.

4. *Ecclesiam construxit, sed cum cum ad emendationem illius esset adveniens, inchoatae operis, quod non erat inchoatum, Historia Francorum, I, A, c. XLVI.*

n'était pas encore parvenu à terminer au moment de sa mort, en 1036. Il parut à son successeur que le monument serait trop massif, et il fit tout recommencer<sup>1</sup>. La aussi la voûte ne fut-elle pas en cause? Ne fut-on pas découragé par l'épaisseur confuse et encombrante des murs et de piliers destinés à porter des voûtes d'exécution malaisée et de solidité douteuse?

Elle est donc de bien faible relief la ligne de démarcation que l'on a tracée entre les époques mérovingienne et carolingienne, en la faisant passer toutefois sur l'avènement de Charlemagne plutôt que sur celui de Pépin le Bref.

Le règne glorieux de Charlemagne marque, certes, un état de l'architecture relativement florissant; il montre des églises totalement voûtées, comme celles de Germigny-des-Près, d'Aix-la-Chapelle, et ces églises ne furent pas sans faire quelque impression sur les bons observateurs; mais elles n'avaient pas le plan basilical et n'appartenaient à celui-ci, qui continua d'être le plus usité, aucune ressource nouvelle. Et il y eut, en résumé, peu de différences essentielles entre les édifices du temps de Charles le Chauve ou de Charles le Gros et ceux du temps de Charles Martel ou de Pépin le Bref.

Pour ne rien exagérer, volontiers je conviendrais qu'au règne de Charlemagne peuvent se rattacher les premières origines de l'école romane germanique, la tendance à multiplier les tours sur les églises (on avait déjà les tours-lanternes aux époques visigothique et mérovingienne), et je rappellerais que l'apparition du rond-point est formellement constatée, pour le X<sup>e</sup> siècle, par des débris retrouvés ou subsistants (crypte de la cathédrale de Clermont, Notre-Dame-de-la-Croix au Mans).

Nous touchons à l'an mille, cette date fascinatrice qui a dérivé au dernier siècle tant d'érudits et de vulgarisateurs, et dont on discute encore. Un texte bien connu, trop connu, de Raoul Glaber a surtout alimenté ces controverses. On s'était figure qu'il contenait une allusion aux prévisions populaires de la fin du monde, et qu'il fallait prendre à la lettre son gracieux tableau du renouvellement universel des églises, en y associant un renouvellement presque instantané de l'architecture chrétienne.

Je signalerai tout d'abord le danger spécial d'une réaction que j'ai vue se manifester et qui peut entraîner ceux qui n'ont pas le loisir de remonter aux sources. Parce que des commentateurs, ayant lire du texte en question un témoignage des terreurs qui auraient assombri l'an mille, se sont trouvés fautive, on est allé jusqu'à nier imperturbablement ces terreurs. Et pour couper plus court à l'importance que malgré tout on pourrait donner au langage du chroniqueur en alléguant que la mise en évidence, par lui, de l'an mille est inconcevable si la pensée du suprême cataclysme n'y est sous-entendue, des critiques ont soutenu que cet an mille et les deux suivants ont été comptés à partir de la Passion du Christ, ce qui répondrait à 1030, 1031 et 1032<sup>2</sup>. Ils n'ont pas eu la patience de tout lire. *Intra supradictum millesimum*: ainsi Glaber a désigné l'an mille<sup>3</sup>. *Supradictum*: c'est qu'il en avait déjà parlé, et dans le passage visé, qui est beaucoup plus haut<sup>4</sup> et se rapporte à l'association de Robert au trône en 987, les termes employés sont ceux-ci: *anno tertio decimo ante millesimum incarnati Salvatoris*. L'Incarnation, et non la Passion.

1. Theodoricus, basilica que ab Agardo incepta fuerat destructa ob nimium edificiū molem, aliam aedificare adorsus est. (*Gallia christiana*, t. IX, col. 238.)

2. J'ai rencontré en dernier lieu cette erreur dans un article publié par le journal quotidien *L'Echo de Paris*, le 29 mai 1910, et signé André de Marcourt. Elle m'étonne d'autant plus, que l'auteur paraît n'avoir pas ignoré les études décisives de Gary, Roy, Molmer et autres, à côté desquelles je n'ai garde d'omettre les quelques pages écrites, les premières peut-être, dans cette *Revue* même (année 1861, p. 381-387), par son fondateur l'abbé Corblin. Ma prétention est, non pas de faire oublier ces excellents travaux, mais d'en confirmer et d'en étendre les conclusions.

3. *Historiarum*, lib. III, cap. ix.

4. *Ibid.*, lib. II, cap. i.



les mêmes. Pour ne pas m'égarer en des particularisations superflues, je me contenterai de rappeler que, de 920 ou 930 à 1050, on n'aperçoit aucun relâchement dans les constructions religieuses, et que, s'il était une distinction à noter pour le quart de siècle ayant précédé l'an mille, celle distinction accuserait plutôt une recrudescence dans le mouvement. Il serait facile de le prouver par une quarantaine d'exemples au moins.

Eloignés de l'an mille par les documents historiques, nous n'y sommes pas ramenés par les monuments.

Quicherat avait écrit : « L'avènement de l'architecture romane est constaté par le passage de Raoul Glaber <sup>1</sup> ». Et il croyait au renouvellement subit de l'architecture comme à celui des églises. M. de Lasteyrie l'a délicatement reproché à sa mémoire <sup>2</sup>. Et véritablement, si l'on considère la longue période partant de Constantin comme la période *pré-romane* (ainsi l'appelle-t-on souvent aujourd'hui), c'est-à-dire comme la préparation de l'architecture romane, et si de cette période, à sa fin, on détache une période spéciale de préparation immédiate, de transition directe, l'an mille s'effacera parmi les années intermédiaires de cette transition plutôt qu'il ne ressortira à l'une de ses dates extrêmes.

La période spéciale et secondaire peut aller de 975 ou 980 à 1050 ou 1060. C'est à 1060 que, par une bizarre mais salutaire contradiction avec lui-même, Quicherat a placé l'apparition de la « formule romane » <sup>3</sup>. En 1010 à 1020, on bâtissait encore couramment en petit appareil <sup>4</sup>. La nef de Saint-Germain-des-Près de Paris, dont le gros œuvre est de l'abbé Morard (990-1014), la nef et les croisillons de la basilique Saint-Remi de Reims, consacrée le 2 octobre 1049, les nefs de l'église abbatiale de Bernay, fondée en 1013, de l'église dite latine de Saint-Front de Périgueux, commencée en 981, de Notre-Dame de Melun et de l'église de Morienvall, dues au roi Robert, celle de Vignory, consacrée le 23 janvier 1050 (nouveau style), toutes sans voûtes ou presque sans voûtes primitives, ne sont pas en avance appréciable sur la nef de Montier-en-Der, église voisine de Vignory (toutes deux dans la Haute-Marne), et consacrée en 998. Bien plus, elles sont en retard considérable sur Saint-Philibert de Tournus, église d'un intérêt capital, qui entre 928 et 946 eut un narthex à trois nefs complètement voûté à son rez-de-chaussée, entre 946 et 970 des voûtes basses à la nef, et, avant 1056, des voûtes aux trois nefs supérieures du susdit narthex <sup>5</sup>.

C'est donc 1050 ou 1060, et non l'an mille, qui marquerait la limite la plus approximative entre l'architecture pré-romane et l'architecture romane. Alors la marche est délibérée et les résultats en sont définitivement acquis ; alors ce qui dans les progrès de la voûte avait constitué un essai isolé devient commun ; alors commencent à se montrer d'une façon suivie les arc-doubleaux aux voûtes, les contreforts aux murs, les colonnes contre les piliers carrés ou cruciformes, les colonnettes aux embrasures, les voussures multiples aux portes, les chapiteaux et modillons historiques, les grandes tours à étages variés, les fenêtres géminées, les rudiments d'ornementation végétale ou géométrique ; bref, à des degrés divers de formation, les principaux caractères dont la réunion fait l'individualité et la gloire de notre art roman français.

#### (I. suite.)

#### A. SAINT-PAUL.

1. *Mélanges d'archéologie, Moyen âge*, p. 124.

2. *L'église de Saint-Philibert de Grandthen*, p. 67.

3. *Mélanges d'archéologie, Moyen âge*, p. 125.

4. Voir les volumes des *Comptes archéologiques* de 1869 (Loches), p. 48, et de 1871 (Angers), p. 177-199.

5. Ce sont les dates proposées par M. Jean Virey, dans son très remarquable article sur l'église de Tournus, inséré dans le *Bulletin monumental*, t. LXXI (1903), p. 545-561.



## MÉLANGES

### Fouilles et explorations dans l'enceinte du Palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

Le palais impérial carolingien d'Aix-la-Chapelle et la chapelle du palais de Charlemagne ont été depuis la renaissance des études d'archéologie et d'histoire dans les pays rhénans l'objet de fouilles répétées. L'histoire des fouilles entreprises dans la cathédrale et ses alentours est déjà vieille de plus d'un siècle et demi. Le sol fut exploré pour la première fois dans le voisinage immédiat de l'octogone carolingien, en 1755, lorsqu'on creusa les fondations de la chapelle hongroise située à l'angle sud-est. L'architecte Moretti de Milan rencontra des vestiges inappréciables de maçonnerie romaine, qui furent suivis au delà de la limite des puits creusés pour les fondations.

On se trouva en présence d'une grande construction composée de trois pièces richement coordonnées, et l'on conclut à l'existence de thermes considérables en cet endroit, à l'époque romaine. Cette construction a été représentée pour la première fois dans les *Aachenschen Geschichten* de A. F. Meyer, 1781, t. p. II et 25. A l'intérieur ce sont les Français qui ont entrepris les premières fouilles. En octobre 1791, le représentant du peuple Lécine commença à creuser la partie centrale de l'octogone; il fut suivi en 1801 par Berdolet, évêque d'Aix-la-Chapelle. Le but de ces deux fouilles était de découvrir le tombeau de Charlemagne, que l'on supposait situé au milieu de l'octogone. On découvrit à la même époque le tombeau d'Otton III, qui fut ouvert et exploré.

La première fouille conduite méthodiquement avec le relevé exact des vestiges des murs retrouvés fut exécutée 40 ans plus tard par le professeur de l'Université de Erloung, C. P. Bock. En 1843, le chapitre collégial fit faire des fouilles suivant son plan, à l'intérieur de la chapelle palatine. Au lieu du tombeau de Charlemagne, on trouva les deux cercueils en plomb contenant les ossements de sainte Coronie et de saint Léopoldus, qui furent enterrés de nouveau. En 1861, à l'instigation du professeur Bock, sous la haute direction du conseiller Von Ollers de Berlin, l'architecte municipal, Ark. poursuivit l'exploration dans le chœur gothique; on se trouva tout d'abord en présence des murs du chœur carolingien. Quelques années plus tard, le sol fut exploré dans la partie nord de la cathédrale, ce qui amena la découverte de différents vestiges de murs; en l'année 1866, on mit au jour au nord de la chapelle de la croix les fondations éparses de la chapelle d'Azélinus qui ne reposent pas sur un sol vierge. L'hypothèse plutôt plaisante de sérieuse d'une pierre tombale de Charlemagne a concouru à ce moment, d'une façon passagère, l'intérêt général sur cet emplacement. En l'année 1882, le Professeur Au-Sin Weerth fit creuser au milieu du Katschhof, sur l'emplacement des substructions de la statue équestre de Théodoric, mais sans succès. Le nivellement du sol dans cette place et le percement d'une rue nouvelle permirent en 1886 de pratiquer de nouvelles fouilles. Des cette époque, dans la partie nord-ouest de l'octogone carolingien, on s'attaqua à un ensemble de murs appartenant à une construction remarquable, qui apparut être une bastille à trois nefs et fut l'objet d'une fouille couverte pour la première fois en 1894.

Indépendamment de ces explorations, on détermina avec précision, dans l'année 1870, l'entrée exacte de la chapelle palatine, l'étendue du plan carolingien en ce point. Dès en 1881, le Karlsy 990 avait fait explorer le sol à cet endroit, sous la direction de l'architecte de la cathédrale. En l'année 1887 les fondations furent mises à découvert; on se trouva, en présence des premières assises d'un mur

nord. Ces découvertes permirent à Joseph Buchkremer de donner le dessin de la reconstruction complète de l'atrium<sup>1</sup>.

Cependant les travaux de restauration et d'embellissement, qui avaient été conduits depuis plus de dix années par le « Karlsverein », en y consacrant de grosses sommes, avançaient, et l'on se préoccupa de poser dans l'octogone un carrelage de prix en « opus alexandrinum », suivant les plans du professeur Hermann Schaper de Hanovre. Ce carrelage une fois posé, l'intérieur de la cathédrale serait en quelque sorte hermétiquement fermé et ne pourrait plus être exploré avant de longs siècles. Il apparut alors au monde savant que l'on devait, avant d'exécuter ce travail, entreprendre une fouille archéologique précise et explorer l'intérieur jusqu'au niveau de la terre vierge. De même, lors des derniers travaux de restauration effectués dans les cathédrales de Trèves, Metzlar et Altenberg de la province rhénane, on a commencé par pratiquer des fouilles méthodiques à l'intérieur. Il s'agissait de rechercher la nature des fondations et dans quelle mesure des fondations romaines et franques avaient été utilisées pour la construction carolingienne. On espérait aussi pouvoir se faire par ces fouilles une idée bien nette du plan d'ensemble de la chapelle palatine carolingienne et du palais impérial avec ses annexes. Dans les fouilles du dernier siècle, les rapports avaient été insuffisants ou même fantaisistes: la plupart des fouilles avaient dû être interrompues faute de ressources, au moment même où leur continuation aurait pu donner quelque cohésion aux découvertes faites. La préparation de l'inventaire des monuments historiques d'Aix-la-Chapelle et l'exploration du palais impérial comprise dans le cadre de la grande publication faite par la Société allemande pour l'histoire des Beaux-Arts, permirent d'étendre ces fouilles jusqu'à l'Hôtel de ville, l'ancienne « aula regia ».

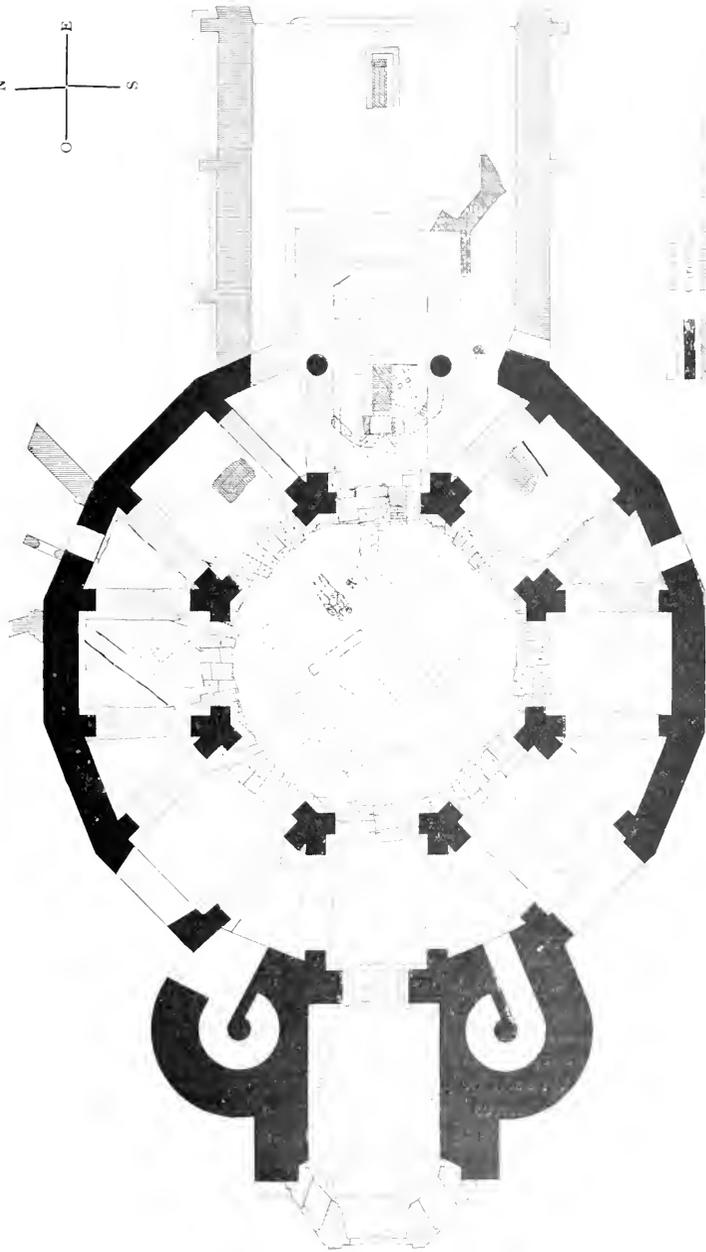
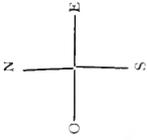
La chambre provinciale rhénane avait déjà en 1910, sur ma proposition, accordé une première subvention de 12.000 marks, suivie en 1911 d'un nouveau crédit de 3.500 m. A l'aide des ressources des loteries fixées et consenties pour la pose du carrelage, le « Karlsverein » mit une somme de 4.000 m. à notre disposition, la ville d'Aix-la-Chapelle 600 m. Les explorations purent être terminées grâce à une subvention du ministre de l'Instruction publique de Prusse montant à 2.000 m. et une subvention de 1.000 m. prélevée sur les ressources de la Société allemande pour l'histoire des Beaux-Arts de sorte que l'on eut à sa disposition la somme considérable de 23.000 m.

Le chapitre collégial donna son autorisation de la manière la plus libérale pour l'entreprise de ces longues explorations. Les travaux furent poursuivis sous ma direction, par l'architecte du gouvernement Erich Schmidt, qui avait été chargé, depuis quelques années, de conduire les travaux de restauration exécutés dans la cathédrale, et sous le contrôle du gouvernement royal. Le « Karlsverein » s'assura le concours d'hommes compétents, et établit, pour sa part, une commission de surveillance des travaux, composée de MM. le conseiller privé des bâtiments Koslab, du Professeur Frenzen, du Professeur Max Schmid, du Professeur Buchkremer. Les travaux se sont poursuivis pendant les années 1910 et 1911 et ont été terminés provisoirement l'hiver dernier.

On a commencé par enlever toute la terre jusqu'au niveau du sol dans le périmètre de la chapelle palatine. La terre vierge se trouve, à l'extrémité ouest de l'église, à une profondeur de 3<sup>m</sup>.90, et monte à l'est jusqu'à 2<sup>m</sup>.30. Au point de vue scientifique, ces fouilles ont donné un résultat fort remarquable: elles nous permettent de préciser maintenant avec quelque certitude l'histoire de la construction de la cathédrale, du palais impérial et des constructions antérieures. On a établi, tout d'abord, que la cathédrale carolingienne de Charlemagne ne repose nullement sur une base carolingienne primitive ni même mérovingienne: cette construction s'est bien plutôt élevée d'un seul jet sans s'appuyer sur un ancien édifice. Les murs de fondation se composent d'une solide maçonnerie de grès résistant noyé dans du mortier.

A un mètre de profondeur repose sur ces fondations une maçonnerie en pierre de taille assemblée avec le plus grand soin. Les matériaux employés ici sont de l'oolithe du Jura d'Euville, provenant

<sup>1</sup> *Zeitschrift des Vereins Geschichtswiss.*, XX, p. 37. — Charles Loxtonville, *Der Dom zu Aachen*, Munich, 1909, p. 3, 98, 121, donne des détails sur les explorations et les fouilles exécutées antérieurement.



PLAN DES ÉGLISES DE SAN CARLO ET SAN GIULIANO A GENOVA

des environs de Verdun, de la pierre de Chaumont des environs de Metz, du trachite, du grès d'Herzogenrath et de la pierre bleue des environs d'Yix-la-Chapelle. Les grosses pierres de taille, comme l'attestent les divers assemblages et les traces encore visibles, avaient en partie déjà servi pour d'autres constructions. Plusieurs d'entre elles sont profilées ou présentent des ornements, deux pierres de taille portent une inscription romaine relative au *Mercurius Susurrio*. Cette maçonnerie en pierre de taille ne se trouve pas seulement sous les huit piliers, mais forme ici un cercle complet d'assemblages transversaux, qui assurent une extraordinaire solidité aux fondations. La chapelle de San Aquilino pres San Lorenzo à Milan repose de même sur un pareil cercle de fondation constituée par des pierres de taille provenant de constructions romaines antérieures. Ce cercle intérieur était relié transversalement par un mur de fondation sous les archivoltes aux fondations extérieures. Cette disposition est causée par les agrandissements considérables apportés au plan dans la suite.

L'ancien petit *choeur carolingien* à quatre piliers avait été sacrifié pour la construction du vaste *choeur gothique* après l'année 1356. Les fondations de ce petit *choeur* ont été découvertes dans toute leur étendue sous le sol. Il n'y avait pas d'autel dans cette petite abside; le sol en cet endroit n'avait pas encore été fouillé, et l'on n'a pas retrouvé les fondations destinées à supporter l'autel; par contre on en a retrouvé dans la travée du pourtour située devant cette abside, l'ancien autel s'élevait donc en cet endroit. La disposition, dans son ensemble, est remarquable. Les murs ont conservé encore aujourd'hui divers anneaux et crampons de fer, qui servaient très vraisemblablement à accrocher les couronnes voûtées et les appareils d'éclairage.

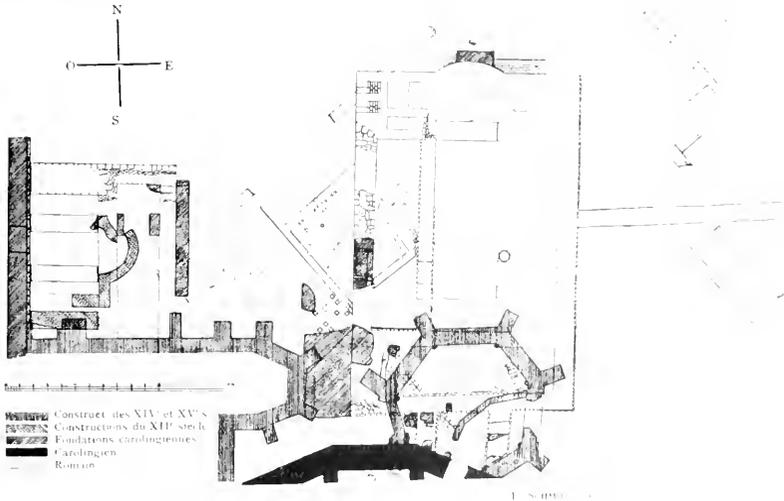
Dans les deux travées contiguës du pourtour on a trouvé les châsses renfermant les cercueils de sainte Corona et de saint Léopoldus. Les ossements de ces deux saints ont été déposés à cette place par l'empereur Otton III. Les petits cercueils de plomb (1<sup>m</sup>.25 de long) présentent sur un des couvercles une croix élevée avec des inscriptions: « *Clauditor hoc tumulo mortis Corona benigna, Tertius hic Caesa quam ducens condiderat Otto*, » et « *Clauditor hic magnus Leopoldus nomine Clavis, cuius in obsequio requiescit Tertius Otto* ». Les châsses ont été déposées dans le trésor de la cathédrale. La sépulture primitive de l'empereur Otton III se trouvait vraisemblablement dans un caveau qui était situé exactement derrière l'autel dans l'axe de l'église. Puis, à l'époque gothique, le tombeau fut transporté dans le grand *choeur gothique*. Là, dans un caveau autrefois muré sans doute par une voûte en briques, on découvrit un sarcophage en grès, mais qui avait déjà été ouvert. Outre les ossements, on n'y trouva que des restes de draperies de couleur brun foncé tombant en poussière, avec de nombreux petits fils d'or.

On a également établi avec certitude l'existence d'une *constitution romaine* s'étendant sous l'octogone et dont l'axe orienté du sud-est au nord-ouest, correspond au grand bâtiment des thermes qui lui est contigu sous la chapelle hongroise. Il s'agit ici d'une large construction monumentale avec des chambres pouvant être chauffées. L'édifice romain présente des modifications correspondant à des périodes de construction diverses: à l'époque la plus ancienne se rattache la fondation située à l'angle sud-est de l'octogone; le reste de la maçonnerie appartient, dans sa partie intérieure, à une période plus avancée. Jusqu'à une profondeur de 2<sup>m</sup>.70, une partie de l'ornementation était encore visible sur les murs avec des traces de peinture. Dans la partie nord de l'octogone on a découvert des restes de carrelage de briques. Les briques portent le cachet de la XXX<sup>e</sup> légion. Dans la partie nord-ouest de l'octogone, on a trouvé une abside demi-circulaire, d'une époque plus tardive, mais romaine encore. Pour les fondations de cette abside on s'est servi de pierres moulurées richement ornées provenant de constructions romaines plus anciennes. Ces pierres sont en grès d'Herzogenrath; elles sont profilées et ornées des deux côtés. On peut supposer qu'elles appartenaient à une grande porte ou à un édifice affectant la forme d'un arc de triomphe.

Au sud-est de l'octogone carolingien, on a trouvé la continuation de cette grande construction romaine suivant le même axe; trois pièces furent découvertes tout à côté, elles étaient creusées d'hypocaustes soignées et couvertes d'un solide carrelage romain encore en partie très bien conservé. Les fondations furent endommagées des années 1357, lors de la première construction gothique de la chapelle hongroise.

groise. A l'époque de la construction de la chapelle en style baroque à cette place en 1756, l'architecte Moretti mit à jour une construction en trois parties que l'on considéra comme fort intéressante et qui fut publiée en 1781 par A. E. Meyer dans ses *Aachenschen Geschichten*. Suivant Meyer cette annexe en trois parties fait songer à des thermes; des trois pièces celle du milieu était oblongue, les deux des côtés étroites. D'après le plan annexé, la pièce centrale était ornée sur une de ses parois d'une niche où devait se trouver une tête de lion en guise de gargouille. Cette disposition, marquée par Rhoen dans ses plans immédiatement sous la chapelle hongroise, n'a pas encore été retrouvée jusqu'ici. Si ce détail repose sur des faits certains, ce groupe de pièces devrait se retrouver plus loin vers le sud-est, au delà des fondations actuelles de la chapelle hongroise.

Plus importantes encore sont les découvertes qui ont été faites au nord de la cathédrale dans le Katschhof, la cour antérieure de l'ancien palais impérial; elles confirment en partie les fouilles antérieures. Se basant sur les découvertes antérieures, Rhoen avait tenté de dresser un premier plan de la disposition d'ensemble du palais carolingien<sup>1</sup> et Franz de Reber avait, allant plus loin encore, mais



PLAN DES FOUILLES DU PALAIS FRANCAU NORD DE LA CATHÉDRALE D'ACHEN LA CHAPELLE.

malheureusement en se basant sur les données fournies par Rhoen, dessina le plan d'ensemble idéal du palais<sup>2</sup>. L'esquisse et la reconstitution tentées par Rhoen sont faussées dans leur partie essentielle.

La grande construction romaine que nous avons rencontrée dans la cathédrale, suivant la direction du sud-ouest au nord-est a été retrouvée plus loin au nord de la cathédrale, et s'étend d'après la découverte de différents murs dans le même axe sous le bâtiment de l'ouest bordant le Katschhof. On peut juger de la direction des murs par le plan ci-joint. On y remarque les mêmes hypocaustes ainsi qu'une reconstruction plus récente.

Sur cette assise romaine s'étend transversalement une construction moins ancienne, antérieure ou contemporaine, antérieure à la construction carolingienne. Sur sa base elle se trouve bien plus élevée que la construction romaine. Les fondements ont été coupés par les fondations du mur extérieur de la chapelle palatine carolingienne. Cette disposition est encore faite à reconnaître sur le plan ci-joint.

1. J. H. Kessel et Charles Rhoen, *Beschreibung und Geschichte der Aachenschen Pfalz*, Aachen, 1811, *Aachener Geschichtsverein*, III, 181, p. 1. Charles Rhoen, *Die antiken Ruinen in Aachen*, Aachen, 1811, p. 188.

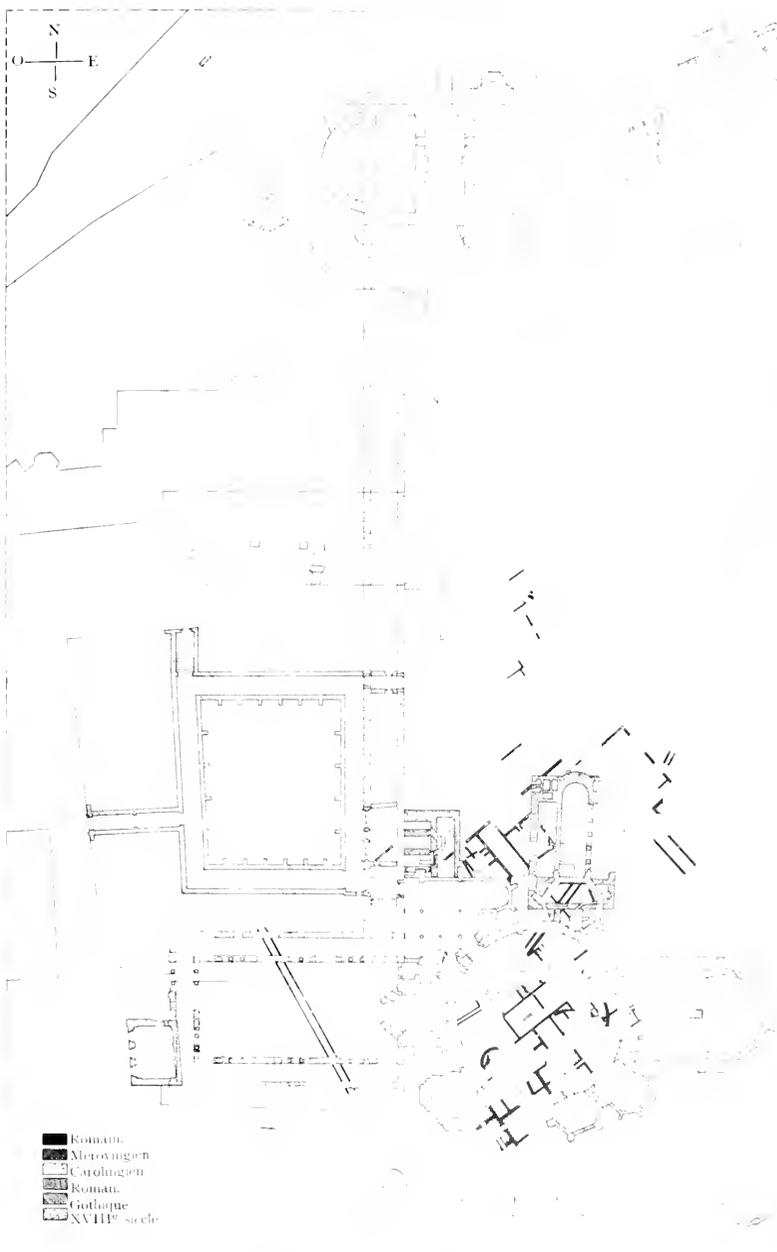
2. Franz von Reber, *Der karolingische Palastbau II. Der Palast*, in *A. Z. Arch. u. Bauw.*, 1891, p. 171, 172, 173, *Bademue der Wissenschaften III. Kl. Bd. XVII*, I. Muenchen, 1891.

Cette construction se compose tout d'abord de deux bâtiments aujourd'hui séparés, mais reliés à l'origine par divers murs transversaux, d'un espace quadrangulaire, qui entoure la chapelle d'Aegidius du XII<sup>e</sup> siècle et d'une basilique à trois nefs extrêmement remarquable et absolument unique.

Cette basilique présente un plan ayant une longueur de 17<sup>m</sup>.45 et une largeur exacte de 13<sup>m</sup>. En avant de la nef et des bas-côtés se trouve un narthex entier profond de 3<sup>m</sup>.15 et large de 13 m., dont le mur de façade coupe la chapelle gothique de Charlemagne du côté nord de la cathédrale. Le mur nord de cette chapelle gothique est directement construit sur le mur intérieur du narthex et l'utilise comme fondation. La forme polygonale de cette chapelle a été déterminée avec précision par la découverte de ces fondations. Du narthex de la basilique partent vers le sud deux murs transversaux à peu près dans le prolongement des deux murs de la nef centrale: ils sont coupés par la fondation de la chapelle palatine. Une partie des murs de l'ouest et même des colonnes de l'ouest de la nef principale était enserrée dans un groupe de bâtiments d'une époque avancée du moyen âge: ils furent trouvés en cet endroit lors de la démolition en 1886 de ces constructions qui avaient été remaniées à diverses reprises. Les dimensions intérieures de la basilique ne sont pas importantes, la nef principale mesure 4<sup>m</sup>.60 de largeur, les bas-côtés 3<sup>m</sup>.20. Les murs qui séparaient la nef des bas-côtés étaient soutenus par des colonnes qui étaient maçonnées en briques spécialement exécutées pour ces piliers et reposant sur un lit épais de mortier aux larges joints se rapprochant de la technique romaine d'époque avancée, mais d'un ensemble plus grossier. Un des piliers, lors des fouilles de 1886 a été conservé sur place et entouré d'un grillage. Il présente sur une plinthe une base de pierre avec un profil fort simple et des plus barbares, la tradition de la base attique est déjà entièrement oubliée: le pilier était probablement recouvert d'une couche de stuc. D'après la distance de cette colonne au mur du narthex, on peut admettre qu'il y en eut quatre sur chacun des côtés, ce qui laissait entre chaque des intervalles de la largeur approximative du bas-côté. L'abside est soigneusement appareillée au dehors dans ses fondations: à l'extrémité des bas-côtés se trouvent des ouvrages de consolidation remarquables avec de petites salles subdivisées: on peut admettre ici l'existence de constructions en forme de tours élevées sur le côté de l'abside.

La deuxième construction rectangulaire sur le côté est du « Katschhof » présente la même maçonnerie en pierres de taille. Elle est coupée par la galerie carolingienne, la chapelle palatine et le vestibule royal. L'hypothèse de deux murs parallèles, qui aboutissent à cette galerie en formant un angle droit, suivant Bhoen, immédiatement au nord de la chapelle palatine, a été reconnue comme fautive, mais différents murs se dressent parallèlement au front nord de la chapelle de la croix.

Ces deux bâtiments que l'on doit placer entre les constructions romaines et la cathédrale carolingienne, ont été modifiés à diverses reprises et en particulier à l'époque carolingienne. Au dessus de la maçonnerie en pierres de taille se trouve en divers endroits une maçonnerie carolingienne (cf. le plan), dans laquelle on reconnaît nettement le mortier coloré par des débris de briques, que l'on retrouve dans l'ensemble de l'octogone et dans les autres constructions carolingiennes d'Aix-la-Chapelle. Le côté est de la basilique a été percé d'une porte à l'époque carolingienne, immédiatement à côté des fondations de ce deuxième édifice quadrangulaire. A l'ouest se trouvent des murs carolingiens: il existe enfin un gros bloc de maçonnerie carolingienne au sud-ouest du narthex de la basilique. Il ressort de ces différentes constatations que nous devons avoir ici deux annexes différentes, qui sont antérieures à la construction de la chapelle palatine. Pour ce qui est des parties carolingiennes, il s'agit de restaurations et d'une mise en œuvre de parties antérieurement existantes, mais qui durent être abandonnées à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, lors de la construction de la chapelle palatine. Un certain intervalle sépare la construction de cette basilique des parties qui s'y rattachent. Pour des constructions romaines, le plan général serait peu commun et il serait assez surprenant que l'on n'ait pas utilisé la partie romaine située à la base: cette construction romaine a dû être entièrement détruite, avant que la basilique y fut élevée, sur un axe différent. Ce qui paraît le plus vraisemblable, c'est qu'il s'agit ici de constructions franco-mérovingiennes. Charlemagne passa l'hiver à Aix-la-Chapelle dès l'année 765 et y célébra la fête de Noël, et en 766 la fête de Pâques: il devait donc y avoir déjà en cet endroit une



PLAN GÉNÉRAL DES ÉDIFICES DE CLUGNY

chapelle palatine antérieure à la construction de l'octogone. Comme on n'a retrouvé aucune preuve que, suivant les suppositions admises jusqu'ici, l'octogone reposait sur des fondations mérovingiennes, on serait en droit de considérer cette basilique comme la chapelle palatine primitive<sup>1</sup>.

Les recherches répétées au milieu du Katschhof ont fait découvrir des fondations romaines ayant la même direction du sud-ouest au nord-est. Dans ces constructions romaines abandonnées ou qui n'existaient plus qu'à l'état de ruines, l'on trouva trace d'une petite fonderie, avec des fragments de bronze coulé, et surtout un fragment de moule ayant servi à la coulée d'une partie de porte de bronze; le profil des ornements de cette porte devait se rapprocher de ceux des portes actuelles de la cathédrale. La forme du profil ferait songer non pas à un travail romain, mais plutôt à une œuvre franque, déjà peut-être carolingienne. Cette découverte démontre en tout cas qu'ici, à Aix-la-Chapelle, on savait couler à l'époque franque. D'autres découvertes se rapportent à la préparation ou au travail du verre et du fer.

La galerie carolingienne conservée jusqu'en 1891, et dont il reste aujourd'hui encore un fragment dans les bâtiments du chapitre, rebâtit l'église cathédrale à la salle impériale. C'est de ce passage que parle Eulhard : la charpente en bois se serait écroulée peu avant et peu après la mort de Charlemagne<sup>2</sup>. L'hôtel-de-ville actuel, l'ancienne « aula regia », renferme encore jusqu'à une assez grande hauteur l'ancienne maçonnerie carolingienne, qui s'éleva, du côté sud, jusqu'à l'étage supérieur. A cette même hauteur, l'abside demi-circulaire s'est conservée en tant que construction carolingienne, caractérisée à l'extérieur par une architecture avec des arcades plates.

De même la tour carrée de Granus, à l'angle nord-est du palais, est encore carolingienne jusqu'aux deux tiers de la hauteur de la maçonnerie. Cette tour présente à l'intérieur une disposition d'escalier extrêmement remarquable et compliquée, qui appartient aussi à cette époque. Au rez-de-chaussée la « aula regia » est divisée par des murs transversaux en cinq salles étroites. Les murs transversaux portaient originairement déjà, comme depuis la période gothique, une rangée de piliers au milieu. Au sud de la cathédrale, sous la nouvelle cage de l'escalier, on a découvert une abside demi-circulaire dont les attaches sont encore visibles dans la maçonnerie, à sa partie supérieure. Terminant la terrasse située au sud devant le palais, on a trouvé un mur solide, qui fermait peut-être le « solarium » existant à cet endroit. Quant aux murs qui bornaient le Katschhof à l'est, les recherches actuelles n'en ont révélé aucune trace; mais il est probable que cette limite correspondait à la limite actuelle formée par le groupe de maisons se trouvant en cet endroit.

Sur l'hôtel-de-ville, MM. l'ancien directeur des archives Piek et le directeur des bâtiments municipaux Laurent préparant sous les auspices de l'administration municipale, une publication où sera développée aussi l'histoire primitive et la construction carolingienne. Les résultats qui y sont consignés concordent avec les découvertes que révèlent les fouilles actuelles. Les points principaux de l'histoire des palais carolingiens, et en particulier du plus ancien palais d'Allemagne, sont maintenant connus grâce à ces fouilles méthodiquement dirigées et qui sont provisoirement suspendues.

Paul CLEMEN.

1. Sur les découvertes antérieures de la basilique et de ses alentours. Cf. Kellerer, *Karolingsche Bauten in Aachen*; *Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst* XIV, 1895, p. 6. — Ld. Adenow u. d. *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* XX, 1898, p. 188. — Charles Bloen, *Die Karolingische Pflanz zu Aachen*, 1889, p. 105. — Charles Laynonville, *Der Dom zu Aachen*, Munich 1909, p. 4.

2. *Atharidi vita karoli*, *Mon Germ* SS II, p. 369; « Porticus quam inter basilicam et regiam operosa mole constraverat » Cf. aussi Eulhard, *Annales ad.*, n. 817; *Mon Germ* SS I, p. 294.

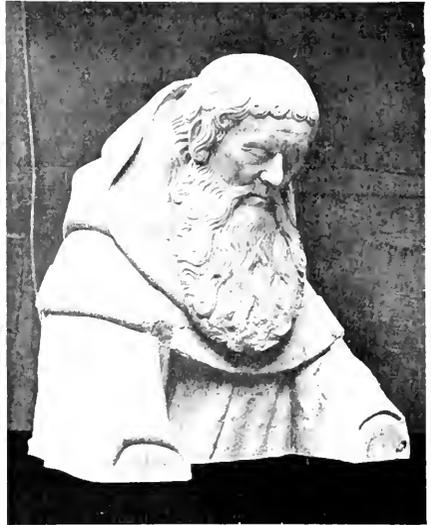
## Le saint Jacques de Semur.

Le saint Jacques, que la *Revue* présente à ses lecteurs, est encore inconnu. Il appartient à M. Maurice de Jully, qui l'a découvert récemment, dans le grenier d'une chaumière, à Semur-en-Auxois<sup>1</sup>. Depuis combien de temps était-il là? On l'ignore. Il est en pierre, de trois quarts nature, nulle au dessous de la taille, et il conserve des traces d'anciennes couleurs<sup>2</sup>.

La légende de saint Jacques le Majeur, apôtre de l'Espagne, prit naissance au IV<sup>e</sup> siècle. Des ce moment, les foules accoururent vers le mystérieux tombeau de Compostelle. Le saint eut d'abord, comme attribut, le bourdon, et vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, le costume complet de pèlerin. M. L. Male<sup>3</sup> a montré comment le type s'est transformé sous l'influence des Confréries et du théâtre religieux. Les cérémonies, les cortèges, qui se formaient au départ et à l'arrivée des pèlerins de Santiago, les représentations du « Miracle de Mgr saint Jacques » ont inspiré les sculpteurs et les verriers.

Le saint Jacques de Semur introduit une variante dans l'iconographie du personnage. Il ressemble d'abord à un marcheur alerte et vigoureux, ayant l'équipement ordinaire des voyages : le long bâton, le large chapeau, la besace du pauvre, les coquilles rapportées de Galice comme souvenirs. Seul, le livre des Évangiles rappelait l'apôtre. Par une innovation touchante, l'artiste l'a représenté comme un vieillard, dont la tête s'appesantit sur un buste voûté<sup>4</sup>. Les trajets et les aventures, le soleil et les intempéries, les privations et les pénitences volontaires ont ravagé son corps, éteint son regard, sans diminuer sa douceur et sa sérénité. Voilà comment on imagine un de ces pèlerins de profession, qui se chargeaient des vœux et des péchés d'autrui. Il est maintenant parvenu au terme de ses jours, digne de pitié, de respect et de vénération. C'est un portrait, d'une vérité si crüe, qu'on le voit aussi bien attendant l'aumône dans un carrefour, que debout, sur un piedestal, en quelque chapelle de Côte-fréie.

Parmi les œuvres de la statuairie bourguignonne, l'une, le Joseph d'Arnouldin sur le Sépulcre de Fontenre, Ville peu distante de Semur, paraît offrir avec le saint Jacques de curieuses analogies<sup>5</sup>. M. B. Prost, entre tant de services rendus à l'histoire de l'art bourguignon, a retrouvé les pièces d'archives concernant les auteurs de ce chef-d'œuvre, trop longtemps inconnu (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893). Le Sépulcre a été donné par Buroutosso, « marchant », selon acte du 30 avril 1454, et il a été fait par Jean Michel et Georges de la Sonnette. Par malheur, on ne connaît rien de la vie de ces artistes.



1. Musée d'Arts et d'Archéologie de Dijon. — 2. Collection de M. Maurice de Jully. — 3. *Revue*, t. I, p. 105.

1. Les Archives de la Côte-d'Or ne disent rien du culte de saint Jacques à Semur.

2. La photographie est due à M. L. Châpans, dessinateur à Dijon, qui a collé sur ce buste, par ses soins, la sculpture bourguignonne.

3. *Art religieux du XIII<sup>e</sup> s.*, p. 251, et *Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 184-185.

4. Peut-être se penche-t-il avec bienveillance vers un donateur de cette œuvre, un pèlerin, un des saints Jacques, de Saint-Florentin et de Neuvy-Sourour (Yonne).

5. Le Nicodème qui lui fait face mériterait aussi d'être examiné de près. — *Revue*, t. I, p. 105. Musée de Dijon.

On trouve, à bon droit, fragiles et risquées les attributions, qui reposent sur de simples rapprochements. En l'absence de textes, il faut bien cependant se contenter d'hypothèses.

Les deux statues, qui nous occupent, se distinguent en raison même de leur destination et de leur individualité. Joseph d'Arimathe est l'un des sept personnages qui assistent et collaborent à l'ensevelissement du Christ. Il ne vit que de la vie du groupe et se subordonne à l'unité d'ensemble. La figure du saint Jacques se suffit à elle-même. L'un est un bon riche, gras et fort, aux yeux ronds, à la barbe et à la chevelure souples, onctueuses, calamistrées; l'autre un vieillard débile, aux orbites caves et démesurées, à la barbe sèche, agglutinée par touffes, aux cheveux taillés au ras du front, « à l'écuille »; selon la manière économique de certains moines et des plus pauvres gens.

Toutefois, à y regarder de près, une parenté artistique existe entre eux et se révèle dans les traits fortement accusés du visage, dans l'ossature faciale, dans les rides et les sourcils, dans les lèvres minces, presque rasées et comprimées. La barbe joue le même rôle décoratif et contribue à la gravité des physionomies. Les mèches, de même grosseur, après deux ou trois ondulations, se terminent toujours par une « bouclette », procédé typique, qui ne se retrouve pas ailleurs. De plus, les poils sont traités d'une façon très large, sans minutie, et rappellent beaucoup le dessin de l'esquisse ou les indications de la maquette. Il en irait tout autrement chez Sluter et ses contemporains, qui exécutent cette partie du travail avec le fini extrême, propre à la technique flamande.

Les costumes sont d'une similitude frappante. La draperie bourguignonne se reconnaît, à première vue, comme caractère spécifique de l'école, mais elle prend des formes diverses. Considérez tour à tour les Vierges élégantes et tourmentées de Champmol et de Rouvres, celles un peu rigides, chères à Courajod, les exquises ligurines de marbre ou de bois, les somptueux Prophètes du Puits de Moïse. La draperie de nos deux statues ne se confond avec aucune de celles-là, ni avec la houppelande de cérémonie, dont s'emmitouffent et s'encapuchonnent les petits pleurants des Tombeaux ou les effrayants porteurs de Philippe Pot. Chez les « deuilants », c'est une « livree », qui recouvre un autre vêtement; ici, c'est le vêtement lui-même, costume monacal ou populaire, qui prend de l'importance plastique par sa masse, sa raideur et son énormité. C'est un tissu volumineux, ce que Villon appelle un « gros bureau », qui dessine un minimum de plis très épais et très logiques. Cet emploi de la draperie est remarquable, parce que nulle part ailleurs elle ne paraît avec une simplification aussi audacieuse.

Telles sont les affinités de style et de manière, qui rapprochent saint Jacques et Joseph d'Arimathe. Suffiront-elles à rendre probable leur commune origine?

En présence du saint Jacques de Senur, le nom de Claus Sluter vient naturellement à l'esprit, et cette attribution ne paraîtrait point écrasante pour un tel ouvrage. Sluter en effet a signé de son nom une époque, un des plus beaux mouvements artistiques qui soit. Aussi le cite-t-on avec abus dans le public ou sur les catalogues de musées. Il y aura presque de la bravoure, pour le cas présent, à ne pas donner dans le même travers.

Assurément saint Jacques doit beaucoup à l'atelier dijonnais; c'est un produit du crû, une œuvre éminemment bourguignonne par sa bonhomme trapue, son réalisme sincère, pathétique à force de vérité. En outre, il est conforme, mais en principe seulement, à la discipline, à la tradition décorative du maître, qui avait fait du costume, de la chevelure, de la barbe, des autres accessoires, un accompagnement splendide du caractère et de la dignité morale. Saint Jacques a beau être simple, sa robe a une ampleur significative et sa tête est encadrée d'imposante manière.

Mais le saint Jacques se distingue sensiblement du Moïse, dont la barbe a fait naître tant d'autres barbes prodigieuses, des autres vieillards décrepits et même de ce vieux Zacharie, au lourd bonnet, à la barbe lisse et soyeuse, qui laisse tomber sur sa poitrine sa tête sévère et grondeuse. Précisons quelques points. Presque tous les personnages de Sluter, au portail comme au Puits de la Chartreuse, se meuvent et s'agitent; les étoffes s'enroulent, les bustes se renversent ou se carrent, les cous s'allongent, les mains se crispent, les visages se contractent sous l'effort de la pensée ou se redressent dominateurs. Dans saint Jacques, au contraire, c'est le calme, l'apaisement, le repos complet.

Non seulement l'allure, mais encore le vêtement diffère. Autant les Prophètes sont magnifiques, couverts de broderies, de bijoux, de ciselures, autant saint Jacques est d'une austérité, d'une nudité, d'un dénuement absolu. Rien de ces étoffes aux plus riches et harmonieux; rien non plus de ces détails pittoresques et fouillés, dont Sluter eût tiré parti et dont s'agrippent les autres saints Jacques: les cordons et les glands, la panetière, la calebasse, le chapelet, les coquilles éparses. A peine une courtoise rustique, un chapeau de paille grossière, une seule coquille, indispensable pour désigner le saint. L'attention n'est pas dispersée; elle se concentre sur ce visage misérable et glorieux.

Le sujet n'a donc pas été conçu avec ce caractère de luxe, d'abondance, ni avec cette vie ardente et ces gestes de passion, qui caractérisent toutes les œuvres auxquelles Sluter a mis la main. Mais surtout ce parti pris de sobriété générale, ce rythme lent, cette placidité noble font que ces figures de Tounerre et de Semur semblent de même famille et contrastent avec les modèles antérieurs; et, à la date de 1450 environ, l'école bourguignonne se serait illustrée par ces créations personnelles et originales.

Il est loisible maintenant de juger si le saint Jacques est plus voisin du Joseph d'Yrimalhie, s'il en est digne ou si, plutôt, la gloire de Jean Michel et de Georges de la Sonnette, qu'il est impossible de dissocier, n'aurait pas à grandir singulièrement d'une pareille paternité.

Et qu'importe d'ailleurs! Le saint Jacques de Semur n'est-il pas une de ces œuvres où, par le prestige du génie, la simplicité devient de la grandeur, le réel du sublime, où la banalité d'une figure, la laideur même et la dérépitude atteignent une profondeur d'expression véritablement émouvante. N'est-ce pas une statue, qui peut rivaliser avec les plus belles, par la sûreté et la hardiesse de l'exécution, par le modelé de la face précis et vrai jusqu'à donner l'illusion de la vie, mais surtout par l'air d'humilité et le doux rayonnement d'une âme?



AIN. — LA Vierge de M. DE PONT.

### Les stalles de Gassicourt.

Les grandes lignes de composition des stalles avec leurs principaux éléments : miséricordes, parclofes dont le rampant supportait l'accotoir, dossiers terminés à leur partie supérieure par une saillie en forme de dais, furent fixées au XIII<sup>e</sup> siècle.

Toutes ces surfaces offrirent aux sculpteurs un vaste champ décoratif qu'ils utilisèrent avec l'imagination et le goût qui caractérisent cette époque. A mesure qu'on avance vers le XVI<sup>e</sup> siècle l'amour du détail pittoresque s'accroît et les artistes ne résistent plus à la tentation de donner libre cours à leur fantaisie. La sobriété des formes, la pureté des profils et des moulures tendent à s'altérer et à disparaître sous une excessive profusion d'ornements. Les dais, les jouées et surtout les miséricordes per-



FIG. 4. — LES STALLES DE GASSICOURT. Vue d'ensemble du côté nord.

mettent aux conceptions toujours plus ingénieuses de s'exercer librement, avec une richesse de forme, une variété de détails et souvent même avec une licence surprenante.

Dans l'église de Gassicourt les stalles offrent un exemple de cette liberté d'interprétation que le clergé d'alors acceptait avec une complaisance ingénue. L'un des misericordes des stalles basses symbolisant la luxure; un vicaire de Mantes desservant Gassicourt, il y a quelque trente ans, prit une décision radicale; il fit lâcher la misericorde au ras de la tablette. La disposition de ces stalles est particulière. L'exiguïté du chœur et la nécessité d'y faire tenir vingt stalles hautes et douze stalles basses ont obligé l'architecte à diminuer la profondeur au détriment de la commodité. De plus, au lieu d'établir les stalles au droit des piliers qui délimitent le chœur, il les a reculées jusqu'au niveau de l'axe de ces piliers. Ceux-ci se trouvent à demi engagés dans les boîseries qui les habillent, en un plan

rectangulaire jusqu'aux accotoirs, et qui plus haut épaissent leur forme circulaire. Les accotoirs s'inclinent d'ordinaire vers le fond de la stalle, pour éviter le glissement des bras lorsque l'occupant, debout, s'y appuyait. Ici les accotoirs des stalles hautes sont horizontaux; ceux des stalles basses ont une pente la seulement ou les parclozes forment entrée.

Ces stalles ne nous sont pas parvenues intactes: elles ont subi de nombreuses mutilations. Les stalles hautes bâchées au-dessus des accotoirs ont perdu leurs dais et leurs jouées terminales. Les plinthes formant soubassement des dorsaux sont encore en place avec leur mouluration et un évidement destiné à recevoir la base d'une colonnette. La disparition des jonées terminales jusqu'à hauteur d'appui est d'autant plus regrettable qu'elles étaient souvent pour les architectes un motif important de décoration appelant de vigoureux rinceaux, des volutes dont la souplesse tempérait la froideur des lignes architecturales.

Les colonnettes de ces stalles avec leurs chapiteaux sont identiques à celles des grilles de clôture<sup>1</sup>. Grilles et stalles formaient un ensemble relevé par une boisserie à serviettes enveloppant les piliers. Il existe dans la sacristie un meuble construit avec les fragments des boiseries: en outre un bancard destiné à porter le croix est composé de deux colonnettes avec leurs troncants qui ont servi aux stalles.

Les motifs sculptés sont d'exécution très médiocre et se trouvent sur des stalles de la sacristie.

<sup>1</sup> Voir *Berne de l'art chrétien*, 1910, p. 104-105.



Fig. 2. — STALLES DE LA SACRISTIE DE LA SEMEN, 1200-30.  
Dessiné par M. de Mély, d'après l'auteur.

Œuvre d'une même pensée, l'exécution en a été laissée à différentes mains. Deux figures décorant les parclozes à l'entrée du chœur, représentent saint Pierre et saint Paul et sont d'une facture rudimentaire. Quelques misericordes sont ornées de personnages assez intéressants, un moissonneur avec sa faux, un personnage qui déploie une banderole, un autre portant un sac, etc. Le huchier qui les a sculptés avait une certaine science qu'on ne retrouve plus dans la traduction des motifs, feuilles de vigne, escargots, végétaux ou animaux divers, ouvrage de quelque ouvrier mallable.



Fig. 3. — STALLES DE GASSICOURT. Miséricorde.

resister à un long usage, d'autres ont été volontairement mutilées. Un certain nombre de ces motifs sculptés en ronde bosse sur les parclozes d'angle ont été mieux protégés. Nous reproduisons l'un d'eux qui représente un moine lisant; peut-être, l'occupant de cette stalle servait-il de modèle: la tête au crâne dénudé est pleine de vie; c'est une caricature où domine néanmoins un souci de vérité, une pointe de malice qui denote chez l'artiste un de ces esprits, comme nous en voyons tant au moyen âge, toujours prêt à saisir sur le vif et à transposer dans leurs œuvres les physionomies les plus caractéristiques des gens auprès desquels ils vivaient et même des religieux dont ils recevaient les commandes. Comment ces derniers se seraient-ils émus d'inspirer de tels chefs-d'œuvre d'observation fine et d'exécution magistrale?

Souvent les stalles ont été polychromées; au cours des siècles elles ont reçu des vernis qui leur donnent quelquefois une patine agréable. Celles de Gassicourt sont restées intactes, le chêne a gardé son aspect naturel et pris, en vieillissant, ce ton gris, un peu cendré, si fin et si délicat, qui donne un charme de plus aux antiques boiseries.

Gaston BUDAUX.



Fig. 4. — STALLES DE GASSICOURT. Miséricorde.

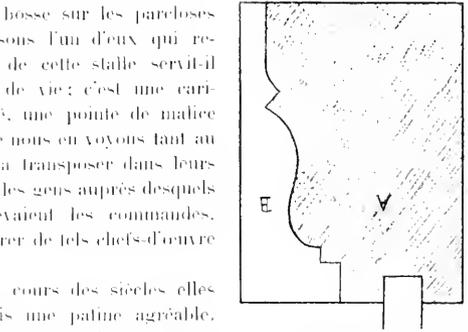


Fig. 4. — STALLES DE GASSICOURT. Détail.

# CHRONIQUE

## FRANCE

### Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

*Séance du 3 mai.* — Parmi les récompenses que l'Académie a accordées sur le rapport de M. Camille Julian au concours dit des « Antiquités de la France », nous relevons les noms suivants :

1<sup>re</sup> médaille (500 fr.). — M. M. Jadart et Demaison. Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims.

2<sup>e</sup> médaille (400 fr.). — M. Victor Morlet. Textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la construction des architectes en France.

3<sup>e</sup> médaille (500 fr.). — M. Sauvage. L'abbaye de Saint-Martin de Troarn, au diocèse de Bayeux, des origines au XVI<sup>e</sup> siècle.

### Académie des Beaux-Arts. *Séance du 23 mars.*

— Le prix Due (3700 fr.) a été décerné à M. Brunel, architecte, pour ses relevés de l'église de Coulmiers.

### Société des Antiquaires de France. *Séance du 24 avril.*

— M. Chapot fait une communication sur l'origine des trompes et des pendentifs de côpoles. Il rappelle que le Tumulus royal de Panticapée, dans la Russie méridionale, présente déjà un type de pendentif par assises de pierre en encochenement, lequel a pu être imaginé en Mésopotamie.

M. Serbat lit un travail qui fait ressortir la haute antiquité de l'église de Norrey-en-Auge (Calvados). Les bases très primitives, les colonnes au fût renflé, les chapiteaux décorés de feuillages démesurés tout de cette église, qu'on peut rapprocher de Saint-Pierre de Jumièges, un spécimen caractéristique de l'art du début du XI<sup>e</sup> siècle en Normandie. L'influence lombarde ne s'y fait pas sentir.

*Séance du 1<sup>er</sup> mai.* — Notre collaborateur, M. Max Prunel est élu membre résidant de la Société, en remplacement de M. Schlumberger, élu membre honoraire.

### Congrès des Sociétés savantes. 50<sup>e</sup> session, tenue à Paris du 9 au 13 avril.

— Le mardi, 9 avril à deux heures, le congrès s'est ouvert, dans l'amphithéâtre Richelien à la Sorbonne, sous la présidence de M. Gaston Darboux, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences. Nous donnons le compte-rendu des séances de la *Section d'archéologie* qui peuvent intéresser les lecteurs de la *Revue*.

*Séance du mardi, 9, 9<sup>h</sup> 1/2.* — Président, M. Héron de Villefosse, membre de l'Institut.

M. Viafle lit un mémoire sur les charpentes apparentes combinées avec l'arc diaphragme dans les églises romanes de Normandie, et notamment, à l'abbaye de Jumièges.

Il étudie d'abord un certain nombre d'églises normandes où ce système fut appliqué au XI<sup>e</sup> siècle en faisant ressortir les éléments caractéristiques de ce mode particulier de construction consistant dans l'alliance d'arcs en maçonnerie et de fermes en bois recevant la toiture. Puis M. Viafle par l'étude approfondie de la nef de Jumièges démontre que ce système y fut employé pour la première fois en Normandie, en refusant l'opinion contraire récemment émise. Il s'appuie sur une discussion technique accompagnée de figures et de graphiques. On eut d'abord l'intention de voûter tout l'édifice mais on hésita à lancer une voûte de 9 mètres de large, et on construisit les arcs-diaphragmes qui ne sont autres que les doubleaux des voûtes propres.

M. Lefevre Pontalis en résumant M. Viafle de si belle étude, ne croit pas devoir adopter toutes ses conclusions. Il voudrait pouvoir examiner la partie supérieure des piles fortes de la nef. Toutes les églises normandes n'étaient pas munies d'arcs-diaphragmes. Ainsi à Montivilliers, les chapiteaux qui couronnent les hautes colonnes, se trouvent à un niveau de la corniche et ne pouvaient pas supporter les arcs transversaux. Comment supposer que les architectes des églises normandes aient projeté des voûtes d'arêtes sur leur nef pour y renoncer en cours de construction en augmentant la largeur du trumeau qui sépare les fenêtres hautes au lieu de le diminuer, car il fallait éviter de masquer les bases par la retombée des voûtes. Avant de conclure à l'existence d'arcs-diaphragmes à Jumièges, il faudrait retrouver la trace des chapiteaux primitifs qui ont été bûchés au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout au moins on ne peut plus dire qu'il n'y a eu qu'une corniche.

M. le secrétaire donne lecture d'un mémoire de M. Antoine Viondelle sur les pierres tombales et les inscriptions diverses de la ville d'Orléans. Puis on lit le texte d'une inscription sur laquelle on a écrit en P. L. dans et de ce côté, au lieu d'au-delà, par exemple, se trouve écrit sur la face de la page 8, et de l'autre

*Séance du mercredi matin, 10 avril.* — Présidence de M. Adrien Blanchet.

M. Pasquier donne lecture d'un mémoire de M. Robert Roger sur le clocher de l'église Saint-Michel de Tarascon (Arège). L'auteur examine d'abord les divers types de clochers bâtis pendant la période gothique, dans le pays de Foix et de Couserans; au XIV<sup>e</sup> siècle, clochers polygonaux de briques, élevés sous l'influence de Toulouse, et clochers-arcades ou *en peignes*, surmontant des façades fortifiées; au XV<sup>e</sup> siècle, clochers sur plan polygonal, mais avec fenêtres en arc brisé et grands clochers de pierre, à base carrée avec contreforts sur la diagonale, étages octogones et haute flèche avec crochets sur les arêtes. Puis il montre comment, dans la région montagnaise, pour les très rares tours qui furent construites, on resta attaché aux formes romanes; c'est ainsi que le clocher de Saint-Michel, hormis la voûte sur epaisse d'ogives au rez-de-chaussée et ses fenêtres en arc brisé aux étages, reproduit exactement les clochers carrés de la haute vallée de l'Ariège et du Vièssos, élevés eux-mêmes à l'imitation de ceux de la Catalogne, du Roussillon et de l'Audouze. Le clocher faisait saillie sur la muraille de la ville et contribuait ainsi à la défense; la partie inférieure servait de chœur à l'église, qui a été démolie au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Il avait été construit dans le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, elle prouve une quittance d'un compte délivrée par le constructeur, Michel Berthien, de Tarascon, le 17 janvier 1383.

M. Etienne Deville, bibliothécaire à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, membre de la société libre de l'Eure, décrit et étudie deux pierres tombales provenant de l'abbaye du Bec. Elles recouvraient, dans le chœur de l'église abbatiale, les sépultures de Thomas Froque, vingt-huitième abbé (1130-1146) et de Guillaume Guérin, trente-troisième abbé (1491-1515).

M. Laurain présente les dessins de deux plaques de cuivre, conservées l'une dans l'église de Villers-Vicomte (arrondissement de Clermont-de-l'Oise), l'autre dans l'église de Moyvillers (arrondissement de Compiègne).

La première expose la fondation faite par un prêtre, originaire de Villers-Vicomte, Antoine de Bailly, bonseigneur du collège des Chollefs dans l'église de sa paroisse. La plaque est surmontée d'une gravure sur pierre représentant une *Prêté*, petite scène très sobrement traitée et qui n'est pas sans valeur. Elle date de 1551.

La seconde date de 1601. Elle rappelle la fondation de Jean de Thellier et de sa femme, fermiers du Transloy à Moyvillers. Divisée en deux compartiments, elle montre à la partie supérieure une scène où est figuré le Christ sur la croix entouré de la Vierge et de saint Jean l'Évangéliste et flan-

qué des patrons des deux donateurs, saint Antoine et saint Jean-Baptiste. Elle est due à Jacques de Nainville, fondeur installé à Beauvais.

*Séance du mercredi soir, 10 avril.* — Présidence de M. Jules Toutain.

M. l'abbé Chaillan, de l'Académie d'Aix, correspondant du ministère, présente une étude historique et archéologique de l'abbaye de la Celle, près de Brignoles (Var) dont la plus ancienne mention se trouve dans un diplôme de Childébert II. Il décrit les ruines de cet ancien monastère de femmes. Le cloître a de gracieuses colonnettes du genre de celles de Silvacane. La salle capitulaire rappelle celle du Thoronet. Un tombeau de pierre du moyen âge mérite de retenir l'attention des archéologues; il est orné des sarcophages de l'antiquité chrétienne, les faces couvertes de sculptures représentant l'Agneau divin et la Mort de la Vierge. L'auteur insiste sur l'intérêt d'un crucifix de bois très réaliste dont la tête est fort belle et le modelé du torse remarquable.

*Séance du jeudi matin, 11 avril.* — Présidence de M. Henri Stein.

M. P. Coquelle, membre non résidant du comité des travaux historiques et scientifiques, donne communication d'une note sur les objets mobiliers classés en Seine-et-Oise, depuis 1909.

Les plus anciens sont à Notre-Dame d'Étampes; les statues de pierre des saints Pierre et Paul, très allongées, aux vêtements plissés, assez frustes, et un chapiteau transformé en hélicter, ces trois monuments du XII<sup>e</sup> siècle. Une Vierge assise, de pierre à Taverny, trois cuves baptismales et quatre dalles funéraires appartenant au XIII<sup>e</sup> siècle.

Onze statues de la Vierge, sculptées d'après la formule du XIV<sup>e</sup> siècle, augmentent la nombreuse série que le département de Seine-et-Oise possédait déjà; il y faut joindre deux curieuses statues funéraires de chevalier à Courances et à Fontenay-le-Vicomte.

Les peintures murales du palais de justice à Étampes représentent la remise de la baronnie d'Étampes à Philippe le Bel, par Louis d'Évreux, en 1307. Ajoutons encore pour le XIV<sup>e</sup> siècle, six dalles funéraires fort intéressantes.

Les plus belles productions du XV<sup>e</sup> siècle sont: une statue de la Vierge, de pierre, à Milly, qui semble appartenir à l'école de Dijon, et un groupe de pierre à Fontenay-le-Vicomte; la Vierge, Jésus et l'ange, d'une grande valeur artistique.

Le XVI<sup>e</sup> siècle a laissé de nombreux témoins: treize statues du début de ce siècle appartiennent à l'époque dite de transition entre la sculpture gothique et celle de la Renaissance; les superbes vitraux d'Épinay-sur-Orge et de Marolles-en-Hurepoix; deux panneaux peints, notamment celui d'Angerville; l'Adoration du veau d'or. Les stalles de

chœurs de Milly, les vantaux de porte de l'Église-Adam et de Moulmorency, les peintures murales de Notre-Dame d'Étampes, le tapis de Perse de Mantès, ainsi que neuf dalles funéraires sont dignes d'être mentionnés.

Le XVII<sup>e</sup> siècle offre quelques souvenirs assez intéressants : d'abord, une *Mater Dolorosa*, de pierre, à Varennes, d'une belle exécution ; puis chaires à prêcher, des lutrins, des pieds de chœur et des boiseries, les quatre tapisseries des Gobelins de l'hôtel-de-ville de Saint-Germain-en-Laye, la chasuble de Montfort-l'Amaury et six dalles funéraires.

On a encore classé des objets plus modernes, mais ils ne présentent qu'un intérêt relatif, à l'exception de deux statues de bois d'ecclésiastiques à Monnerville, du XVIII<sup>e</sup> siècle, de trois jolies toiles à Linas et Méréville, et du monument de Calmat, à Saint-Gratien par le comte de Nieuwerkerke (1860).

En somme, cent trente-six objets s'ajoutent au nombre si considérable de ceux qui avaient été précédemment classés dans le département de Seine-et-Oise ; et il y en a encore environ deux cents qui méritent le classement.

M. Lefèvre lit une notice sur quelques œuvres d'art de l'église Notre-Dame d'Étampes. Certaines d'entre elles ont été détruites, mais il en a trouvé des mentions ou des descriptions dans les documents d'archives. C'est ainsi qu'il a retrouvé l'indication de six verrières et des sujets qui y étaient peints, la date exacte d'un grand retable provenant de l'abbaye de Villiers-près-de-la-Ferté-Mac, et aujourd'hui dans l'église d'Étampes. Un ange de bois qui portait un bras dans lequel était enfermée une relique de saint Jean Chrysostome date de 1570.

M. le secrétaire donne ensuite lecture d'une notice de M. Sauve, bibliothécaire-archiviste de la ville d'Apt, sur le mobilier, très pauvre, des églises de la haute Provence à la fin du moyen âge.

M. Émile Gimot, conservateur de la bibliothèque municipale de Poitiers, communique une notice et des photographies du manuscrit n° 250 de la bibliothèque de Poitiers, contenant entre autres choses la vie de sainte Radegonde par Fortunat, illustrée de vingt et une peintures. M. Gimot étudie ces peintures et montre qu'elles ne sont pas, comme on l'a prétendu, plus anciennes que l'écriture, mais qu'elles en sont contemporaines, peintures et écriture remontant à la fin du XI<sup>e</sup> siècle ou au début du XII<sup>e</sup>. Mais ces peintures présentent un caractère archaïque et rappellent les miniatures carolingiennes.

*Séance du vendredi matin, 12 avril.* — Présidence de M. Cagnat.

M. le secrétaire donne lecture d'un mémoire de M. Léon de Vesly sur le manoir de Flanville et la chapelle Saint-Julien. Cette chapelle, construite en 1324 par l'évêque de Chartres, est remarquable ; elle comprend une nef rectangulaire avec double accès pour les villageois et le seigneur. Un grand fenestrage dans le style du XIV<sup>e</sup> siècle orne le pignon occidental et un autel de la même époque, fort curieux par l'ornementation des chapiteaux soutenant la table de pierre, y est adossé. Une chapelle du XV<sup>e</sup> siècle servant de sacristie est aussi à signaler ; des peintures murales qui représentent des scènes de la vie de la Vierge recouvrent ses murs ; de grands anges musiciens avec un chapelet de fleurs de lys et de quinquifolles en complètent l'ornementation.

Dans la promotion spéciale dans l'ordre national de la Légion d'honneur faite à l'occasion du 50<sup>e</sup> congrès des Sociétés savantes, par décret du Président de la République en date du 2 avril 1912, nous sommes heureux de relever les noms de plusieurs de nos collaborateurs ; nous leur adressons nos plus vives félicitations.

Promus Officiers : M. Louis Gazier, professeur à la faculté des lettres de Paris ; M. Robert de La Selve, membre de l'Institut, professeur honoraire de l'école des Chartes ; M. Alexandre Turley, conservateur aux archives nationales.

Nommés Chevaliers : M. François Gourhon, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque nationale ; M. Georges Durand, archiviste de la Somme ; M. l'abbé Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes ; M. Henri Jodard, conservateur de la bibliothèque et du musée de Reims ; M. Paul La combe ; M. Eugène Lefèvre Pontalis, professeur à l'école des Chartes ; M. Jules Pilloy ; M. Joseph Ronchon, archiviste du Puy-de-Dôme ; M. l'abbé Théodat, membre de l'Institut.

**Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 1912, 36<sup>e</sup> session. — Séance du 9 avril.**  
Présidence de M. Paul Steck.

L'ordre du jour appelle la communication de M. Gaston Christant : *Les Christ pleurs par les sur-les-femmes*, panneau inédit de l'école d'Anvers. Cette notice décrit un panneau de la fin du XVI<sup>e</sup> ou du commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, découvert par l'auteur et qui provient certainement de l'école d'Anvers, comme en témoignent le panneau à six figures de cette ville, gravé sur sa partie inférieure. Anvers, on le sait, a toujours exporté d'œuvres de ce genre à cette époque.

On entend ensuite M. le chanoine Lescœur, directeur du musée de Valenciennes, qui communique : *Deux peintures de l'école de Valenciennes, à l'église de Valenciennes*. L'auteur a découvert, dans cette église, deux tableaux de ce genre, attribués à M. l'abbé Cassan de vol. 209 une notice sur ces

cumentée sur cette œuvre du XV<sup>e</sup> siècle. C'est en 1151 que le chapitre de la cathédrale chargea André Robin, maître vitrier à Angers, de figurer sur la rose le « Jugement avec les douze signes ». Le peintre verrier recevait 45 sous pour chaque pied carré de verre. M. l'abbé Urseau a transcrit en entier le marché qui porte la date du 20 juillet.

Dans l'oculus central est représenté Jésus-Christ assis sur l'arc-en-ciel, les deux mains levées ; des anges occupent trois lobes au-dessus de l'oculus, dans les trois lobes au-dessous sont figurés les morts sortant de leurs tombeaux.

De ce motif central rayonnent seize arcades ; au sommet de chacune d'elles est un médaillon circulaire sur lequel l'artiste a figuré l'un des quinze signes précurseurs de la fin du monde. Dans le seizième médaillon est représentée la dernière communion donnée par le dernier des prêtres au dernier des vivants.

Dans les quatre feuilles qui garnissent le grand cercle de la rose sont les travaux des mois ; c'est la partie la plus intéressante et la plus originale de la verrière. Disposant de quatre encadrements supplémentaires, le peintre a représenté au sommet, au-dessus du Christ, le Père Éternel entouré d'anges, et dans les quatre-feuilles intérieures il a figuré des anges chantant les louanges de Dieu.

*Séance du 19 avril.* — La parole est donnée à M. l'abbé Brute pour la lecture de son mémoire : « Les anciens vitraux de la Franche-Comté ».

L'auteur présente d'abord la description du vitrail de l'Annonciation, conservé au musée de Besançon, et conclut à l'origine suisse de ce vitrail. Il établit ensuite la liste, trop courte malheureusement, de tous les vitraux qui subsistent en Franche-Comté et en fait une description sommaire et critique, en renvoyant aux notices dont ils ont déjà été l'objet. Ce répertoire est un petit ce qu'a fait en grand M. Bégule pour le Lyonnais ; il sera intéressant et utile et il est à souhaiter qu'il suggère des mémoires semblables et aussi bien faits pour d'autres provinces.

On entend ensuite M. Jeanton, correspondant du Comité à Mâcon, sur l'église de Cuisery et ses œuvres d'art, travail écrit en collaboration avec M. Raynaud, l'église de Cuisery, à 10 kilomètres de Tournus, en Saône-et-Loire, date du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Le mémoire contient une description détaillée de l'église et des objets d'art qu'il renferme.

Un second mémoire des mêmes auteurs est consacré plus particulièrement à un retable de grandes dimensions qui constitue la principale curiosité de l'église de Cuisery. C'est un triptyque Renaissance dont le développement dépasse 5 mètres et dont les panneaux représentent celui du centre ; la mort de la Vierge ; celui de gauche ; la Visitation ; celui de droite ; un groupe de saints, saint Pierre, saint Antoine, saint Laurent et sainte Apolline se tenant

debout près d'une femme agenouillée dans un coin et qui est évidemment la donatrice. L'œuvre est un travail flamand du début du XVI<sup>e</sup> siècle dont le style se ressent de l'influence italienne qui se manifeste dans l'ordonnance, les groupements, les attitudes des personnages où les types flamands, germaniques et italiens sont mélangés. MM. Jeanton et Raynaud en attribuent, avec une grande vraisemblance, la paternité à un peintre flamand, Grégoire Guérard, qui s'était fixé à Tournus, sous le règne de François I<sup>er</sup>.

En l'absence de M. le baron Guilbert, correspondant du comité à Aix-en-Provence, M. Augustin Thierry, secrétaire du comité, donne lecture de l'épave qu'il a consacrée à sept représentations du martyre de saint Sébastien, tableaux et statuettes conservés en Provence. Ces œuvres appartiennent soit au musée d'Aix, soit à l'hôtel de l'archevêché de la même ville, soit à diverses églises de la région. Le morceau le plus intéressant est une toile du peintre flamand Finsonius, originaire de Bruges, mais en quelque sorte naturalisé Provençal par un long séjour dans le midi de la France et dont le marquis Philippe de Chennevières a été le premier à ressusciter la vie et l'œuvre oubliées depuis deux siècles.

*Séance du 11 avril.* — M. l'abbé Bossebreut, membre non résidant du comité à Tours, prend la parole sur deux statues des saints Côme et Damien possédées jusqu'à ces dernières années par l'hôpital d'Issoudun et vendues depuis à un antiquaire. Deux autres statues des mêmes saints guérisseurs ont été recueillies au musée archéologique de Tours. Le saint Côme d'Issoudun fait une opération chirurgicale et le saint Damien une démonstration clinique. Ce sont deux beaux et curieux morceaux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Les deux figures du musée archéologique de Tours sont un peu plus récentes et semblent apparentées de goût et de facture aux sculptures de l'atelier de Michel Colombe.

*Séance du 12 avril.* — M. de Grandmaison étudie des comptes de la façon des orgues de Saint-Martin de Tours (1565) qui furent remplacées en 1716 par un instrument plus moderne construit par un facteur de Rome. Cette notice complète heureusement les « documents sur l'art musical en Touraine » publiés par M. Coelher en 1908.

**Congrès archéologique de France. 70<sup>e</sup> session, tenue à Angoulême.** — Le congrès s'est ouvert cette année, le lundi 17 juin, à Angoulême et s'est terminé le mardi 25. Les congressistes ont visité successivement : le 17, Angoulême, Plassac, Blanzac, et Roulet ; le 18, Saint-Amand-de-Boixe, Melle, Aulnay-de-Saintonge ; le 19, Saintes, Rioux et Reland ; le 20, Monthiers, Montmoreau, Saint-Émilien ; le 21, Saint-Michel, Trois-Palis, la Couronne et le château de la Bochefoucauld ; le 22, Poitiers ; le 24,

Charroux, Civray, Ruffec, Verment et Lichères ; et le 25, Châteaumeun-Bassac, Jarnac, Châtres, Bourge-Charente, Gensac.

Le guide a été rédigé par MM. L. Serbat, A. Rhen et E. Lefèvre-Pontalis. Nous donnerons dans notre prochain numéro, un compte-rendu détaillé des travaux du congrès.

La *Revue de l'art chrétien* vient de perdre un de ses fidèles collaborateurs M. le chanoine Métais, chanoine de Notre-Dame de Chartres, archiviste diocésain. Né le 1<sup>er</sup> mars 1855 à Montiers sous Chambrerie (Deux-Sèvres), il débuta dans la carrière ecclésiastique comme vicaire à la Sainte-Trinité de Vendôme<sup>1</sup>. Appelé à Chartres par Mgr Lagrange comme secrétaire archiviste de l'Évêché, il s'adonna, dans les rares moments que lui laissait l'exercice de son ministère, à l'étude des archives diocésaines, et fonda la *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres*. Son savoir, son labeur, les collaborateurs qu'il sut attirer d'abord et aux études archéologiques dans le pays chartrain une activité qu'elles n'avaient pas connue jusqu'à lui. Sa *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres* avait de publier son dix-neuvième volume<sup>2</sup>. M. le chanoine Métais fut un exemple de ce qu'une volonté persévérante peut faire avec peu de ressources. La mort l'a frappé en pleine activité. Nos regrets accompagnent ce savant, cet ami.

— Dans sa séance du 21 mars le Sénat a adopté, après déclaration d'urgence, une proposition de loi de M. Cachet, tendant à modifier la loi du 30 mars 1887, concernant la conservation des monuments et objets d'art, ayant un intérêt historique et artistique, proposition ainsi conçue :

1. M. le chanoine Métais a publié sur le Vendomois-Marmouther, *Catulaire blesois : Vendôme pendant la Révolution*, 2 vol. ; — *Études et documents*, 1 vol. ; — *Catulaire de l'abbaye cardinale de la Sainte-Trinité de Vendôme*, 6 vol., couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres ; — *Chartes vendomoises*.

2. *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres*. — 1. *Saint-Denis-de-Neuville-le-Rotrou* (1031-1789), par le V<sup>e</sup> de Sonance et René Merlet ; — 2. *Églises et Chapelles du diocèse de Chartres* (1<sup>re</sup> série) ; — 3. *Pièces détachées pour servir à l'histoire du diocèse de Chartres*, 1<sup>er</sup> vol. ; — 4. *Églises et Chapelles du diocèse de Chartres* (2<sup>e</sup> série) ; — 5. *Dominiques de Notre-Dame de Chartres*, par Lucien et René Merlet ; — 6. *Châteaux en Eure-et-Loir* ; — 7. *Les Templiers en Eure-et-Loir*.

8. *Monographies paroissiales*, 1<sup>re</sup> série, par V. Moreau ; — 9. *Églises et Chapelles du diocèse de Chartres* (3<sup>e</sup> série) ; — 10. *Pièces détachées pour servir à l'histoire du diocèse de Chartres*, 2<sup>e</sup> vol. ; — 11. *Les Hôpitaux de Dreux*, par M. Charles Lemenestrel ; — 12. *Monographies paroissiales* ; H. Illets, par M. Labbé Moquis ; — 13. *Châteaux en Eure-et-Loir*, 2<sup>e</sup> vol. ; — 14. *Catulaire de l'abbaye de Hanc* ; — 15. *Églises et Chapelles du diocèse de Chartres* (4<sup>e</sup> série), 16, 17 et 18. *Monorial chartrain*, par M<sup>me</sup> Gondelroy, 3 vol. ; — 19. *Monographies paroissiales*, III. *Saint-Prest*, par M. de Manville.

Art. 1. L'article 11 de la loi du 30 mars 1887 est complété ainsi qu'il suit :

Art. 11. — Les objets classés appartenant aux départements, aux communes ou autres établissements publics sont imprescriptibles.

Ils ne pourront être restaurés, réparés ni aliénés par vente, don ou échange, qu'avec l'autorisation du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Art. 2. — Le deuxième paragraphe de l'article 13 de la même loi est modifié ainsi qu'il suit :

Art. 13

§ 2. — La revendication pourra être exercée par les propriétaires et, à leur défaut, par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. »

— La *Revue de l'Art décoratif* a pris l'initiative d'une publication très intéressante en faveur des églises de France, M. Péladan, qui a si souvent plaidé leur cause, est à la tête du mouvement. On se propose de publier un fascicule par département des églises à classer, et tel est le titre que portera la collection. Chaque brochure sera aussi abondamment illustrée que possible et coûtera le modique prix de 1 franc. Nous nous associons pleinement à cette entreprise qui fera connaître bien des églises méritant une attention que jusqu'alors on leur a refusée.

**Amiens.** — L'État ayant acquis avec le mobilier de l'Évêché, à la suite de la loi de séparation, un certain nombre de portraits d'évêques, dont quelques-uns signés par des maîtres et une grande valeur. On ne pouvait leur trouver place dans les musées, et ils risquaient d'être vendus. Aussi M. Bérard, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, vient de faire signer un décret par lequel ces portraits vont être offerts à la cathédrale d'Amiens.

**Aubazat.** — Ce petit village des Cevennes possède une *Mise au tombeau* très intéressante, que M. Gauthier a étudiée à la dernière séance de la Société scientifique de la Haute-Loire. C'est un groupe en bois des six personnages habituels à cette scène, la sculpture un peu triste et assez grossièrement peinte ne manque cependant pas de vie et l'on sent que l'artiste, qui n'a pas à sa disposition une technique habile, cherche néanmoins à copier la nature. M. Gauthier attribue ce groupe au XV<sup>e</sup> siècle par le rapprochement avec d'autres sculptures de ce pays.

**Aveyron.** — On a classé récemment dans ce département : le tombeau d'Alzias de Soudan, chambellan de Lamoignon, au de Hongrie, dans l'église de Belcastel, XV<sup>e</sup> siècle ; la Vierge et l'Ange de l'église d'Ilheres, par B. deq et le Troussange.

placés sur le mur d'enceinte de l'ancien cimetière de Trébase (XVI<sup>e</sup> siècle).

M. Anglès signale qu'il y aurait lieu de classer les croix de pierre de Brasc, de Salles-Courbatières, de Combison, de Cabrespines, de Saint-Etienne-du-Vaur, de Sainte-Radegonde et de Montignac.

**Béziers.** — La municipalité de cette ville a approuvé le classement de l'église Saint-Jacques, proposée par la commission des Monuments historiques.

**Bordeaux.** — L'église Sainte-Croix est dans un état de délabrement lamentable. La municipalité qui désire que des travaux soient entrepris bientôt pour sa restauration a voté une somme de mille francs pour engager l'administration des Beaux-

**Dijon.** — Le Musée vient d'acquérir par suite d'un don de M. A. Joliet, son conservateur, deux peintures fort intéressantes qui représentent *saint Jean-Baptiste*, et *le Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*. Ces deux panneaux qui proviennent sans doute d'un polyptyque sont l'œuvre d'un maître allemand et probablement souabe du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle.

**Lassay-Loir-et-Cher.** — La petite église de Lassay, construite à la fin du XV<sup>e</sup> siècle par Philippe du Moulin ainsi que le rappelle l'inscription gravée sur sa pierre tombale, renferme quelques peintures murales, qui ont été récemment nettoyées. L'une d'elles au fond du croisillon nord, à l'emplacement d'une fenêtre bouchée peu après la construction, mais dont on aperçoit l'appareil, est particulièrement intéressante. Elle représente un saint Christophe traversant l'eau et portant sur ses épaules l'Enfant Jésus. Ces images de saint Christophe, peintes ou sculptées, étaient très fréquentes dans les églises : le colosse adossé au premier pilier sud de la nef de la cathédrale de Paris était un des plus remarquables ; il en subsiste encore un debout dans la cathédrale de Tolède ; saint Christophe protégeait de la mort violente, et il suffisait de l'invoquer en regardant son image pour être préservé d'accident grave dans la journée. Suivant le type iconographique consacré, tel qu'on le voit dans les gravures, les peintures, les vitraux du XV<sup>e</sup> siècle, saint Christophe est un colosse, il s'appuie sur un tronc d'arbre ; un religieux à droite l'éclaire de sa lanterne ; à gauche, dans un trou du rocher est un châtelet ; sur l'eau sont des vaisseaux et les oiseaux ; au fond et à gauche est un château, qui n'est autre que le château de Lassay, dit aussi châtelet Du Moulin, du nom de son premier possesseur ; et cette représentation est si précise que lors de la dernière restauration exécutée par le propriétaire actuel M. de Marcheville, on a pu reconstituer le beffroi placé au-dessus de la porte d'entrée qui avait disparu, grâce à cette fresque où on en aperçoit très nettement la silhouette. En haut et à droite, à pie sur le rocher, est une chapelle ; l'église de Lassay, dont le chevet n'est malheureusement pas représenté. On voit tout l'intérêt iconographique de cette fresque, et l'on regrette d'autant plus que beaucoup de ces peintures qui ornaient autrefois les murs de nos églises aient disparu ou soient couvertes par les badigeons.

M. A.



ÉGLISE DE LASSAY. — SAINT CHRISTOPHE.

Arts à commencer une réparation sérieuse de l'extérieur du monument.

**Chars** (Seine-et-Oise). — Cette belle église vient, malgré le refus du Conseil municipal de faire une demande à l'Administration des Beaux-Arts, d'être classée parmi les monuments historiques.

**Chartres.** — L'heureuse réparation qui avait fait remplacer le mur cachant l'abside de la cathédrale par une grille, devait être suivie de l'ouverture de la porte ménagée à cet endroit. On pourrait ainsi faire le tour de la chapelle Saint-Piat et accéder aux terrasses, d'où la vue s'étend sur toute la vallée. Mais des difficultés survenues entre l'architecte de la cathédrale et celui de l'évêché empêchent tous les visiteurs de jour de ce très beau spectacle.

**Mâcon.** — L'Académie de Mâcon vient de prendre une décision que nous signalons avec plaisir et que nous voudrions voir imiter par d'autres sociétés savantes de province.

Elle a envoyé un appel où elle annonce qu'elle entreprend de dresser un état des monuments religieux ou civils de la région : « Lorsque l'enquête à laquelle elle se livre au nom de l'histoire et de l'archéologie, lui en signale un qui mérite soit une mesure de protection, soit un travail de réparation, soit, enfin, l'honneur d'un classement comme monument historique, l'Académie appliquera tous ses efforts à obtenir les mesures nécessaires à cet effet. »

**Mans (Le).** — *Collection Julien Chappé.* — La petite crosse dont nous donnons la reproduction a été trouvée à Angers vers 1845, sur l'emplacement de l'abbaye Saint-Nicolas, là où s'élevait aujourd'hui l'établissement du Bon Pasteur; elle n'est sortie du Bon Pasteur que pour entrer dans ma collection après un court passage chez un amateur de Paris M. Louis dearcy l'a parfaitement reconnue et il a pu me certifier le lieu de la découverte. C'est un petit objet d'un type assez rare et d'une belle exécution. La volute et le noëud seuls sont anciens. La douille est une adaptation récente destinée à présenter l'objet dans une vitrine.

Le noëud ne présente aucune trace d'ornementation : il est de cuivre et paraît même ne jamais avoir été doré. De l'ouverture supérieure du noëud s'échappe le crosseron terminé par la volute. C'est un prisme rectangulaire assez plat, de cuivre rouge forgé, ciselé et doré, figurant un monstre dont la queue s'ouvre largement au-dessus du noëud, et dont le corps est décoré de hauchures en dents de scie formant une ligne brisée de triangles remplis de hauchures parallèles au tracé de la ligne brisée, et perpendiculaires les unes aux autres pour deux triangles consécutifs.

La volute s'enroule une fois et demie environ sur elle-même et son extrémité inférieure forgée en cylindre se termine par un clou rivé, d'où part l'ornementation centrale de la volute. Il est assez difficile de déterminer avec précision quel est ce motif d'ornementation. Ce paraît être une sorte de lézard à tête plate traversée par le clou rivé; la queue se prolongeant en cercle revient se souder le long du dos et s'épanouit en un fleuron végétal.

Le tout ciselé et doré forme un très bel ensemble décoratif, bien différent des crosses qui se rencontrent d'habitude.

La reproduction photographique dispense d'une plus longue description. Dans sa plus grande largeur, la volute mesure 0 m, 08; et la hauteur du crosseron au-dessus du noëud est de 0 m, 135.

Julien CHAPPÉ.

**Moisville (Lure).** — Le dernier numéro du *Bulletin monumental* signale la relogement dans l'église de cette commune, d'une statue tombale vendue indûment en 1906 par le maire et le conseil de fabrique.

C'est la statue funéraire en pierre d'un chevalier mort en 1270. « Monseigneur Rogier de Bieres... »



FIG. 110. — CROIX EN ANCIEN BRONZE AU MANS.  
Collection J. Chappé.

qui avait été achetée par un antiquaire (H. COU) et, comme toujours, immédiatement revendue. C'est heureusement M. L. Begnier qui en a découvert l'existence et en publier une description accompagnée d'une photographie. Une instance en justice fut alors introduite par la commune, et le Tribunal de Lure, d'Evieux, le 26 mai 1911, condamna l'antiquaire à rendre la statue qui a pu être classée comme monument historique.

**Paris.** — *Volte-Dame*. — Parmi les conférences accompagnées de projections données par la Société des Amis de Paris à la Sorbonne, nous signalons celle que M. André Michel a faite le 29 mai dernier sur Notre-Dame de Paris.

*Eglise Saint-Julien-le-Pauvre.* — Le dégagement de cette église va être entrepris, en même temps que l'on va commencer les travaux de construction de l'École des Arts décoratifs, sur l'emplacement de l'ancien Hôtel-Dieu.

*Panthéon.* — A la séance du 29 mars de la Société d'Iconographie parisienne, M. E. Deville a présenté et commenté une série de dessins et gravures se rapportant à l'Iconographie des tours de l'église Sainte-Genèveve (aujourd'hui le Panthéon). Soufflot ne les avait ajoutées qu'après coup au plan primitif. Grâce aux documents retrouvés par M. Deville aux Archives Nationales et surtout à une gravure de Gabriel de Saint-Aubin datée de 1778 nous pouvions savoir qu'elles s'élevaient de chaque côté de l'abside. Elles étaient carrées et divisées en deux étages séparés par une corniche. Elles avaient 13 mètres de haut. Pendant la Révolution, l'architecte Quatremère de Quincy les trouvant inutiles, les fit raser à hauteur de l'attique du monument, et il n'en subsiste plus que les bases. Il fut question vers 1806 de les reconstruire mais le projet ne fut pas mis à exécution.

*Musée du Louvre.* — Par décret du Président de la République en date du 9 mars dernier, seront inscrits sur les plaques placées dans la rotonde de la galerie d'Apollon, en l'honneur des principaux donateurs du Louvre, les noms de :

1911. — M. J. Pierpont-Morgan.

1912. — M. Léon Bonnat.

*Musée du Trocadéro.* — Le Musée de sculpture comparée vient d'ouvrir au public la galerie des vitraux récemment installée par les soins de M. Magne et qui comprend une remarquable série de verrières du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle.

Le Musée a acquis une série de moulages du plus haut intérêt : un tympan du XIII<sup>e</sup> siècle provenant de la cathédrale de Bayeux, deux apôtres et des ornements divers provenant de l'église de Brou, enfin les six fenêtres de la maison de Chartres que nous avons publiées ici même 1.

*Galerie Georges Petit.* — Collection Jean Dollfus, 3<sup>me</sup> vente, faite à la Galerie Georges Petit les 1 et 2 avril 1912, des tableaux des écoles primitives et de la renaissance. Citons parmi beaucoup d'autres œuvres intéressantes : 10, Ecole allemande fin du XV<sup>e</sup> siècle, le *Christ devant Pilate*, 11300 fr.,

26, Ecole de Cologne, XV<sup>e</sup> siècle, 156000 fr., triptyque d'une belle qualité avec de précieux détails de costumes et de riches étoffes ; le panneau central représente la *Présentation au Temple* ; à sa droite se déroule une procession où les personnages et surtout les enfants de chœur sont revêtus de beaux costumes ; 33, Baldung Grün, la *Vierge et l'Enfant*, 11500 fr. ; 49, V. Crivelli, la *Vierge et l'Enfant entre deux anges*, 70000 fr. ; 52, Ecole florentine, XV<sup>e</sup> siècle, *Histoire de Joseph*, sur un devant de coffre, 11500 fr. ; 53, Ecole florentine, XV<sup>e</sup> siècle, *Mortuair d'Esther et d'Assuérus*, devant le coffre d'une bonne qualité et d'une délicate couleur ancienne, 32000 fr. ; 58, Ecole florentine, XV<sup>e</sup> siècle, la *Vierge, l'Enfant et deux apôtres*, 26000 fr. ; 71, Mantegna, le *Christ, la Vierge, Sainte Elisabeth et Saint Jean*, 6000 fr. ; 76, Sano di Pietro, la *Vierge entourée d'anges*, 15600 fr. ; 83, Gérard David, la *Vierge entourée de quatre Saints*, très beau panneau, 50000 fr. ; de l'Ecole de Bruges, XV<sup>e</sup> siècle, les nos 81, la *Vierge et l'Enfant*, 12600 fr. ; 85, triptyque, la *Vierge et l'Enfant* dans un concert d'anges, 20000 fr. ; le n<sup>o</sup> 87 est un magnifique polyptyque de l'école flamande de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, représentant l'histoire de *Sainte Godelieve* ; cette œuvre est remarquable tant par sa qualité que par les détails que l'on y découvre ; les premiers plans des cinq panneaux sont occupés par des personnages dont les costumes sont traités avec une rare recherche ; un second plan les maisons sont représentées en coupe pour en faire voir les intérieurs où se déroulent des scènes de la vie de la Sainte ; ces architectures et ces intérieurs remplis de meubles sont d'une documentation précieuse ; ce polyptyque a été adjugé 30500 fr. ; 92, Ecole de Leyde, début du XVI<sup>e</sup> siècle, la *Vierge et l'Enfant*, 13500 fr. ; 101 et 105, Quentin Matsys, deux panneaux : *têtes de la Vierge et de Jésus couronné d'épines*, 2000 fr. ; 131, miniature représentant l'*Enlèvement de Jessé*, Flandres, XV<sup>e</sup> siècle, 6500 fr. ; 132, miniature, *Saint Bernard offrant son âme à Dieu*, XV<sup>e</sup> siècle, 5000 fr. ; 188, tapisserie de Bruxelles d'après van Orley, le *Calvaire*, XVI<sup>e</sup> siècle, 300000 fr. Une autre tapisserie représentant un *Episode de la guerre de Troie* n<sup>o</sup> 189, peut-être moins parfaite dans l'exécution, mais plus intéressante par les détails, a été adjugée pour 79000 fr. — Médaillon ovale en émail peint de Limoges par Nardon Pélicaud, XVI<sup>e</sup> siècle, la *Vierge assise tenant l'Enfant Jésus*, 1500 fr. Plaque de baiser de paix en émail de Limoges, atelier de Jean de Court, 650 fr.

— Par un arrêté du 5 avril 1912 M. le Préfet de la Seine a renouvelé, en donnant la liste des monuments par arrondissement, l'interdiction d'afficher sur les immeubles et monuments historiques, dans les sites de caractère artistique placés dans le périmètre des monuments historiques et sur tous les édifices ayant un caractère artistique,

1 Voir *Revue*, 1911, p. 308-312.

**Salignac** (Charente-Inférieure). — Le maire de cette commune vient de solliciter le classement d'une belle peinture de Vincent, *Une descente de croix*, conservée dans l'église paroissiale et signée : « Vincent 1786 ».

**Thenay** (Loir-et-Cher). — Nous avons signalé le vol d'un triptyque dans cette église dans la nuit du 7 au 8 septembre 1910.

Après de longues recherches on a trouvé les quatre complices qui sont passés le 28 février devant la Cour d'Assises. Ce sont les nommés : Marcel Simonin, Mohuier, Racassé et Kermahan. Ils ont été condamnés respectivement, le premier à 10 ans de réclusion et 10 ans d'interdiction de séjour ; le deuxième à 8 ans de réclusion et 10 ans d'interdiction de séjour ; le troisième à 4 ans de prison ; le quatrième à 1 an de prison.

**Toul.** — M. François Boucher a soutenu le 30 janvier dernier sa thèse à l'École des Chartes, intitulée : *La cathédrale de Toul, Essai archéologique*. Nous en donnons le résumé.

L'histoire de l'édifice ne remonte pas au delà du VI<sup>e</sup> siècle. La première cathédrale fut détruite par les Hongrois au milieu du X<sup>e</sup> siècle. Saint Gérard, puis, au XI<sup>e</sup> siècle, l'évêque Pibon, la reconstruisirent et le nouvel édifice fut consacré en 1117. M. Boucher a fait un essai de restitution de la cathédrale romane d'après l'étude des textes, car il n'en reste rien que quelques fragments de chapiteaux. Il a montré avec beaucoup de vraisemblance que ce devait être un beau type d'église rhénane avec deux clochers d'abside et une grosse tour sur la façade.

La cathédrale actuelle fut commencée en 1221 selon M. Boucher qui critique la date de 1201 donnée jusqu'aujourd'hui comme date initiale des travaux. Ceux-ci n'avancèrent que très lentement ; le chevet et le transept étaient terminés à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, et la nef ne fut élevée qu'à la fin du XIV<sup>e</sup>. La façade fut terminée en 1497 et non pas en 1517

comme on le pensait généralement. Plus tard, on éleva deux chapelles Renaissance au sud et au nord de la nef et au XVIII<sup>e</sup> siècle on décora le chœur.

Dans la seconde partie de son travail, M. Boucher décrit l'édifice. Le plan qui dérive de celui de la cathédrale romane offre beaucoup de ressemblance avec ceux de la cathédrale de Chalons et de Saint-Vincent de Metz. L'auteur passe ensuite à la description du chevet et de ses dépendances, les sacristies, la salle capitulaire et la salle du trésor. Par l'étude de la mouluration il établit que le croisillon nord du transept est d'une date plus récente que le croisillon sud. La nef offre une remarquable unité bien que sa construction se soit prolongée pendant trois siècles. Les architectes successifs ont tenu à conserver les dispositions et les proportions qu'avaient adoptées leurs prédécesseurs.

L'intérieur est d'une extrême simplicité sauf la magnifique façade flamboyante, restaurée maladroitement après le bombardement de 1870.

Le travail se termine par la description du cloître situé au nord de la cathédrale, un des plus beaux spécimens du XIV<sup>e</sup>s. Au cours de son étude, M. Boucher a cité plusieurs architectes, entre autres au XIV<sup>e</sup>s, Jean de Metz et Pierre Perrat, et au XV<sup>e</sup> siècle Tristan d'Hallouichâtel et Jacquemin Hoger, qui élevèrent la façade.

**Tours.** — Le cloître de la cathédrale va chaque jour se déformant davantage, par suite de la négligence apportée à l'entretien des toitures. De grosses réparations sont devenues nécessaires, qu'il eût été facile d'éviter en s'y prenant plus tôt.

**Vendôme.** — M. Audre Hallays signale dans les *Debats* du 12 avril, l'état lamentable dans lequel on laisse les toitures de cette merveille architecturale : la Trinité de Vendôme. On en est réduit à remplacer les ardoises par du carton bitumé. Ne pourrait-on pour un monument de cette importance, prendre des mesures un peu moins précaires et exécuter une réparation indispensable pour sa conservation ?

## BELGIQUE

**Société d'histoire et d'archéologie de Gand.** — *Séance du 17 janvier 1912.* — M. Maeterlinck s'est demandé si le polyptyque de l'Adoration de l'Enfant de Van Eyck a été peint à l'huile. Les arguments présentés à l'appui de cette thèse sont contestés par M. Hulst ; il lui paraît difficile de savoir si les panneaux de Saint-Bavon ont été peints à l'huile depuis le fond jusqu'à la surface ou si l'huile a été appliquée après coup. Pour élucider cette question, il faudrait des preuves matérielles

et un examen contradictoire de la coup s'il en est la peinture fut par des restaurateurs de tableaux. M. Hulst conteste également l'exactitude de plusieurs dates indiquées par M. Maeterlinck au cours de sa communication.

M. Frys présente des extraits des Comptes de la municipalité de Grammont depuis 1470 jusqu'à 1608.

M. Serdubbel annonce des renseignements intéressants au sujet des enluminures de deux livres de Saint-Nicolas de Gand, notamment d'un calendrier chœur et d'un calendrier alterné.

1. Voir *Revue*, 1910, p. 234.

M. Willems étudie les conditions dans lesquelles les tours de l'église Saint-Nicolas ont servi de beffroi communal à Gand.

M. Van Werveke expose les transformations apportées à la même église au cours des siècles. Ce monument, l'un des plus remarquables de l'art belge, a subi des dégradations qui lui ont enlevé une large part de sa beauté. Toutefois des études consciencieuses permettent d'espérer une restauration satisfaisante ainsi que les consolidations nécessaires.

*Séance du 29 mars.* — M. Roersch étudiant la vie et les œuvres du latiniste Despanterius, natif de Ximove (Flandre), recherche l'origine de son nom.

M. Heus fait connaître une vieille construction gantoise, le *Waudelaerts Kasteel*, située au centre de la ville, près de l'Éscaut, et qui fut autrefois une église pour femmes.

M. R. Schoorman, mettant à profit le fond des Archives, présente un travail documenté sur la Seigneurie d'Haverye.

*Séance du 17 avril.* — M. Van Werveke communique la suite de son étude sur l'ancienne place du Marché au poisson, dénommée aujourd'hui Marché aux légumes. Abordant cette fois le côté sud de la place qui comprend un groupe de maisons relevant autrefois de l'abbé de Saint-Pierre, il insiste longuement sur les différentes juridictions qui se partageaient ce marché; il appuie également le projet de la commission locale des monuments, tendant à rétablir aux quatre angles du marché les colonnes surmontées de lions qui la décoraient jadis.

M. Bruin communique le résultat de ses recherches au sujet de la devise et des armoiries de la Confrérie Royale et chevalière de Saint-Michel; depuis sa fondation par les archiducs Albert et Isabelle, le 26 mars 1613, des changements importants sont intervenus; M. Bruin en fait un exposé documenté et annonce qu'il publiera d'après l'original la charte de fondation.

M. Fris présente des préfigonèmes au plus ancien compte communal (1397) de la ville de Grammont.

JOS. CASIER.

## ITALIE

**Aquila.** — On vient de commencer la restauration de l'église de Santa Giusta à Bazzano (fig. 1), près d'Aquila, un des monuments les plus importants des Abruzzes de l'époque romane. L'église date du XI<sup>e</sup> siècle, mais a une crypte beaucoup plus ancienne; elle est décorée de fresques du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, et possède un ambon roman orné de sculptures. Le monument avait beaucoup souffert; le mur de droite s'était écroulé, et l'église n'avait plus que la nef et un collatéral; le toit était très endommagé; la belle façade, décorée de colonnes, était aussi en partie mutilée.

**Atri.** *Musée de la Cathédrale.* La Direction des Beaux-Arts a décidé de constituer dans les salles capitulaires de la cathédrale d'Atri, dans les Abruzzes, prov. de Teramo, un Musée destiné à recueillir non seulement les objets d'art du trésor de l'église, mais aussi tous les autres objets artistiques qui sont conservés en grand nombre dans les églises de la ville et à la Municipalité. On a déjà déposé à la cathédrale une très belle croix en cristal de roche avec des miniature du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 2), appartenant à l'église de Saint-François d'Atri, et qui avait été récemment vendue. La croix a été retrouvée chez un antiquaire de Naples.

**Florence.** — Le Conseil supérieur des Antiquités a décidé d'acheter pour la somme de 400,000 francs, la statue de saint Jean-Baptiste de Donatello, que

possède la famille Martelli à Florence. La statue est destinée au Musée du Bargello.

**Gènes.** — L'église romane, très restaurée, de San-Stefano, à Gènes, s'est écroulée.

**Rome.** — *Objets d'art provenant de l'ancienne basilique de St-Pierre.* Dans un petit village perdu dans les montagnes des Herniques, à Banco aujourd'hui Boville Ernica, on vient de découvrir un groupe très important d'objets d'art, qui appartiennent jadis à la basilique de Saint-Pierre à Rome. A l'époque de la démolition de l'ancienne basilique, sous le pontificat de Paul V, l'évêque Simoncelli se fit donner par le pape plusieurs fragments des monuments détruits, qu'il transporta dans son pays natal, à Banco, pour décorer la chapelle de sa famille. On voit encore dans cette chapelle une mosaïque de Giotto (fig. 3), représentant un buste d'ange, admirablement conservé, qui faisait partie de l'histoire de la *Avvicella* de Saint-Pierre; deux bas-reliefs en marbre de Andrea Bregno, qui appartenaient à l'autel des apôtres; une Vierge, avec l'enfant et deux anges, du monument du cardinal Ardicino Della Porta?, dont les autres fragments existent encore dans les cryptes du Vatican. On a proposé de transporter tous ces fragments à Rome pour les placer dans les cryptes, en attendant le jour où le chapitre de Saint-Pierre voudra répondre au vœu de tous les savants et les amis de l'art, en constituant le Musée de la fabrique de Saint-Pierre.

Tout récemment un nouveau et important fragment de sculpture est venu s'ajouter aux autres objets conservés à Saint-Pierre : un bas-relief figurant la statue de saint Dominique, dans une niche, qui a fait partie du monument du pape Calixte III, à Saint-Pierre (fig. 1). Ce fragment se trouvait chez un antiquaire, et un anglais, M. Kennedy, l'a acheté pour l'offrir à la basilique vaticane.

*Étatement de la Tour delle Milizie* — Les travaux d'isolement de la célèbre *Tour des Milices*,

mille de Annibaldi en 1301 Pierre Colonna, et de la, peu de temps après. Comme libre de Rome en devant possesseur. Quand le roi, Henri VII, en 1312, vint à Rome pour être couronné empereur de Romains, les nobles milites, cherchèrent à l'empêcher d'arriver au Vatican. Annibaldi des Annibaldi qui était redevenu possesseur de la tour des Milices et qui cherchait à arrêter le passage au roi, d'il se rendre.

Le tremblement de terre du 1348 fit ébranler la



Fig. 1. — ASSISE, FACADE DE L'ÉGLISE DE SANTA GIUSTINA (ITALIE).

que le peuple appelle encore la tour de Néron, sont presque fins du côté de la rue Nationale. Cette mégalithique tour, admirablement conservée, était restée jusqu'à présent cachée en grande partie entre les murs impénétrables du cloître de Sainte-Catherine à Magnanapoli. Seule la partie supérieure était visible. M. Corrado Ricci, l'ancien directeur des Beaux-Arts, a obtenu ce que d'autres avaient plusieurs fois inutilement demandé et aujourd'hui les travaux de démolition du grand bâtiment qui entourait la tour, sont très avancés.

La tour des Milices fut bâtie au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle ; après 1250 elle appartenait à la ca-

partie supérieure de la tour, qui se composait d'un de trois étages superposés. À la tour était adossé un palais fortifié, les *Palatium militum*, dont les ruines ont été mises au jour par les récents travaux.

*La basilique de Santa Maria della Pace* — Dans l'après-midi du 25 octobre, S. E. le cardinal de la Cour, comme d'habitude, a été à la messe à la basilique de Santa Maria della Pace, à 16 heures. Le cardinal de la Cour, accompagné de son entourage, est allé à la messe à 16 heures. Le cardinal de la Cour, accompagné de son entourage, est allé à la messe à 16 heures.

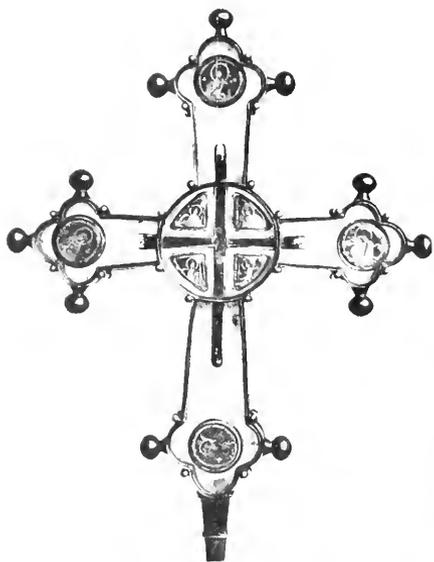


Fig 2 — CATHÉDRALE D'ATRI.  
CROIX EN CRISTAL DE ROCHE.

siens copies, mais l'original était perdu. Heureu-



Fig. 3 — ÉGLISE DE BAUCCO.  
ANCIEN MOSAÏQUE, d'après Giotto

sement on l'a retrouvé, et il est digne des grands éloges que les contemporains en firent.

Viterbe. — *Le nouveau musée de la ville.* La Municipalité de Viterbe et la Direction des Beaux-Arts ont décidé de transporter le Musée de la Ville dans l'ancienne église de Santa Maria della Verità. L'é-



Fig. 4 — ÉGLISE SAINT-PIERRE DE ROME.  
FRAGMENT DU MONUMENT DE CALIXTE III.

glise, du XIII<sup>e</sup> siècle, décorée de fresques du XV<sup>e</sup> a été restaurée et on a commencé à disposer les tableaux et les sarcophages, conservés jusqu'ici dans les magasins de l'Hôtel de Ville; les tableaux de l'école de Viterbe, qui a subi l'influence des Om-

briens et de Luca Signorelli, sont très importants. Le Musée possède aussi des terres cuites des Della Robbia, une riche collection de tissus, des marbres, inscriptions, bronzes, sculptures en bois et ténacés.

Église de S. Maria Nuova. Le III<sup>e</sup> du XII<sup>e</sup> siècle transformée au XVII<sup>e</sup>, a retrouvé ses anciennes lignes d'architecture romane.

Des fresques très bien conservées ont été trouvées dans les collatéraux; elles sont datées de 1294

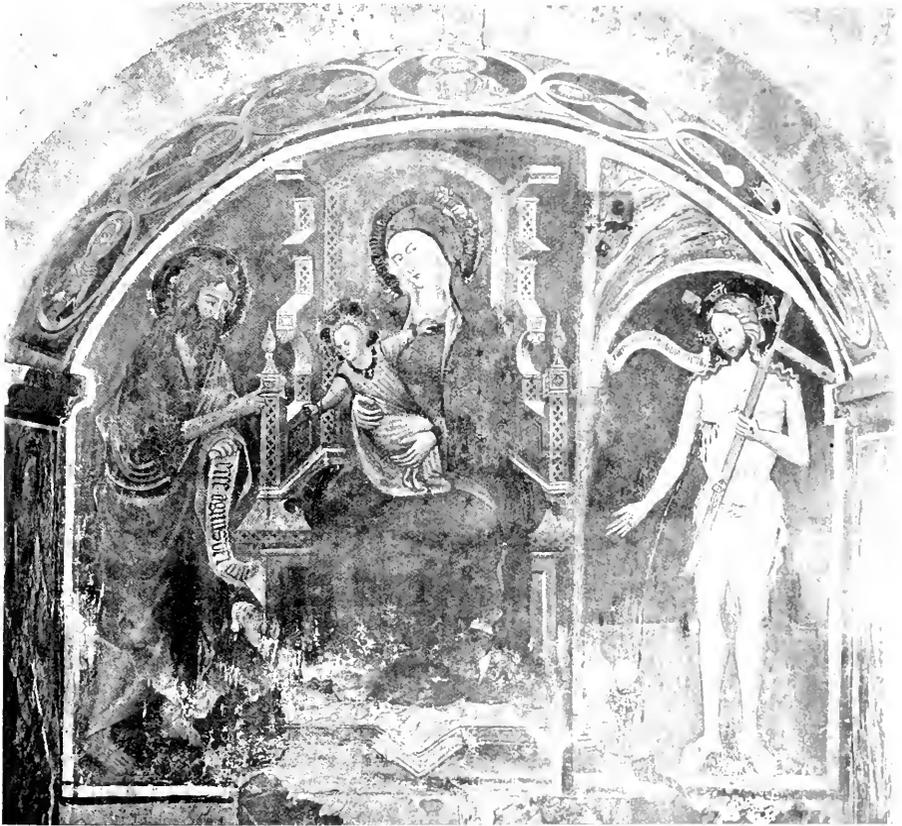


Fig. 5. — ÉGLISE DE SANTA MARIA NUOVA A VITERBO. — FRESQUE.

*Restauration à l'église de Santa Maria Nuova.* La Société des Amis des Monuments de Viterbo, a continué les travaux très importants entrepris à

1917. La crypte de l'église, encore entièrement inédite, est un type de voûte annulaire méconnue jusqu'à Viterbo.

ANSELMI.

## SUÈDE

Sur la demande de l'Académie des Antiquités, le gouvernement a récemment promulgué une loi interdisant la vente des trésors d'art et de tous les objets mobiliers amenés des églises, sauf au musée de l'État, le Musée des Antiquités nationales, à moins qu'il n'en ait donné l'autorisation. La loi défendait déjà la cause des objets inventoriés sans qu'on les eût offerts au Musée ; mais on ne pouvait empêcher un objet de passer aux mains de collectionneurs privés, quand l'État ne voulait pas payer le prix exigé. On travaille aussi avec ardeur à retarder toute la législation de la protection des antiquités — une des plus anciennes de l'Europe remontant à l'an 1681, retouchée en 1828 et 1867. — et on espère que le projet sera bientôt présenté. On dit qu'il contiendra la prohibition de l'exportation des objets d'art appartenant à des collections privées.

Un fait qui s'est passé, il y a environ un an, a hâté la promulgation de cette loi. L'église de la petite ville de Köping possède un magnifique retable de bois polychromé, dont les volets sont peints ; ainsi que je l'ai fait ressortir dans une revue suédoise *Konst och konsthaver*, 1911, fasc. 2, c'est une œuvre lubeckienne parente du retable de l'église de Sainte-Marie-Madeleine de Prezlau (Mecklembourg), daté de 1512. Selon une tradition invraisemblable, il aurait appartenu à la cathédrale de Drontheim, et les Suédois l'auraient enlevé en 1567. Cette histoire est tout à fait sans fondement, mais une vive agitation se produisit en Norvège pour le « restituer », dit-on, à la cathédrale et on parla de sommes considérables. Tout ceci tomba par sa propre absurdité, mais ceux qui n'avaient pas encore compris les dangers dont les trésors d'art d'un pays sont parfois menacés, s'en avisèrent, et la promulgation de la nouvelle loi fut hâtée.

**Société des Antiquaires de Suède.** — *Séance du 18 janvier.* — M. August Hahr, maître de conférence d'histoire de l'art à Lund, a lu un mémoire sur le tombeau du roi Jean III († 1592) à la cathédrale d'Upsal. Le monument, en marbre, est une œuvre de l'artiste malinois Willem van der Bloek, demeurant à Dantzig qui a exécuté le grand monument de la duchesse Elisabeth de Prusse à Königsberg. Pour différentes raisons, le monument du roi resta à Dantzig jusqu'à 1782 ; au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle on le dressa à sa place actuelle, dans le choeur des Jagellons. Cependant M. Hahr indique que la disposition actuelle du monument n'est pas celle à laquelle avait pensé le sculpteur. L'image du roi mort, étendu sous un dais carré et supporté par des colonnes et entouré

de statues, doit avoir primitivement été placée sous un entree qui s'ouvrait dans un mur décoré de petites niches renfermant des statues ; au-dessus les gables portaient des figures allégoriques. L'intéressant ouvrage de M. Hahr : *Studier i Johan III:s renässans* (Études sur la renaissance de Jean III), Upsal, 1910, contient à ce sujet de nombreux renseignements, des reproductions et une reconstitution de ce tombeau.

**Lund** (Scanie). — On a fait des fouilles sur l'emplacement de l'église Sainte-Marie, maintenant disparue qu'on pense avoir été bâtie au début du XIII<sup>e</sup> siècle. On a trouvé des parties considérables des fondations ainsi qu'un grand nombre de tombes du moyen âge dans le cimetière entourant l'église, et des souvenirs de pèlerinages. La découverte la plus intéressante fut celle des restes d'une église de bois plus ancienne construite à la même place et datant sans doute du XI<sup>e</sup> siècle. La technique de sa construction est celle qui fut employée dans ces églises de la Norvège appelées « stäkyrkor » (« de « staf » = tronc) et qui se distingue surtout par la manière d'assembler les charpentes, par entailleure, et non par des clous (voyez A. Michel : *Histoire de l'Art*, I, 526-529). On sait que des églises de ce genre furent construites chez nous, comme en Norvège pendant les premiers siècles du moyen âge, mais elles ont maintenant toutes disparu en Suède et sont seulement connues par des fragments (les plus beaux, richement sculptés, de l'église de Heus, Gotland, sont au musée des Antiquités nationales). On a fait des modèles en miniature de cette précieuse découverte, commandés par le Musée des Antiquités nationales, le « Kulturhistoriska museet » de Lund et le Musée national de Copenhague. — On annonce encore la découverte des fondations d'une église inconnue, qu'on croit être celle de Saint-Martin et de tombes de briques du XIII<sup>e</sup> siècle.

D'autres fouilles intéressantes dirigées par M. O. Rydbeck, ont été faites l'automne dernier au château de Söfdeborg où était situé l'ancien château de l'évêque Absalon de Lund († 1204) mémorable dans l'histoire du Danemark et de la Suède. On a pu constater que le château a eu une grande étendue. On a retrouvé les fondations, des tours. Des caeuxons de laence du XVI<sup>e</sup> siècle et d'autres objets ont été découverts. L'hiver à jusqu'au printemps fut suspendre les travaux dont les frais sont faits par la comtesse Elba Piper, la châtelaine actuelle.

**Mora** (Dalécarlie). — Dans un journal suédois *Stockholms Dagblad*, 31 déc. 1911, on signale une découverte faite par M. C. F. Martin, l'érudite orientaliste, auteur du grand ouvrage : *A history of*

*oriental carpets*. Dans une école textile du village de Mora, M. Martin a trouvé un morceau de lin brodé de fils de laine bleus et rouges qu'il croit être un fragment d'une couverture arménienne de la fin du premier millénaire. Le dessin se compose de carrés, se tenant par les angles et semble imiter une mosaïque de pavé antique. M. Martin fait ressortir les ressemblances de cette décoration avec celle d'un autre morceau trouvé il y a quelques années dans l'Asie centrale par le docteur Stein, et avec deux vases de faïence persane appartenant à M. J. Dou-

plé, trouvés de Torsholm et de montagne sauvages, et dont la culture ancienne était très insuffisamment connue. Maintenant on sait que ses églises peu nombreuses renferment beaucoup d'objets de valeur dignes d'interêt. Certes, l'art en est d'un caractère assez fruste surtout pour la statuaire qui est restée assez primitive, mais par contre l'ornementation qu'on a prodiguée à l'aménagement des églises (des chaires, des autels, des portes) est presque parfaite surtout pendant le XIII<sup>e</sup> siècle. Les modèles doivent en être ces œuvres bien con-

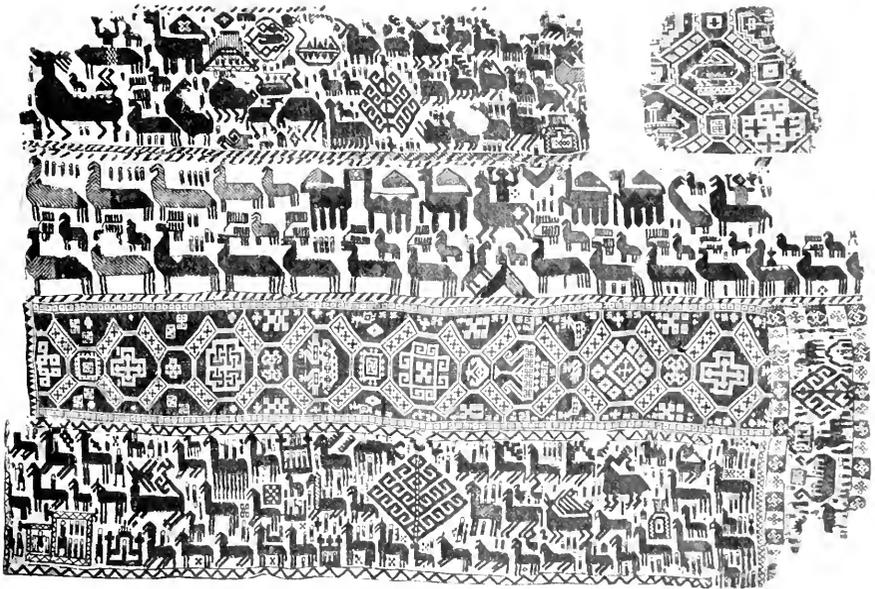


Fig. 1. — ÉGLISE D'ÖVER-BOGDAL

FRAGMENT DE TAPIS

cel. La couverture dont notre morceau serait un fragment doit être venue en Suède au temps des « Vikings », quand les relations entre notre pays et l'Orient par l'intermédiaire de la Russie étaient très intimes, comme le prouve la découverte de si nombreuses monnaies arabes et d'autres objets orientaux dans la terre suédoise. Nous espérons que M. Martin communiquera bientôt le résultat de ses travaux dans des articles plus étendus.

**Ostersund (Jamlland.)** Dans la petite ville d'Ostersund, une exposition d'art religieux ayant été organisée pendant l'été dernier, elle se composait d'objets des deux provinces de Jamlland et de Härjedalen, territoire très grand, mais peu pen-

ties d'*habitat* hollandaises dont les compositions sont mêlées avec beaucoup de talent en relief très plat, qu'on appelle « plattskarning ». Un motif dans ce genre fut Grégoire Baaf, vers 1700.

Le Jamlland a appartenu pendant la plus grande partie du moyen âge à la Norvège et on trouve ici la trace de la belle sculpture de ce pays, par exemple une grande Madone de Käll et un S. en Olav de Rensund, XIII<sup>e</sup> siècle. A nous en venant voir aussi l'influence norvégienne dans les peintures de l'église de Håvås, qui représentent le genre de sainte Marguerite dont de très nombreux se trouvent à l'exposition; on peut les rapprocher des peintures de l'église de Torsholm, X<sup>e</sup>

vege). Peut-être les beaux fonts baptismaux en bois de Lockne (XII<sup>e</sup> ou XIII<sup>e</sup> siècle) qui appartiennent au « Nordiske museet » de Stockholm, avec des bas-reliefs représentant entre autres une scène de l'épopée des Nibelungen sont-ils aussi venus de Norvège. Les fonts baptismaux de Brundö (XIII<sup>e</sup> siècle) sont importés de l'île de Gotland, qui a eu une si grande influence sur le développement de l'art des pays baltiques. Sur la cuve on voit des scènes de l'enfance du Christ. Un maître du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle fut Hakon Gulleson, demeurant dans la province de Helsingland, qui a rempli les églises de la Suède septentrionale de sculptures en bois et dont on retrouve aussi des œuvres en Norvège ; une Sainte Anne de Mattmar et bien d'autres statues dues à sa main ont été exposées à Östersund.

Un grand retable d'Øviken est une copie assez rude, exécutée pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, d'après un des grands retables flamands du commencement du XVI<sup>e</sup> et mérite d'être signalé.

L'objet le plus intéressant de tous était une étoffe brodée d'Øyver-Hogdal qui probablement, à en juger par la technique, est la copie d'un tissu plus ancien (fig. 1). Longue de 2 mètres environ et haute de 1 mètre, elle est maintenant composée de 5 morceaux divers, qui probablement n'ont pas été réunis originellement ; quelques-uns portent des ornements géométriques seulement, d'autres ont une série de figures, des hommes et des animaux, traités selon les lois du tissage primitif. L'organisateur de l'exposition, M. Karlm du Musée ethnographique et historique (« Kulturhistoriska museet ») de Lund et spécialiste de l'étude des tissus anciens, lui a consacré tout un mémoire dans le catalogue. Il l'appelle « un pendant nordique en miniature de la tenture de Bayeux » et il voit dans ses scènes une représentation de l'histoire de la première mission chrétienne de Jämtland ; des vaisseaux abordent, les hommes et les animaux (chevaux et rennes) avancent dans le pays, une église est construite (com de gauche vers le bas), etc. Il me semble que cette interprétation est peut-être un peu trop hardie, mais je ne crois pas qu'elle soit complètement inacceptable. En tout cas la date d'origine de l'ouvrage ne peut pas être fixée plus tard qu'au XI<sup>e</sup> siècle, époque de la conversion de la province. Cette conversion vint d'Uppland (province du centre de la Suède) — les pierres monumentales sculptées qui portent des inscriptions en caractères runiques le prouvent — et peut-être cette étoffe y fut-elle fabriquée.

L. M. Harry Feol a consacré à ces peintures quelques notes intéressantes dans son petit ouvrage : *Matthæus af Paris og hans stifting i norsk kunst* (Matthieu de Paris et sa place dans l'art de Norvège), où il discute l'influence que doit avoir en la visite de cet artiste célèbre à la cour du roi Hakon Hakonson vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. M. Feol retrouve l'influence du style de Matthieu surtout dans ces peintures de Torpe.

Ce tissu est une des découvertes les plus précieuses faites chez nous pendant les années dernières.

Parmi les objets en argent je note un très beau calice (d'Offerdal) du XVI<sup>e</sup> siècle avec l'inscription intéressante : *Martin, Lagus, Crucigerorum, Præpositus, Sveciæ, Archidiaconus, Austria, Caroli, Etc. Epî, Brichien, Et, Aralsburien, In, Spirit, Constans, Et, Comiss, F. F.* — C'est sans doute un objet enlevé pendant la guerre de Trente Ans.

Des expositions semblables sont annoncées pour cet été à Harnosand et en 1913 à Kalmar.

**Stockholm.** — *Le musée national.* — *Le Bulletin officiel des travaux du musée* pendant l'année 1911 vient de paraître. Ainsi que dans les précédents il commence par des plaintes sur le manque de place qui occasionne un arrangement d'exposition peu satisfaisant et l'emmagasinement d'une partie considérable des trésors du musée. Des plans sont à l'étude pour sortir de cette situation, soit par un agrandissement soit par la construction d'un nouvel édifice pour le Musée des antiquités nationales (formé des collections préhistoriques et du moyen âge) qui est maintenant réuni au Musée national (où sont conservées les collections des tableaux, des sculptures, d'arts appliqués, etc.) ; mais rien n'est encore arrêté.

Le rapport sur l'augmentation des collections elles-mêmes contient beaucoup plus de renseignements curieux que cette introduction. À cet égard l'année 1911 a été extraordinairement favorable. Les collections se sont augmentées de 604 numéros, et la plupart des acquisitions sont d'une quantité remarquable. Je vais en signaler quelques-unes.

La section italienne, peu favorisée en général, a acquis deux tableaux intéressants de la Renaissance : l'un est un petit tableau charmant de Piero di Cosimo, représentant *la Madone* et les saints enfants Jésus et Jean ; l'autre un *Christ de miséricorde*, dont je donne une reproduction (fig. 2), attribué à un élève de Giovanni Bellini, peut-être Marco Basaiti. Tous les deux sont des dons de la Société des amis du Musée national, dont j'ai ici même mentionné la constitution (voir *Revue*, 1911, p. 124.)

Quelques autres donateurs ont doté le musée. Grâce au legs du banquier G. M. Weber, le musée a pu choisir dans ses riches collections quinze peintures, entre autres quelques miniatures exquises, et vingt-cinq objets d'art (le legs comprenait aussi une donation de 50,000 couronnes). Parmi les tableaux on remarque un portrait de Lady Montagu, par John Hoppner, l'un des seuls portraits d'un des grands maîtres anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle que possède le musée. L'année dernière on avait acquis une œuvre de la jeunesse de Joshua Reynolds, représentant l'ami de l'artiste, sir Thomas Mill.

Des tableaux provenant de la succession de

M. O. Seippel, il faut noter une grande composition allégorique, intitulée « *Sine Carere et Buecho friget Venus* ». Une composition analogue se trouve selon M. Granberg, l'écrivain spécialiste des écoles néerlandaises, au musée de la Haye, où elle est attribuée à Jordaens qui l'aurait exécutée d'après un original de Rubens, de 1622. Cet original est maintenant divisé : une des moitiés « Venus et son cortège » est au musée de Bruxelles, l'autre au musée de Dresde. Comment notre tableau se rattache-t-il à ces toiles ? la question n'est pas encore élucidée. Il est certain en tout cas que l'artiste qui l'a exécuté était habile. D'autres tableaux de maîtres étrangers ont été acquis, surtout des écoles néerlandaises. Parmi les artistes suédois anciens, je signale Per Hilleström, Elias Brenner, J. W. Scheffel, L. von Breda le vieux, Lafransen (ou Lavreine ainsi qu'il est nommé en France).

*Musée des antiquités nationales.* — Ce musée s'est aussi beaucoup enrichi en 1911. Bien que ce soit la section des collections préhistoriques qui se soit la plus accrue, la section du moyen âge a fait aussi de nombreuses acquisitions, entre autres, de plusieurs sculptures sur bois qui avaient figuré à l'exposition de Strängnäs, en 1910, par exemple, les curieuses images de la Vierge et de saint Jean pleurant de Toresund, saint Michel d'Osterhaninge et la Madone de Vagnhärud, reproduits dans la *Revue* (1911, p. 300 et 305), ainsi que le beau tissu de Grörlinge (reproduit p. 481) et les superbes fragments d'une chape de Kulma.

Le *Nordiska museet*, musée historique et ethnographique, organise périodiquement des expositions de ses collections qui ordinairement restent emmagasinées. Pendant les mois de janvier et de février a eu lieu une « exposition de Stockholm », où l'on a réuni tout ce que possède le musée pour illustrer l'histoire artistique de la capitale. La plus grande partie fut composée de fragments d'anciennes maisons détruites. Le plus remarquable était une collection de la Renaissance et du style baroque du temps de la Renaissance et du style baroque ; je signale : de beaux débris du château royal brûlé en 1697 de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, œuvre de William Boy, sculpteur et architecte flamand qui y travailla ; de beaux masques d'hommes et d'animaux provenant du palais du comte M. G. de la Gardie — bâtiment somptueux appelé « Makalös » (= sans pareil) — où collabora le sculpteur français George Baselaigne (vers 1650) ; quatre reliefs allégoriques de plâtre, œuvres, je crois, de l'école de Jacques Philippe Bonchardon († 1753), qui travailla pendant les vingt dernières années de sa vie à Stockholm ; d'intéressantes collections de fer forgé et de briques vernissées du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle.

1. Plusieurs sont reproduits par M. Sime Ambrosioni dans son ouvrage : *Zur Topologie der alteren Kacheln* (Stockholm, 1910).

— Un nouveau musée vient d'être ouvert au public : la collection de tableaux de l'école des hautes études de la capitale que, jusqu'ici, les étudiants seuls pouvaient voir. Elle renferme des œuvres soit des maîtres suédois, soit d'étrangers. Parmi ces derniers on trouve une *Madone* de Signorelli et une autre de Liberale da Verona ; un *Saint Georges combattant le dragon* est attribué à Gerolamo da Santa Croce et une esquisse de Tiepolo pour son admirable fresque ; *Le banquet d'Antoine et Cléon*



FIG. 10. — CHRIST (MUSEE GRECO-ITALIEN A MARCO BASILIO, MUSÉE DE STOCKHOLM).

*pâtre*, au palais Doria de Venise. Une très belle toile, peinte par Bronzdel le Jeune, représente des paysans surpris par des brigands. Des maîtres flamands et hollandais de moins grande réputation y figurent en grand nombre. Le professeur Oswald Sirén a nouvellement fait paraître un grand catalogue raisonné et richement illustré de cette collection dont la partie principale provient d'un legs de M<sup>lle</sup> Helen Berg.

— Depuis quelques années on prépare une restauration de l'église de *Redebäckölen*. C'était au

trois l'église des franciscains fondée par le roi Magnus Ladulås († 1290) pendant la dernière moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et depuis le commencement du XVII<sup>e</sup> siècle le panthéon national où sont inhumés presque tous les rois et les capitaines célèbres de Suède. Cependant on pensait que le chœur ne fut bâti qu'en 1569-1575 par le roi Jean III qui, pendant ces années, fit restaurer l'église et qui y fit dresser deux monuments en pierre sur les tombes du fondateur et celle du roi Charles VIII († 1170), œuvres du sculpteur flamand Lucas van der Werdt. Les recherches archéologiques faites par l'architecte Sigurd Curman ont prouvé que le chœur date de la même époque que les autres parties de l'église et il a trouvé sur les voûtes d'une des chapelles latérales une image peinte d'un roi tenant dans sa main un modèle d'église, du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, qu'il suppose être le portrait de Magnus Ladulås lui-même.

— Les administrateurs de l'église de *Saint-Nicolas* (maintenant appelée « *Storkyrkan* » = la grande église), la plus ancienne et la plus intéressante de la capitale, ont décidé d'organiser une exposition permanente des objets d'argenterie et des vêtements ecclésiastiques de l'église, jusqu'ici enfermés dans des coffres et des armoires. C'est une excellente résolution. Quoique le trésor ne renferme pas des spécimens très anciens — la plupart datent du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle — c'est une collection précieuse pour l'histoire de l'art. On compte 14 chapes et chasubles, 17 devants-d'autel richement brodés, une grande croix avec les figures du Sauveur et de sainte Marie-Madeleine, le tout en argent, donnée en 1650 par le comte M. G. de la Gardie, un retable avec une image de saint Nicolas pris, en 1703, comme butin en Lithuanie, des calices, des patènes et différents autres objets.

— Grâce à la libéralité d'un donateur anonyme on va dresser à Stockholm une copie en bronze du célèbre *Saint Georges lutant contre le dragon*, groupe colossal en bois, une des plus belles manifestations de l'art septentrional. L'œuvre, vrai monument national, conservée dans l'église de Saint-Nicolas après un séjour de plusieurs années au Musée des Antiquités nationales, fut commandée par l'église pour perpétuer le souvenir de la bataille, gagnée par les Suédois contre les Danois en 1471, au mont de Brunkeberg devant les portes de Stockholm par laquelle la liberté du pays fut définitivement conquise. Son auteur est le sculpteur inépuisable Bernd Nolke<sup>1</sup>, qui y travailla de 1481 à 1489.

<sup>1</sup> Cf. Roosvald: *Die Sankt Georges Gruppe der Stockholmer Nicolaus-Kirche*. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1906, p. 106, 117.

quand le monument fut dressé dans l'église. La copie est faite d'après un modèle fidèlement exécuté en plâtre, car la polychromie fragile de l'original ne permet pas un moulage direct. Le groupe comprend aussi une image de la princesse sauvée, mais qui est sans doute d'une main différente, probablement un des auxiliaires de Nolke, Henryk Wylsyek. Jusqu'à présent les ressources ne permettaient pas de la reproduire; mais la générosité du même donateur va le rendre possible. Tout cet ensemble sera érigé sur une place de la Cité entourée de maisons anciennes.

**Strängnäs.** (Sudermannie). — Le musée des antiquités ecclésiastiques de la province de Sudermannie vient d'être réorganisé par l'auteur de ces lignes. Le musée est renfermé dans une annexe ancienne de la cathédrale, mais un nombre considérable de retables et de statues sont exposés dans l'église elle-même, où ils font une décoration superbe. La collection des étoffes surtout est riche et intéressante. On y trouve de beaux spécimens de chapes et chasubles brodés des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, d'origine flamande, allemande et suédoise, une grande tenture suédoise de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, des baldaquins de la même époque. La collection de sculptures sur bois est aussi digne de mention. Un catalogue raisonné et illustré a été publié. Un certain nombre des objets du musée sont déjà connus des lecteurs de la *Revue* par mes articles sur l'exposition d'art religieux ancien de Strängnäs en 1910 (Voir *Revue*, 1911, juillet-août, novembre-décembre).

**Vadstena** (Östrogothie). — On sait que sainte Brigitte a fait bâtir dans cette ville un couvent célèbre vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle; toute la belle église et une partie considérable des bâtiments d'habitation subsistent encore. Une société s'est constituée pour réunir et conserver les monuments concernant la sainte et son ordre, surtout ceux de Vadstena. On projette la fondation d'un musée, pour lequel on espère obtenir la concession de certaines parties du couvent maintenant employé comme hôpital, et surtout du réfectoire ancien des moines voûté d'ogives qui formera une belle salle d'exposition. Toute une collection de retables, de statues de bois, de pierres tombales est aujourd'hui conservée dans l'église qui sert d'église paroissiale; elle sera, dans le couvent, placée d'une manière plus favorable que maintenant. Le président de la société est M. G. M. Kjellberg, chef des archives du provinces du sud, à Vadstena.

Carl R. af Uggas.

## BIBLIOGRAPHIE

BRUNNE, Abbé PAUL. **Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France : Franche-Comté.** Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912, in-1<sup>o</sup>, xxix-339 p. (Publications pour faciliter les études d'art en France.)

La Bibliothèque d'art et d'archéologie vient d'inaugurer, par la publication du travail de M. l'abbé Brunne, la série des *Dictionnaires des artistes et ouvriers d'art de la France*. Sous la direction de M. André Girodier qui, par sa compétence presque encyclopédique et ses connaissances bibliographiques très complètes, était tout désigné pour ce long et difficile travail, des érudits spécialisés dans l'étude d'une région ont été chargés de recueillir toutes les notes, tous les renseignements possibles sur les artistes de cette région; non seulement ils explorent les documents d'archives, les minutes des notaires, les papiers de famille, mais même quelquefois ils se réfèrent à la tradition orale, et cette source n'est pas une des moins intéressantes. On comprendra facilement que cet immense travail ne pouvait être exécuté que par des savants locaux; mais il fallait guider ces savants, établir les principes des dictionnaires, reviser toutes les notices, leur donner l'unité nécessaire à des volumes devant former une même collection, compléter la bibliographie à l'aide de répertoires, souvent inconnus en province, et dont quelques-uns, manuscrits, n'existent qu'à la Bibliothèque d'art et d'archéologie; tel a été le travail de M. Girodier.

Dans l'introduction l'auteur expose l'histoire de l'art dans la province. Puis un répertoire bibliographique fait connaître les sources de la documentation. Le Dictionnaire proprement dit contient « les notices biographiques et le catalogue de l'œuvre des artistes et ouvriers d'art nés dans la province ou s'y rattachant par un lien familial ou artistique ». L'auteur étudie les dynasties d'artistes de souche provinciale qui travaillèrent en dehors de leur région, et ceux qui venus du dehors exercèrent dans cette région. Les notices énoncent les faits et énumèrent les œuvres sans appréciation critique; chacune d'elles se termine par l'exposé des sources, chaque fait rapporté s'appuyant sur une référence. Un index alphabétique, par M. Etienne Deville, groupe les noms de personnes et de lieux cités au cours de l'ouvrage.

Nous souhaitons que cette belle série qui rendra de si grands services aux travailleurs qui n'avaient

jusqu'à présent aucun moyen de vérification pour les artistes de province, se complète rapidement; huit volumes sont en préparation et ils sont confiés à des savants qui, comme l'abbé Brunne, sauront conduire à bon terme cet immense travail. Et nous félicitons le fondateur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie d'avoir facilité la composition et la publication de ces dictionnaires qui font le plus grand honneur à sa Bibliothèque.

M. A.

STEIN HENRI. **Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris, notice historique et archéologique.** Paris, D. A. Longuet, 1912, in-18, 251 p., pl. et fig.

Voici un nouveau volume de la collection des Notices historiques et archéologiques sur les grands monuments, publiées sous la direction de M. Paul Vitry. Il est consacré au Palais de Justice et à la Sainte-Chapelle de Paris et renferme à côté de l'histoire des monuments et de leur description, l'histoire des faits qui s'y sont déroulés.

La première partie du volume comprend une notice historique du Palais; vestiges anciens, constructions jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, vues diverses. Après les incendies de 1618 et de 1776, bien des coins anciens du Palais ont disparu. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Couture refait la façade principale. Desmazières agrandit le cour du roi et Jacques-Denis Antoine reconstruit le Tribunal d'appel. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'architecte Huvé est chargé d'isoler, agrandir et transformer le palais tout en conservant le plus possible ce qui rappelle encore le passé; Duc et Donnay puis Dumet continuent les travaux de restauration; M. Albert Tournaire construit actuellement les bâtiments qui longent le petit-bras de la Seine.

Au milieu de tous ces travaux on négligea un point important: le dégagement de la Sainte-Chapelle, aujourd'hui cachée au milieu d'immenses bâtiments qui l'enserment de tous côtés. La Sainte-Chapelle, grande châsse de pierre, est cependant un chef-d'œuvre. Elle fut construite par ordre de saint Louis, de janvier 1246 au 25 avril 1248, pour enfermer les reliques provenant des Croisades et données au roi de France par l'empereur Baudouin, de Constantinople. Elle coûte 10 000 livres tournois. Elle comprend deux étages; l'étage supérieur beaucoup plus élevé que l'étage inférieur.

suivant le type des chapelles particulières comme la chapelle de l'évêché de Paris. Elle était surmontée d'une flèche qui fut reconstruite à différentes reprises entre autres après le grand incendie du 26 juillet 1630, qui détruisit entièrement les combles. La tradition a toujours attribué à Pierre de Montreuil l'exécution de la Sainte-Chapelle, et bien que nous n'ayons aucune preuve absolue, il semble logique que le roi ait choisi pour construire sa chapelle l'architecte qui était alors le plus célèbre, qui reconstruisait la nef de Saint-Denis et qui, quelques années plus tard, allait continuer à la cathédrale de Paris les travaux de Jean-de-Chelles.

La plupart des sculptures sont modernes et ont été exécutées par Delaune, Pascal et Geoffroy Dechaume lors de la grande restauration commencée en 1827 par Duban et Lassus. Le dallage historié est également moderne. Les grandes verrières de la chapelle haute remontent en partie à la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle; elles ont été restaurées par Henri Gêrente, puis par Steinheil avec la collaboration de l'architecte Lusson; on y voit représentée l'histoire de l'Ancien Testament, les légendes de la Croix, de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste, le Triomphe du Christ.

Le volume de M. Stein, appuyé sur une abondante bibliographie et sur un grand nombre de références inédites aux sources, et richement illustré de 36 pl., de 11 fig. dans le texte et de 3 bons plans, se termine par un chapitre sur les épages de la Sainte-Chapelle conservés dans les collections publiques; Parc de Nazareth, aujourd'hui au musée Carnavalet, l'escalier de la Cour des Comptes et d'autres fragments au musée de Cluny, des tableaux et des émaux au musée du Louvre, le bâton cantoral et le Grand Caneau représentant la glorification de Germanicus, au Cabinet des médailles, enfin quelques manuscrits, dont deux sont conservés à la Bibliothèque nationale.

Marcel AUBERT.

DUMIER (Louis). *Les Primitifs français.* — BLUM (André), *Mantegna*, — FOCILLON (Henri), *Benvenuto Cellini*. Paris, H. Laurens, 1912, 3 vol. in-8°, pl. et fig. (Les grands artistes.)

Le volume de M. Dumier sur les Primitifs français, est une thèse, développée déjà en 1905 dans une suite d'articles sur les *Origines de la peinture française*, publiée dans *les Arts*, et érigée contre celle qu'avait soutenue Bouchot à la suite de l'Exposition des primitifs en 1901. L'auteur prend la peinture française à partir du règne de Philippe de Valois, montre que la plus brillante période des beaux-arts en France au moyen âge est la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, étudie l'histoire de la peinture à la cour du duc de Berri, en Bourgogne et à

la cour du roi, en explique la renaissance à l'époque de Charles VII, sous l'influence de Van Eyck puis la transformation sous Charles VIII, par un effet de l'italianisme. L'influence de Giotto et des Siennois aurait formé l'art de l'Europe, et M. Dumier fait bon marché de nos primitifs et de nos vieilles peintures françaises. Nous ne pouvons en ces quelques lignes discuter cette théorie, exposée d'ailleurs avec autant de science que de vigueur.

Dans son volume sur Mantegna, M. André Blum a mis en œuvre les documents découverts récemment et les derniers travaux consacrés au maître; il nous donne une biographie critique du peintre et le situe au milieu de la société italienne quattrocentiste. Au fur et à mesure qu'il trace la biographie de Mantegna, M. Blum étudie ses grandes œuvres, les fresques des Eremitani, le triptyque de San Zeno à Vérone, dont la prédelle est conservée au musée du Louvre et au musée de Tours, les travaux entrepris pour la famille de Gonzague et en particulier la magnifique *Madone de la Victoire*, commandée par François de Gonzague en 1495, après la bataille de Fornoue; et les gigantesques fresques conservées aujourd'hui au château de Hampton Court; les *Triomphes*. Cet intéressant volume se termine par un chapitre très documenté sur l'œuvre gravé de Mantegna, où M. Blum s'est efforcé de séparer les véritables gravures du maître, dont le faire est si particulier, de toutes celles qui lui sont attribuées.

Dans cette même collection, M. Henri Focillon a consacré à Benvenuto Cellini, une excellente étude. La biographie de cet orfèvre abonde en faits saisissants et parfois dramatiques; M. Focillon le suit pendant ses premiers voyages, à Rome, puis à Mantone, en France, où il travaille pour le roi, à Florence enfin, et à chaque voyage, l'auteur nous dépeint le milieu où évolue l'artiste. L'étude de son œuvre est intimement liée à celle de sa vie, et M. Focillon la juge, avec une impartialité remarquable. Le premier et le dernier chapitre sont consacrés aux origines et à l'évolution de l'orfèvrerie en Italie et, à ce propos, l'auteur esquisse en quelques lignes largement tracées l'histoire des arts décoratifs à l'époque de la Renaissance italienne.

L. R.

VITRY (Paul). *Le Musée de Tours.* Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 68 p., 100 pl. (Musées et collections de France.)

La ville de Tours ayant racheté à l'État, qui l'avait repris aux archevêques, en 1905, le Palais archiépiscopal, décidé, sur l'initiative du maire, M. Pie-Paris, d'y transporter le musée, et M. Vitry fut chargé d'organiser le nouveau musée; l'emménagement fut mené très rapidement, et dès novem-

bre 1910 les salles étaient ouvertes au Public. Les peintures occupent les grandes salles du premier étage, et les petites salles allemandes; elles sont rangées autant que possible par écoles; écoles étrangères, école française du XVII<sup>e</sup>, du XVIII<sup>e</sup> s., copies anciennes, petits-maîtres de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, portraits tourangeaux, paysages modernes, empruntés pour la plupart à la région de la Loire. La sculpture, composée surtout de modèles de statues modernes, s'abrite dans la grande galerie de l'officialité décorée à la fin du XVIII<sup>e</sup> s. Au rez-de-chaussée, on a créé l'honneur d'un musée d'art décoratif et industriel, appelé à devenir très important, et l'on a installé deux salles rétrospectives, l'une consacrée au grand peintre et miniaturiste tourangeau du XV<sup>e</sup> s. Jean Fouquet, l'autre au graveur, né et mort à Tours, Abraham Bosse; des photographies et des heliogravures représentent les œuvres de Fouquet, aujourd'hui disséminées à travers le monde. Il faut féliciter M. Vitry de cette excellente idée; il serait fort intéressant pour l'histoire de l'art provincial de compléter ainsi l'œuvre des artistes indigènes, par des photographies.

Dans la substantielle introduction du catalogue, qu'avec l'aide de la municipalité, il publie aujourd'hui dans la série sur les musées créée par M. Laurens, M. Vitry nous donne l'histoire des bâtiments du Musée, ancien Palais archépiscopal; puis, l'histoire des collections, dont le noyau enrichi par les dons de l'Etat et de riches collectionneurs, est formé des dépouilles des châteaux de Chameloup, d'Amboise, de Richelieu, des abbayes de Marmoutier, Beaumont-les-Tours et autres, rassemblées pendant la Révolution par les soins vigilants d'un professeur de dessin, ancien archiviste du chapitre de Saint-Gatien, nommé Antoine Rougeot. Dans une troisième partie, M. Vitry indique les dispositions actuelles du Musée.

A la suite du catalogue, assez sommaire, mais facile à consulter, M. Vitry a publié un grand nombre d'illustrations, reproductions, d'après des photographies exécutées en grande partie sous les auspices de M. Doucet pour la Bibliothèque d'art et d'archéologie, des principales pièces du Musée.

Marcel MAHIEU.

GANZ, PAUL, Hans Holbein d. J., *Des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1912, m-8°, 269 p., 252 fig. *Klassiker der Kunst*.

Voici le t. XX de cette très importante collection qui sont publiées, réunies en un volume, précédées d'une préface biographique et suivies d'explications, les œuvres des grands artistes de tous les temps et de tous les pays: Raphaël, Rembrandt, Titien, Burer, Velasquez, Michel-Ange, Fra Angelico, l'Inde,

Le professeur Ganz, sous les auspices duquel est paru ce volume sur Holbein, est le conservateur du musée de Bâle et certainement à l'heure actuelle un des historiens d'art qui connaît le mieux Holbein; il s'est heurté à toutes sortes de difficultés pour reconstituer l'œuvre du maître; bien des dates, bien des identifications restant à trouver, bien des attributions à préciser, M. Ganz a exécuté ce travail avec un soin et une science consommée; il publie d'abord les tableaux et peintures originales d'Holbein, par ordre chronologique: premier séjour à Bâle et à Lucerne (1484-1491), deuxième séjour à Bâle (1494-1496), premier séjour en Angleterre (1496-1528), troisième séjour à Bâle (1498-1501), deuxième séjour en Angleterre (1502-1514). Holbein, peintre du roi de 1506 à 1510. Il donne ensuite un certain nombre de reproductions d'après des dessins originaux et des copies de peintures décollées et de tableaux perdus, entre autres d'après les gravures qu'exécuta Wenzel Hollar, d'après Holbein. Dans une sorte de supplément, M. Ganz publie les tableaux douteux ou faussement attribués à Holbein, et les copies les plus importantes des œuvres du maître. Ce volume contient donc en même temps que la reproduction des œuvres d'Holbein une étude très approfondie de ces œuvres, et c'est à ce double titre que nous sommes heureux de le signaler ici.

H. L.

BAUHEG Franck Jusse Suttermans, *peintre des Médicis*. Bruxelles, G. Van Oest, 1912, petit m-8°, 49 p., xxxii pl. *Collection des grands artistes des Pays-Bas*.

L'Univers Suttermans fut au XVII<sup>e</sup> siècle le peintre de la Cour des Médicis. W. De Vos, néveu de Marlin, fut son premier maître. François Pourbus II, peintre de la Cour de France, mena à son compatriote la voie dont il ne s'écarta plus. Une circonstance fortuite favorisa son départ pour le pèlerinage au den des Alpes qui aboutit à cette époque tous les artistes. Il accompagna à Florence des tapissiers parisiens appelés par Cosme II, grand-duc de Toscane. Présenté au prince, Suttermans fit le portrait du doyen des tapissiers. L'œuvre plut à Cosme qui s'attacha l'artiste. Les prit prompt, manières courtoises, bon de genre, aimable, avec une séduction qui se rayonnait en chacun de ses gestes, il gagna immédiatement toutes les sympathies et des maîtres, de la noble, pieux et honore, comme un Prince. C'est dans un milieu d'un conte de fées.

Suttermans fit plusieurs portraits de Cosme II et de ses successeurs Ferdinand II et Cosme III, la faveur des grands d'art lui valut de commander des nombreuses de la part des princes, surtout dans les cours étrangères, qu'a celui de M...

Savants, religieux, hommes de guerre furent également ses modèles.

Avec une sagacité parfaite, M. Bantier a mis en lumière la plupart des œuvres de l'artiste; il a scruté les influences reçues ou données, les relations avec d'autres maîtres, tels que Van Dyck et Rubens. Sa critique éveillée écarter les œuvres douteuses et propose des attributions qui forcent l'attention.

A tout prendre, M. Bantier a raison de dire que Sullermans a légué sur la dynastie loscane au XVII<sup>e</sup> siècle, un témoignage dont la valeur documentaire méritait d'être soulignée. S'il faut admettre que le talent du peintre est très inégal, on ne peut méconnaître les qualités de son dessin et de sa palette; ses personnages ont une attitude véridique et noble; ses étoffes dégagent un charme captivant; Titien et l'Autore influencèrent. Au dire de Wauters, l'École flamande ne connut pas de meilleur portraitiste après Rubens, Van Dyck et Cornelille Devos.

Le travail de M. Bantier mérite des éloges pour le fond et la forme; il atteste un louable souci d'exactitude dans la documentation et un sens artistique très affiné.

JOS. CASIER.

DACIER (EMILE). *La Revue de l'art ancien et moderne*. Tables de 1897 à 1909. Paris, 28, rue du Mont-Habor, 1911, gr. in-16, 150 p.

La *Revue de l'art ancien et moderne*, fondée par M. Jules Comte, a commencé à paraître au mois d'avril 1897, et elle comprend jusqu'à la fin de l'année 1909, date où s'arrête la présente table. Là finissent, qui forment un ensemble de 26 tomes semestriels à pagination continue. M. Emile Dacier, collaborateur de M. J. Comte dès les premières années de la *Revue*, vient de publier une excellente table très claire et très facile à consulter, rate se divise en deux parties: la première est une table méthodique où les articles sont parés, d'après leurs sujets, entre diverses rubriques classées alphabétiquement; les matières sont dans chacune des rubriques, sauf indication contraire, classées suivant l'ordre chronologique. La deuxième partie est une table alphabétique, composée de quatre éléments classés par ordre alphabétique et différenciés par le type des caractères: les titres des articles, les noms des auteurs d'articles, les titres et les auteurs d'ouvrages dont il a été publié des bibliographies. On ne saurait trop féliciter M. Jules Comte d'avoir entrepris cette table, et

M. Emile Dacier de l'avoir exécutée avec un soin et une méthode remarquable, et d'avoir ainsi facilité la consultation de la magnifique collection que forment les 3 premières années de la *Revue de l'art ancien et moderne*.

M. A.

GIARD (RENÉ) et GRIMONPREZ (LÉON). *Histoire de Lambersart*. Lille, Giard, 1911, in-8°, 285 p. et 5 plans.

Lambersart, gros bourg situé aux portes de Lille, a maintenu son histoire, claire, bien ordonnée, appuyée sur des bases solides. Cet excellent ouvrage présente un réel intérêt archéologique. M. Giard a trouvé aux Archives du Nord et publié avec le plus grand soin plusieurs fragments des comptes de l'Église, de 1187 à 1523. Ces années correspondent à une importante réfection de l'édifice. En 1187 on reconstruisit le clocher. Tous les habitants y contribuèrent, soit de leurs deniers, soit en aidant à charrier la pierre, le bois et « autres estoffes ». Le clocher fut orné d'un « coquelet doré de fin or. Ce furent les « jeunes compagnons a mariés » et les « petits compagnons enfans » qui le donnèrent. Ces comptes contiennent diverses autres mentions curieuses depuis le « blanc coulilon à taire le Saint Esprit au jour de Penthecouste » (1188) jusqu'au gros livre de chœur rehé par le corroyeur du village. Un crucifix orné de l'image des quatre évangélistes fut placé dans l'église en 1511 et les comptes donnent tout le détail de sa sculpture. L'ancienne église de Lambersart a été malheureusement démolie en 1893. La dévotion locale à saint Gahste a survécu. En 1497, les marguilliers avaient acheté chez un « bmdeloteur » de Tonna, 576 « ensignes » ou médailles, sans doute en plomb, pour les vendre aux pèlerins.

Claude COCHIN.

STEFFEN (HUGO). *Über Wiederherstellung, Anbauten und Freilegung alter Kirchengebäude*. *Die Christliche Kunst*, octobre-décembre 1911.)

Ce sont surtout des articles sur l'art religieux contemporain que publie *Die Christliche Kunst*, la très intéressante revue de Munich; les travaux d'archéologie y sont rares, et nous n'avons pas souvent à y glaner pour nos lecteurs. Nous signalons l'étude consacrée par l'architecte Hugo Steffen aux conditions exigées pour la restauration. L'agrandissement ou le dégagement des vieilles églises.

J. G.

Étant donnée l'importance des matières, les Publications récentes ont dû être reportées au n° de juillet-août.



# LES CHAPITEAUX HISTORIÉS

## DE NOTRE-DAME DU PORT A CLERMONT

### ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

**L**es chapiteaux historiés de Notre-Dame-du-Port ont attiré souvent l'attention des archéologues<sup>1</sup> : le musée du Trocadero en possède quelques bons moulages, qui ont été reproduits bien des fois ; on ne peut dire cependant que les études un peu fragmentaires auxquelles ils ont donné lieu aient élucidé tous les problèmes qu'ils soulèvent. Les inscriptions, dont quelques-uns sont couverts, n'ont même pas été lues entièrement ; le seul nom de sculpteur qu'elles nous révèlent a été défiguré d'une manière étrange. L'intérêt que présentent les détails de leur iconographie n'a peut-être pas été mis suffisamment en lumière. Si l'on excepte la cathédrale de l'évêque Etienne II (970-980) dont la crypte a été retrouvée au cours des fouilles de 1908 sous le chœur de la cathédrale actuelle, Notre-Dame-du-Port passe pour être le plus ancien spécimen qui existe aujourd'hui de la grande basilique auvergnate construite avec tout son développement. L'étude de ses sculptures, comparées à celles des autres églises du Puy-de-Dôme, a donc une grande importance pour la chronologie de ces monuments, dont l'histoire reste à écrire. Ce n'est d'ailleurs qu'après de nombreuses études de détail, analogues à celle que M. l'abbé Rochas a publiée sur les chapiteaux de Saint-Nectaire<sup>2</sup>, que l'on pourra arriver à dresser un tableau d'ensemble du développement de la sculpture romane en Basse-Auvergne.

Si l'on excepte le portail sud qui a conservé des fragments d'une composition iconographique<sup>3</sup>, on peut dire que l'ornementation sculptée de Notre-Dame-du-Port se trouve toute entière dans les demi-chapiteaux de ses colonnes engagées, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et dans les huit chapiteaux, sculptés sur toutes leurs faces, qui surmontent les piliers monocylindriques du sanctuaire. Nous laisserons de côté, malgré l'intérêt qu'ils présentent, les chapiteaux barlongs, sculptés aussi sur les quatre faces des colonnettes de triborium ; ils sont exclusivement couverts de feuillage et il en est de même des colonnettes qui surmontent les arcatures aveugles aux façades nord et sud, ainsi que de celles qui, à l'intérieur, encadrent les fenêtres

1. Chardon du Ranquet, *Etudes sur les sculptures de Notre-Dame d. Puy de Clermont*, Clermont, 1892. — A. M. — *Histoire de l'Art depuis les temps chrétiens*, t. p. 604. — Loran, *Recherches sur les monuments de l'art roman en France au XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1907, t. I, 331-339, 1908, t. I, 331-339, 1909, II, 74-93, 246-257.

2. *Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire*, Caen, 1910.

3. Sur ce portail voy. *Revue de l'Art chrétien*, 1909, p. 113.

des absidioles. Le narthex ne possède non plus aucun chapiteau historié : il convient pourtant de signaler que les demi-chapiteaux de ses colonnes engagées, différent par leur caractère archaïque de ceux des nefs et du chœur. Les feuilles d'acanthé y sont traitées presque en méplat, collées pour ainsi dire à la corbeille et déchaîquées par le trépan. Une base en marbre blanc, de profil plus correct que ceux des bases voisines, peut provenir du rempli d'une colonne antique. Enfin deux de ces chapiteaux méritent d'être notés pour leur aspect plus original que décoratif. Leur corbeille est remplacée par un cube de pierre, découpé comme si on avait voulu représenter une pile de livres : les moulures qui ont l'air d'avoir été profilées avec des outils de menuisier sont peut-être une imitation grossière et exagérée des moulures d'un chapiteau d'ordre toscan. Ce type assez rare a été signalé par M. Berlaux dans la crypte d'une église des Abruzzes<sup>1</sup> : quelle qu'en soit l'origine, il représente un art très archaïque et nous sommes sans doute ici dans la partie la plus ancienne de l'église.

Nous laisserons aussi de côté les douze colonnes de la crypte, dont les fûts sont reliés au tailloir carré par une simple moulure, pour considérer uniquement les cinq travées des nefs séparées par des piliers à trois colonnes, le carré du transept limité par des piliers cruciformes, le rond-point formé par huit colonnes, enfin le deambulatoire avec ses quatre absidioles encadrées de colonnes à chapiteaux sculptés, à l'intérieur comme à l'extérieur. Sur les 98 chapiteaux qui forment cette décoration, 24 seulement sont historiques de personnages ou d'anneaux : sur tous les autres regne la feuille d'acanthé, entremêlée parfois de végétaux différents ou interrompue par des entrelacs. Elle a été traitée d'ailleurs avec une véritable verve : des chapiteaux antiques ont servi certainement de modèles, mais ils ont été reproduits avec une grande liberté ; il n'y a pas deux de ces chapiteaux qui soient absolument semblables et il semble que les sculpteurs se soient efforcés de tirer d'un motif unique les effets les plus variés.

Au milieu de cette forêt d'acanthé les chapiteaux historiques sont un peu perdus : ils forment cependant quelques groupes compacts dans le haut des nefs, dans le chœur et dans la partie méridionale du deambulatoire. Aucune méthode ne semble au premier abord avoir dirigé leur répartition. Les sujets les plus différents se succèdent ou se font face. Cependant, si on ne peut parler d'un programme systématique, une étude plus attentive permet d'apercevoir quelques intentions. Il est facile de voir tout d'abord que la décoration se fait de plus en plus riche à mesure que l'on approche du sanctuaire (*fig. 1*) : sur les 24 chapiteaux historiques, 8 seulement ornent la nef ; le chœur et le deambulatoire en ont 13 et les trois autres sont à l'extérieur.

On peut diviser en trois classes les motifs qui ornent ces chapiteaux. Les uns sont purement décoratifs : ils contribuent à faire l'église plus belle, sans offrir aucun enseignement religieux : c'est tout au plus si l'on peut apercevoir dans quelques-uns d'entre eux une intention symbolique. D'autres au contraire sont là pour l'instruction des fidèles et forment, à l'aide de leurs personnages, comme une morale en action. Enfin sept de ces chapiteaux sont ornés de sujets iconographiques : trois d'entre eux se trouvent dans la nef, un autre orne le transept à l'extérieur et les trois plus importants, consacrés à la Vierge patronne de l'église du Port, surmontent les colonnes du sanctuaire. On ne peut reconnaître dans cette disposition un parti-pris que l'on retrouve dans d'autres basiliques auvergnates. C'est ainsi qu'autour du chœur de Saint-Nectaire on aperçoit successivement la Résurrection, le Jugement dernier, la vie de saint Nectaire, la Transfiguration, la Passion. De même les chapiteaux du chœur d'Issoire représentent les épisodes de la Passion, de la Résurrection et des apparitions du Christ après sa mort. Un des chapiteaux du chœur de Mozat avait aussi pour sujet la Résurrection. On retrouve, semble-

<sup>1</sup> *L'art basaltin dans l'Abruzzo méridionale*, p. 982, fig. 264.

til, dans la décoration sculptée des églises auvergnates des traces d'une tradition très ancienne qui remontait aux origines mêmes de l'art chrétien. Une lettre célèbre de saint Nil au préfet Olympiodore nous montre qu'au début du V<sup>e</sup> siècle on trouvait naturel d'ornez les nefs des basiliques de peintures représentant des scènes de genre (animaux poursuivis par des chasseurs, etc...), tandis que les épisodes de l'Écriture sainte et les portraits des patrons de l'église étaient réservés au sanctuaire<sup>1</sup>. C'est une tendance analogue qui paraît s'être conservée en Auvergne, au moins dans quelques églises. Cette règle n'était pas d'ailleurs observée très rigoureusement, car à Saint-Julien de Brioude les seuls chapiteaux iconographiques de l'église se trouvent justement dans les nefs. Cette velléité d'attachement à un passé très ancien n'en est pas moins réelle à Notre-Dame-du-Port et elle valait la peine d'être signalée.

### I. CHAPITEAUX DÉCORATIFS.

Le groupe des chapiteaux décoratifs révèle deux sources d'inspiration différente. Les uns ont été exécutés d'après des modèles de sculpture antique : les autres sont la traduction en relief de motifs empruntés à une technique différente de la sculpture.

A la première catégorie appartient un demi-chapiteau de la nef (plan, n° D), malheureusement très endommagé et mal dégagé du badigeon qui le recouvre encore. Sous le faïloir carré on aperçoit un faux faïloir carré avec rose corinthienne sur la face principale. La corbeille est bordée en bas de cinq palmettes d'acanthé toutes droites. Sur les côtés deux figures féminines ailées, le corps penché en avant, un genou en terre, tiennent de la main droite un bouclier ovale. Des répliques de ce chapiteau se trouvent dans d'autres églises d'Auvergne. Dans le collatéral nord de Mozat, les deux femmes semblent sortir d'une touffe d'acanthé et tiennent de la main droite le bouclier sur lequel elles posent la main gauche. C'est l'attitude de la Victoire gravant des exploits sur un bouclier, que l'on aperçoit sur la colonne Trajane et à l'arc de triomphe de Constantin<sup>2</sup>. Le chapiteau de Mozat est admirablement conservé et a gardé des traces

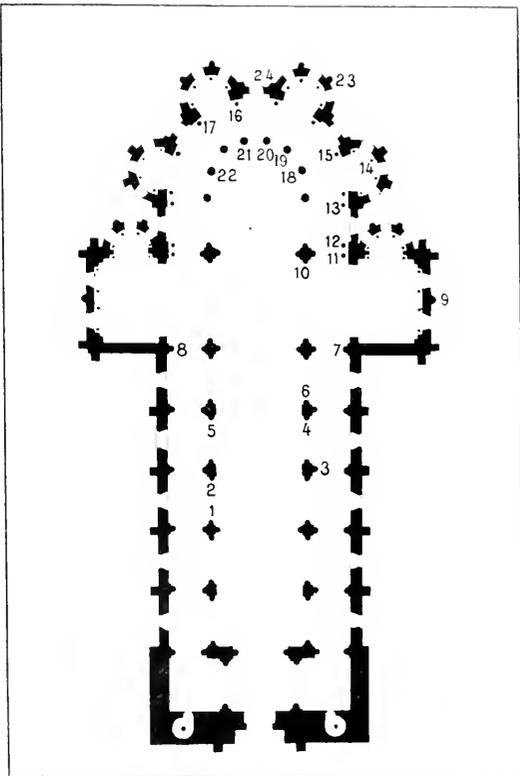


Fig. 1. — PLAN DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT A CLERMONT.

1. S. Nil Epist. *Pat. Gr.*, t. 79, 577.

2. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. 1, p. 37-38.

d'une coloration assez harmonieuse. Un autre exemple, aussi endommagé que celui de Clermont, existe à Saint-Nectaire<sup>1</sup> et il est intéressant de retrouver le même motif sur un chapiteau du cloître de Moissac<sup>2</sup>. Il est probable que tous ces spécimens dérivent d'un prototype commun, employé dans l'ornementation gallo-romaine, où la représentation des Victoires dans diverses attitudes était un sujet banal<sup>3</sup>. Ce prototype était probablement un chapiteau. On sait quel usage fréquent la sculpture de l'époque hellénistique a fait des chapiteaux à volutes animées<sup>4</sup>. Or, par leur disposition et leur galbe, les chapiteaux auvergnats aux Victoires sont restés trop fidèles aux traditions cornuthiennes pour qu'on ne suppose pas une imitation directe. Ils reproduisent le tailloir cintre, la rosette médiane (figurée à Mozat par un mascarón) et les volutes d'angle représentées par les deux têtes casquées des Victoires.

C'est aussi de l'art antique que relève le motif si banal des griffons affrontés autour d'un calice qui figure sur un chapiteau extérieur du chevet (plan, n° 24). Au centre se dresse une coupe côtelée supportée par un pied évasé. Les deux animaux sont à moitié assis, la patte droite levée, la queue passée entre les pattes de derrière et relevée. Les ailes éployées sont modelées très régulièrement : le corps lisse se détache avec beaucoup de relief. C'est là un motif favori des sculpteurs auvergnats. On le trouve, avec quelques variantes dans l'attitude ou dans la tête des animaux, à Chamalières près Clermont, à Mozat, à Ennezat, à Glaine-Montaigut, où il est répété deux fois dans le sanctuaire, à Saint-Saturnin, à Brioude, etc... A Trizac (Cantal) les griffons sont remplacés par des chevaux ailés<sup>5</sup>. Bien que le griffon soit originaire de l'Orient et se trouve fréquemment dans l'art mycénien et dans l'art persan, sa présence sur des chapiteaux romans est un legs de l'art gallo-romain qui l'avait reçu lui-même de l'art grec. Sur les temples grecs, le motif des griffons affrontés autour d'une urne ou d'un calice est tout à fait banal : c'est un de ces ornements que l'art hellénistique a répandus dans le monde entier et qui ont pris un caractère cosmopolite. Les modèles ne devaient pas manquer aux sculpteurs de l'époque romaine.

Faut-il chercher dans ces chapiteaux imités de l'art gallo-romain une intention symbolique ? La présence des Victoires dans une église chrétienne peut être un souvenir du symbolisme triomphal qui caractérise l'art de l'époque constantinienne. A ce point de vue le chapiteau aux Victoires se rattache au groupe des chapiteaux à couronne triomphale dont des spécimens ont été signalés sur les points les plus divers de la chrétienté, mais qui appartiennent à l'art des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>. Il se peut que le type du chapiteau aux Victoires ait été créé à la même époque.

Les griffons étaient dans la mythologie païenne les gardiens des trésors sacrés. Le calice autour duquel l'art chrétien les représente, soit qu'ils en semblent simplement les gardiens, soit qu'ils se disposent à s'y abreuver, passe pour représenter l'Eucharistie. Il y a certainement quelque rapport entre ce motif et celui de la « Fontaine de Vie », symbole de la foi chrétienne, autour de laquelle se pressent tous les animaux de la création sur les miniatures de l'Évangélaire d'Estchmiadzin et sur plusieurs manuscrits carolingiens<sup>7</sup>. Ce qui pourrait d'ailleurs justi-

1. Rochias (n° 15).

2. Muntz *Journal des Savants*, 1888, p. 172.

3. Esperandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, I, 237.

4. Brehier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1911, p. 14 et suiv.

5. De Rochemonteix, *Églises romanes de Haute-Auvergne*, p. 399.

6. SZLIZGOWSKI et VAN BIERCHEN, *Amida*, Heidelberg, 1810, pl. XXI-XXII et p. 272. — Begule et Bertaux, *Les chapiteaux byzantins à figures d'animaux*, Caen, 1911, (E.S.T.) et du *Bulletin Monumental*, 1911, p. 199-211.

7. SZLIZGOWSKI, *Der Dom zu Aachen*, p. 29. Évangél. de Godescalc et de Saint-Médard à la Bibliothèque Nationale, ed. Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, pl. I et XVI.

lier celle opinion c'est la situation que le chapiteau aux griffons occupe assez souvent dans les églises auvergnates. A Notre-Dame-du-Port il est au chevet, à l'extérieur, il est vrai; à Chamalières et à Glanne-Montaigut, au contraire, il se trouve à l'intérieur du sanctuaire: ici l'intention symbolique paraît certaine.

Il en va différemment des autres chapiteaux que l'on peut rattacher à cette imitation des modèles gallo-romains: il est impossible d'y trouver le moindre sens symbolique. L'un d'eux placé dans la nef (plan, n° 6) présente une corbeille toute classique, faite de deux rangées de feuilles à trois lobes avec caulicoles au-dessous des volutes corinthiennes: au centre des trois faces les rosettes sont remplacées par des masques, celui du centre à longue barbe, ceux des côtés imberbes: tous trois ont une chevelure faite de boucles ondulées et détachées l'une de l'autre. Ce chapiteau aux masques apparaît assez souvent dans les églises auvergnates: de beaux



Fig. 2. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT, CHAPITEAU DÉCORÉ D'UN OISEAU.

specimens se voient à Mozat et à Saint-Nectaire. Ils reproduisent un modèle fréquent dans la décoration gallo-romaine, et que l'on trouve avec des variantes à Varson<sup>1</sup> et à la Celle-Brunere (Cher)<sup>2</sup>. Il est impossible d'y voir, comme on l'a voulu quelquefois, un symbole de la Trinité qui serait absolument contraire aux traditions iconographiques du moyen âge.

Un autre chapiteau, situé au pilier sud-est du transept (plan, n° 10), est orné sur ses trois faces d'angles aux ailes étendues, perchés sur le rebord d'une feuille d'acanthie recourbée (fig. 2-3). Le galbe est resté antique: aux angles, les caulicoles sont remplacés par de larges feuilles frisées qui se recourbent; par leur rencontre les ailes des oiseaux remplacent les volutes et leur fût tient lieu de la rosette corinthienne. L'angle du milieu est entièrement de face, tandis que



Fig. 3. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT, CHAPITEAU DÉCORÉ D'UN OISEAU.

<sup>1</sup> Musée de St. Julien, n. n. 1197.

<sup>2</sup> Remplacés d'ailleurs par des masques (B. de M., 1909, p. 197).

<sup>3</sup> Revue arch. 1906, p. 22.

ceux des côtés tournent la tête vers lui. Les plumes des ailes et du corps sont indiquées par des rangées de lignes régulières. Ce chapiteau aux aigles a été pour les sculpteurs auvergnats un sujet de prédilection. De vraies répliques du chapiteau de Notre-Dame-du-Port se trouvent à Saint-Noctaire (deux fois)<sup>1</sup>, à Royat dans la nef, à Ennezat<sup>2</sup>, à Glain-Montaigut, à Mozat, etc... A la fin de l'antiquité l'aigle est un motif banal sur les chapiteaux, mais la plupart du temps, au lieu d'orner les faces, il est placé aux angles et la tête formant volute sert à supporter le tailloir<sup>3</sup>. De magnifiques spécimens d'aigles placés au milieu de la corbeille se trouvent dans les églises du sud-est, à la façade de Saint-Gilles, à Saint-Paul-de-Mausole (Bouches-du-Rhône)<sup>4</sup>. En Auvergne les monuments gallo-romains pouvaient offrir d'excellents modèles comme le prouve



Fig. 1. — EGLISE NOTRE-DAME DU PORT, GÉNIES AFRONTÉS

l'aigle découvert dans les ruines des thermes gallo-romains du Mont-Dore. L'interprétation d'après laquelle on aurait voulu représenter le Christ en croix, d'abord vivant, puis agonisant, puis mort<sup>5</sup>, ne peut s'appuyer sur aucun fait précis : il faut remarquer d'ailleurs que sur un chapiteau complet du chœur d'Or-cival l'aigle est sculpté sur les quatre faces. S'il y a eu à l'origine du choix de ce motif une idée préconçue, elle ne peut se rattacher qu'au symbolisme triomphal. L'aigle peut être le symbole de la victoire de l'Église et c'est bien ce sens que paraissent lui avoir donné les sculpteurs qui l'ont employé dans les basiliques des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles : il est plus difficile de savoir s'il représentait toujours la même idée aux yeux des chrétiens du XII<sup>e</sup> siècle.

Un chapiteau du sanctuaire, sculpté sur ses quatre faces (plan, n° 18), a conservé aussi le galbe corinthien : faux tailloir cintré, canotiques, rosette rem-

1 Rochas, nos 13 et 17.

2. Il sert de support à un calvaire et provient du collatéral sud demoh.

3. Bréher, *Étude sur l'histoire de la sculpture byzantine*, p. 48 et suiv.

4. Martin, *L'art roman II*, pl. XXXIII et XIX.

5. Rochas, nos 13 et 17.

roule pourvu d'ailes sur les côtés. Elle fait songer au « petasos » de Mercure dont les sculptures gallo-romaines pouvaient offrir aux maîtres romains de nombreux modèles. Malgré leurs ailes ces génies ne sauraient représenter des anges et nous ne croyons pas que leur présence puisse s'expliquer autrement que par une intention décorative. Sur la face sud, le combat est traité un peu différemment. Les deux adversaires sont mis jusqu'à la ceinture indiquée par une étoffe festonnée; les boucliers, dont la courroie passe sur le torse nu, sont opposés l'un à l'autre; les ailes éployées se relèvent aux deux angles, et le guerrier de gauche, à la tête nue et bouclée, lève la main pour lancer une grosse pierre sur son ennemi. Un certain nombre de maladresses sembleraient indiquer que nous avons sous les yeux une interprétation libre, plutôt qu'une copie, d'un motif antique. C'est ainsi que sur la face nord la main droite de l'un des guerriers est placée d'une manière invraisemblable au-dessus de son épaule gauche; si le dessin était correct, elle eût dû être dissimulée par la tête et rien ne porte mieux, que ce scrupule vain, la marque d'une composition du XII<sup>e</sup> siècle.

Enfin c'est aussi de la tradition antique que relèvent les chapiteaux dans lesquels les volutes d'angle sont remplacées par des atlantes, dont la tête soutient le tailloir et dont les jambes symétriquement repliées se métamorphosent en rinceaux d'acanthie. Tel est le chapiteau d'une colonnette de l'absidiole meridionale (plan, n<sup>o</sup> 14); ses deux personnages adossés sont imberbes et portent une tunique à manches étroites, à la fois collante et plissée, qui retombe en pointe entre les jambes, comme la tunique des magus sur certaines miniatures des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles; leurs jambes repliées se transforment en tiges qu'ils saisissent avec les



FIG. 3. — EGLISE NOTRE-DAME DE FORT (AUXILIA) — CLERMONT.

mains et qui se réunissent en un tronc commun au sommet duquel s'épanouit un magnifique soleil; on y distingue une tête et des yeux. Tel est un des chapiteaux du chevet (plan, n<sup>o</sup> 16, à moitié caché par l'orgue), dont les personnages présentent un torse nu, assez bien modelé, avec saillie des muscles pectoraux, et entoure d'une ceinture qui retombe en pointe sur le devant; leurs jambes forment des rinceaux qui s'épanouissent sur les côtés en rosaces; en outre, entre les deux têtes est une large rosette bordée de gros pots, et ornée d'un masque de fauve à longues oreilles, de la gueule duquel sortent deux tiges qui passent derrière les têtes d'angle et rejoignent les rinceaux des faces latérales. Ce type de chapiteau aux atlantes est excessivement répandu en Auvergne; les curieux chapiteaux conservés à Pontéix en présentent un modèle archaïque qui date au moins du XI<sup>e</sup> siècle; d'autres spécimens existent dans la plupart des églises romanes d'Auvergne. Tous dérivent d'un type très répandu dans l'art hellénistique et gallo-romain, et dont le chapiteau de la colonne dite

de Sylla à Brindisi offre un exemplaire de proportions colossales<sup>1</sup>. Il faut rattacher à la même inspiration le chapiteau du collateral sud de Notre-Dame du Port orné de deux centaures affrontés de chaque côté d'une grappe qu'ils cherchent à saisir (plan, n° 7). Les mêmes centaures peuplent les chapiteaux d'Oreival, Isoïre, Glaine-Montagnut, Besse, etc... C'est aussi un des motifs préférés de la décoration auvergnate et dont l'origine antique semble probable.

On sort au contraire entièrement du domaine de la sculpture gallo-romaine avec un groupe de chapiteaux dont la corbeille est ornée d'oiseaux adossés ou affrontés au milieu du feuillage. L'un d'eux, placé dans le collateral nord (plan, n° 8), présente quatre oiseaux affrontés et adossés alternativement, avec la tête dirigée en sens contraire du corps. Ce sont des oiseaux au long bec, aux ailes courtes avec des plumes traitées sommairement, aux jambes d'échassiers trop grosses. Ils se détachent sur un fond de quatre rameaux de feuilles gaufrées et trisées qui forment volutes aux angles et portent des pommes de pin à leurs extrémités. Au sud du deambulatoire (plan, n° 12), deux oiseaux de même espèce decorrent les côtés du chapiteau : ils sont de face, mais la tête inclinée à gauche (fig. 5). Sur la face principale de la corbeille, deux aigles au bec crochu, sont affrontés, mais détournent leurs têtes réunies sous un collier commun de feuilles d'acanthé trisées ; leur queue se termine par un rameau d'acanthé qui se relève pour former à l'angle la caulécote qui soutient la volute. Un chapiteau voisin (plan, n° 15), présente une variante du même motif : à l'angle oriental deux échassiers adossés détournent la tête symétriquement et becquettent le feuillage d'un arbre dont la tige en torsade s'épanouit en une rosace. Sur la face principale, un échassier analogue forme volute, tandis que l'angle opposé est occupé par un personnage aux genoux recourbés qui saisit deux tiges avec ses mains. Derrière son dos, un autre personnage, vêtu aussi d'une courte tunique, est posé d'une manière maladroite ; ses jambes étendues horizontalement occupent la face principale, tandis que sa tête reparait à l'angle occidental, où se trouve un autre échassier auquel il cherche à lordre le cou. Non loin de là (plan, n° 13), deux échassiers accostent un nufile de lion, de la gueule duquel sortent des tiges qui vont former des enroulements aux faces latérales du chapiteau. Enfin quatre oiseaux adossés, avec les têtes affrontées bec contre bec, ornent une des colonnettes de l'absidiolo nord-est (plan, n° 17).

Nous avons là un groupe de chapiteaux apparentes, et dont les reliques se trouvent fréquemment dans les églises auvergnates, à Mozat, à Saint-Nectaire, à Glaine-Montagnut, à Ennezat, etc... On ne trouve pas de motifs analogues dans l'art antique ; par contre la disposition symétrique et la répétition constante des mêmes motifs fait songer aux sujets qui ornent les étoffes précieuses fabriquées en Perse, en Égypte ou à Constantinople et qui furent importées en si grande abondance en Occident. On y trouve la même symétrie un peu enfantine, des têtes adossées sur des corps affrontés, des animaux alternativement adossés et affrontés : c'est le motif se répétant et s'engendrant à l'infini qui caractérise le décor oriental. Sur les étoffes du trésor de Sens étudiées ici même par M. l'abbé Chartraire<sup>2</sup>, on retrouve les mêmes dispositions et le même parti pris ornemental. Ce qu'il importe surtout de considérer, et ce qui fait l'originalité de ces chapiteaux, c'est que les ornements brodés y ont été rendus d'une manière plastique et en haut relief. L'art byzantin et l'art roman lui-même connaissent une « sculpture-broderie » qui s'efforce de décalquer en quelque sorte les étoffes sur la pierre et de reproduire minutieuse-

1. Brelaut, *Sculpture lycéenne*, p. 15 : aux angles les volutes sont remplacées par des tritons.

2. *Revue de l'art chrétien*, 1911.

3. *Id.*, p. 272 (dans l'église d'une étoffe copte) — p. 452 (oiseaux affrontés du deuxième sanctuaire de Saint-Polentien).

ment tous les points et tous les détails de leur technique<sup>1</sup>. Ici rien de pareil : les étoffes n'ont fourni que le motif et le sculpteur a réellement transposé ce motif d'une technique dans une autre ; d'un dessin linéaire il a fait une œuvre plastique ; il a vu dans l'espace à trois dimensions ce qui sur son modèle ne formait qu'une surface. Rien ne montre mieux que cet exemple à quel développement original la sculpture romaine était déjà parvenue au XII<sup>e</sup> siècle ; avec une audace toujours croissante elle se dégageait des traditions de la sculpture superficielle des écoles orientales.

C'est probablement aussi à l'imitation d'une étoffe qu'il faut attribuer le chapiteau qui se trouve à l'extérieur de l'absidiolo sud-est (plan, n<sup>o</sup> 23), et qui a été refait d'après un modèle conservé au musée de Clermont. Au centre de la corbeille, d'un tronc unique sortent deux branches symétriques terminées par des rinceaux ; au milieu deux enroulements sont réunis par une pomme de pin pendante. Deux personnages agenouillés, dont les têtes remplacent les volutes d'angle, tiennent de la main droite la branche placée près d'eux ; plus bas une autre branche passe devant eux et vient s'épanouir aux angles en portant une pomme de pin. Le personnage de droite est un homme nu et imberbe ; celui de gauche est une femme aux seins pendants. Il est difficile de savoir si le sculpteur a songé à représenter ainsi Adam et Eve ; il semble n'avoir eu d'autre intention que de reproduire un motif ornemental qui lui a été fourni probablement par une étoffe.

Les chapiteaux décoratifs de Notre-Dame du Port ont donc leurs répliques dans les principales églises de la région, soit que les mêmes sculpteurs aient travaillé en divers endroits, soit que l'église de Clermont ait été considérée comme un modèle. Malgré des rayetés et des maladrotes ces chapiteaux témoignent d'un véritable sens de l'ornement, dont on est redoutable sans doute aux sculptures gallo-romaines et aux étoffes orientales qui ont servi de modèles. Mais ce qui appartient bien aux sculpteurs auvergnats, c'est la fermeté du relief et l'habileté véritable avec laquelle ils ont su reproduire des motifs compliqués dont l'enchevêtrement convenait mieux à la broderie qu'à un art plastique. Les chapiteaux des nefs de Mozat forment d'ailleurs un ensemble plus riche et plus parfait que ceux de Notre-Dame du Port ; ils leur sont probablement postérieurs et représentent l'apogée d'un art dont les chapiteaux de Clermont montrent le premier développement.

## II. CHÂPITEAUX ALLÉGORIQUES.

Trois chapiteaux se proposent d'offrir aux fidèles des sujets de méditation utile, en leur montrant la punition du vice et le triomphe de la vertu.

Sur un demi-chapiteau d'une des arcades du nord (plan, n<sup>o</sup> 5) deux personnages sortent d'une rangée de feuilles d'acanthé ; à gauche un homme nu à la tête grimacante semble assis les mains sur les genoux. Autour de son cou est passée une corde que tire un autre personnage imberbe, vêtu d'une tunique à manches ornées de galons. Le même motif est répété à satiété en Auvergne : on le trouve à Mozat, à Saint-Nectaire, à Brioude, à Pont-du-Château. Au déambulatoire de Marignac le personnage qui tire la corde est monté sur un âne. A Orival un personnage barbu occupe la face principale de la corbeille et tient dans chaque main une corde à laquelle est attaché un autre personnage. Partout le personnage qui tire la corde est vêtu ; le patient au contraire est tout nu et ses oreilles très longues, son front bas, son prognathisme très visible lui donnent l'apparence d'un singe. S'agit-il, comme on l'a dit, du

<sup>1</sup> Breher, *Sculpture byzantine*, p. 34.

pecheur entraîne par Satan? Il y a, semble-t-il, quelque difficulté à reconnaître le démon dans le personnage élégant qui tient la corde. Nous allons voir que Satan est représenté sur nos chapiteaux d'une manière tout à fait différente<sup>2</sup>. Peut-être faut-il interpréter ce chapiteau d'une manière moins précise et y voir simplement une allégorie du vice qui change l'homme en bête et lui met la corde au cou. Le personnage au costume élégant pourrait représenter les dehors aimables sous lesquels le vice s'efforce de séduire les hommes; la corde est l'esclavage dans lequel il les réduit et le personnage à face simiesque serait une éloquente représentation du pecheur engagé dans des liens indestructibles. Les nombreuses répliques de ce chapiteau montrent le succès qu'eut cette allégorie en Auvergne.



FIG. 6. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT, L'USURIER.

Il en est de même du célèbre motif de l'usurier dont un chapiteau du déambulatoire nous offre un spécimen (plan, n° 11). Sur la face principale de la corbeille un personnage nu est agenouillé, les jambes et les bras symétriquement relevés (fig. 6); de ses mains il semble se cramponner à la tige d'où partent les volutes d'angle; à son cou est passée une grosse corde, qui vient s'enrouler autour des bras des deux démons qui lui saisissent le poignet; ils ont la bouche largement ouverte; leurs têtes, de forme conique, sont placées aux angles et des ailes se déploient sur leur dos. Sur chaque face latérale est un autre démon grimaçant qui tient de la main droite une corde à laquelle est suspendu le cartouche qui entoure le chapiteau et sur lequel on lit l'inscription: *MILLE ARTIFEX SCRIPTIT: TU PERIURUS USURA*.

M. de Lasteyrie a montré que l'épithète de « Mille artifex », (Mille-moyens), est un des noms que porte le démon dans la légende du moyen âge<sup>3</sup>, parce qu'il emploie mille moyens pour tromper les hommes. Le chapiteau est donc destiné à flétrir un des vices que les prédicateurs ne se lassaient pas de dénoncer et qui était un des fléaux de la société du moyen âge. Le rigorisme même avec lequel on considérait comme usuraire le simple prêt à intérêt, favorisait l'usure réelle. Dans d'autres églises, à Moissac, à Vézelay, etc..., les sculpteurs se sont plu à flétrir l'avarice et le mauvais riche. En Auvergne c'est de l'usurier qu'ils se sont surtout occupés et il existe plusieurs variantes assez curieuses du chapiteau de Notre-Dame du Port.

A Brionde le cartouche porte la même inscription, mais un large bouquet de feuilles d'acanthe donne au chapiteau un aspect plus décoratif; l'usurier a aussi des ailes croisées sur celles des démons.

1. Rochas, n. 7 et p. 12.

2. A Bossé, par exemple dans le chapiteau de la mort du pecheur, ou les diables sont figures par des monstres hideux. En général le démon est toujours caractérisé par des ailes.

3. *Séances de l'Académie des Inscriptions*, 1890, p. 197. Cf. P. Le Blanc, *Intermédiaire des Chercheurs*, 25 août 1878.

À Emezat (*fig. 7-8*) l'insurier porte une bourse suspendue au cou, à ses pieds gît une urne à deux anses sur laquelle on lit : *MANEBA DIVIS*, probablement le symbole des trésors enfouis par l'avarice. Les deux démons ailes qui lui saisissent les bras ont la même perruque pointue que ceux de Clermont. Sur les faces latérales deux autres démons sont assis et, tournant le dos aux acteurs de la scène principale, semblent graver avec un stylet l'inscription tracée sur la banderole qui entoure le chapiteau : *CANDO SRAVMAVCEPIS-NO-PIERAMIAICESTI*. (*Quando usum accepisti, opera mea fecisti.*) Les lettres en onciales sont moins régulières et plus grosses que les belles capitales du chapiteau de Notre-Dame du Port.

À Orevial un personnage est assis sur la face principale et porte une bourse ronde pendue à son cou. De chaque côté, un démon à tête plate lui enfonce sa fourche dans les épaules et sur le tailleur on lit l'inscription : *COI DIVIS*. Sur les faces latérales un homme dans une attitude de désespoir et une femme qui tient une pomme à la main, et



Fig. 7. — ÉGLISE DE SAINT-AMAND, CLERMONT.

qu'un serpent vient mordre au menton, paraissent bien représenter Adam et Ève.

Enfin à Saint-Vérand on retrouve la même disposition qu'à Notre-Dame du Port. Le personnage agenouillé au centre de la corbeille est nu jusqu'à la ceinture et a, passée au cou, une corde dont un démon tient l'extrémité. Les deux démons ailes le saisissent par les bras. Bien que le cartouche soit absent et qu'il n'y ait aucune inscription, le sens de la scène ne saurait être douteux : il s'agit bien d'une réplique du chapiteau de l'insurier.

Le morceau le plus important de cette série allégorique surmonte une des colonnes septentrionales du sanctuaire, plan, n. 27. L'une de ses quatre faces, celle du sud, forme un hors-d'œuvre : à gauche est assis un ange aux ailes éployées. Au-dessus de sa tête on lit : *ANGELVS*. Sur ses genoux, il tient un livre dans une main et un bâton d'ivoire dans l'autre.



Fig. 8. — ÉGLISE DE SAINT-AMAND, CLERMONT.



FIG. 9. — ÉGLISE NOIRE-DAME DU PORT.  
UN ANGE ET LE DONATEUR LIÉGEOIS.

Les trois autres faces forment au contraire une composition bien suivie, qui comprend une série d'épisodes empruntés au sujet, si populaire au moyen âge, du combat des Vertus contre les Vices : c'est une illustration de la Psychomachie de Prudence. C'est de ce poème que provient l'idée de représenter les Vertus sous la forme de vierges guerrières, mais ce qui donne à la composition une allure personnelle c'est le costume chevaleresque du XII<sup>e</sup> siècle qui leur a été attribué. Le même parti a été adopté dans les églises de Fonest, dans les voussures des portails de Saint-Pierre d'Aulnay (Charente) et de plusieurs églises de Saintonge<sup>1</sup> ou encore sur la peinture de l'église Saint-Gilles à Montoire (Loir-et-Cher) qui représente la Chasteté percant de sa lance la Luxure et portant le haubert et le pavois oblong du XII<sup>e</sup> siècle. Mais les compositions de ces églises de Fonest se font remarquer par leur monotonie : elles ne connaissent en réalité qu'un seul motif, celui de la Vertu

debout, mais le haut du corps trop rejeté en arrière par suite du manque d'espace, pose sa main gauche sur le livre de l'ange et élève dans sa main droite un petit chapiteau à feuilles d'acanthus et à volutes (fig. 9). L'inscription du livre ne laisse aucun doute sur son caractère :

|       |      |
|-------|------|
| IXON  | MLFI |
| ORIS  | ERI  |
| MARIA | IVS  |
| SITF  | SI   |
| ANVS  | II   |

« In honore sanctae Mariae Stephanus me fieri iussit. » Il s'agit d'un donateur du nom d'Etienne, qui est représenté en pied avec ses hautes bottines, ses chausses collantes, son bliaud plissé et galonné retenu par une large ceinture, sa figure expressive encadrée par une barbe et surmontée d'une chevelure aux boucles ondulées. Il tient à la main le chapiteau dont il fait hommage à Notre-Dame-du-Port.



FIG. 10. — ÉGLISE NOIRE-DAME DU PORT.  
VERTUS FOULANT AUX PIEDS DES VICIÉS.

<sup>1</sup> L. Dangebeaud, *Bull. Archéol. Com. Trar. Hist.* 1910, p. 60.

foulant aux pieds le Vice. Le sculpteur de Clermont au contraire a choisi dans le poème de Prudence trois épisodes distincts et s'est attaché à les figurer d'une manière variée. Sur la face sud-est deux vertus affrontées foulent aux pieds les cadavres de deux Vices dont les têtes sont représentées de face, la langue pendante (fig. 10). Les deux guerrières sont coiffées du casque hémisphérique muni d'un bouton de métal; elles portent le haubert qui descend jusqu'aux genoux par-dessus leur jupe et se trouve fendu au côté droit pour laisser passer la garde de l'épée dont le fourreau pend par-dessous; le haubert est muni d'un capuchon qui enveloppe toute la tête et se rabat par devant. De la main gauche elles tiennent le grand boucher oblong décoré d'un umbo; de la main droite elles entrecroisent leurs lances munies de goudaons et en percent leurs adversaires. Les noms sont indiqués par des inscriptions dont la moitié se trouve sur le talloir, l'autre moitié sur le bord du boucher. *TRAGI-TAS; CARI-TAS*<sup>1</sup>.



Fig. 11. — CHAPITEAU HISTORIÉ EN PIERRE.  
SCULPTEUR DE CLERMONT. — FACE SUD-EST.



Fig. 12. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT.  
COMBAT DE « MISI-RIORDE » ET « V. ARDE ».

La face nord-est consacrée à l'épisode du suicide de la Colère<sup>2</sup>. Dans le poème de Prudence Ira, furieuse de voir qu'aucun de ses coups ne peut atteindre Patientia, saisit un javelot et se l'enfonce dans la poitrine. Le sculpteur de Clermont représente Ira sous les traits d'une femme nue jusqu'à la ceinture, coiffée, les yeux hagards, la bouche ouverte (fig. 11); elle saisit à deux mains une sorte de large poignard et se l'appuie contre la poitrine. Au-dessus de sa tête on lit « IRY » et « OCCIDI ». A son bras gauche est passée la main de la Vertu aux ailes éployées qui joue un rôle sur la face nord-ouest; à son bras droit s'enroulent les replis d'un monstrueux dragon qui se précipite en agitant les ailes pour mordre le pied jete en l'air d'un des Vices, dont la main brandit encore un tronçon d'arc.

Enfin la face nord-ouest illustre le septième épisode de la lutte, celui du combat de la Misère

<sup>1</sup> Sur le talloir on lit « TRAGI-TAS » et « CARI-TAS ».

<sup>2</sup> Prudence, *op. cit.*, t. I, p. 107.

corde contre l'Avarice. A l'anglé de gauche la Vertu aux ailes éployées, qui cherche à retenir l'ira, se presente de face, avec un livre ouvert où on lit : *DI MOX CONTRA VIRTUTES PVGNAT* ; elle porte le haubert, dont le camail lui cache le menton ; sur sa tête est un casque conique côtelé, pourvu peut-être d'un nasal. Le milieu est occupé par la lutte entre Miséricorde et Avarice qui s'abordent de front (*fig. 12*). Miséricorde porte aussi le haubert à capuchon par dessus sa jupe, le casque hémisphérique et le bouclier oblong à umbo sur lequel on lit : *ESAVU : SAVAT VS SVM*, ce qui ne laisse aucun doute sur son caractère ; de la main droite elle brandit une large épée. Son adversaire lui fait face et les deux boucliers pareils s'entrechoquent. L'Avarice est figurée sous les traits d'un homme barbu à la chevelure hérissée et partagée en deux cornes. Sur son torse nu est passée la courroie du boucher sur lequel on lit : *VAVRTIV HVSTIV* ; autour de sa taille est une ceinture à longues franges mégales. A ses pieds nous retrouvons l'urne à deux anses du chapiteau de l'usurier d'Émezat, dont le caractère énigmatique se trouve ainsi expliqué. Autour de sa jambe et de son bras droit s'enroule un serpent à deux têtes, dont l'une lui mord le pied, tandis que l'autre se dresse et darde sa langue contre sa figure. Au lieu que sur les autres faces les Vertus sont déjà victorieuses, ici le combat va seulement s'engager. Il est possible que l'originalité de cette composition soit due à quelque miniaturiste, mais le sculpteur a su du moins choisir trois épisodes de nature différente et donner à sa composition une variété émouvante. Il n'existe pas, à notre connaissance, de réplique de ce chapiteau dans les autres églises d'Auvergne.

(A suivre.)

Louis BRUNET.



# LES COUPURES ET LES FORMULES

## DANS L'ARCHÉOLOGIE MÉDIÉVALE

### II. — LES DIVISIONS CHRONOLOGIQUES DEPUIS L'AVÈNEMENT DE L'ARCHITECTURE ROMAINE.

Trois points de vue sont à considérer dans les accroissements de l'architecture romaine : elle-même et ses écoles ; ses tendances à l'art ogival ; ses retours instinctifs vers l'art antique.

Quicherat avait ainsi défini l'architecture romaine : « Celle qui a cessé d'être romaine, quoiqu'elle tienne beaucoup du roman, et qui n'est pas encore gothique, quoiqu'elle ait déjà quelque chose du gothique<sup>2</sup> ». Ainsi, l'art roman n'aurait été qu'une transition à peu près comme une autre, un trait d'union entre deux grandes architectures, une sorte de pis-aller. Pareille appréciation est très certainement injuste ; elle n'est pas d'ailleurs conforme à l'opinion constante et pratique de l'illustre professeur, qui estimait beaucoup l'art roman et lui faisait dans son cours une place plus large qu'à l'art ogival lui-même.

Non, l'art roman ne fut pas un art simplement de passage, un art tronqué, un art manqué, un art inférieur ; ou il ne le fut que dans la région qui le métamorphosa en gothique. C'est peut-être exclusivement la région française qui se présente à la pensée de Quicherat, et alors sa définition s'expliquerait ; mais il ne devait pas oublier que partout ailleurs, soit dans plus des trois quarts du pays d'entre Vosges et Pyrenée — sans compter l'école germanique, l'art roman a joui d'une vie plénière, autonome, mûre et féconde, sans tendance marquée à sortir de lui-même ; tout comme son frère aîné le byzantin, moins complet, moins riche, moins entreprenant, moins inspiré, et auquel cependant notre bienveillance accorde les qualités d'une architecture achevée et parfaite.

J'ai eu quelque peine à marquer une date acceptable, approximative toujours et quelque peu conventionnelle, pour l'avènement de l'architecture romaine. Les dates de sa fin diffèrent selon que celle-ci finit à être une transfiguration ou une extinction.

Dans la région créatrice du style gothique, l'art roman a atteint à peine une durée séculaire. Si nous partons de 1050 ou 1060, nous n'arrivons que fort juste à 1150. En 1144 était consacré le chœur de Saint-Denis, l'édifice qui a le plus de droits à être appelé le premier des monuments gothiques. Voici bien une date précise, exception remarquable, dont toutefois un examen sévère conduit à restreindre la portée. De ce qu'un édifice gothique était debout en 1144 — de ce qu'il avait été vu et parcouru par des évêques, des personnages éminents, des commissaires venus à la cérémonie ; de ce que les maçons et des tailleurs de pierre avaient dû quitter ses chantiers et répandre ce qu'ils y avaient appris, il ne s'ensuit pas infailliblement que, d'emblée, même en Picardie et en Île-de-France, on n'ait construit que des églises gothiques. On peut donc, pour le commencement déclaré de notre grande architecture nationale, remplacer en toute conscience le millésime 1144 par le nombre rond 1150, ou par le lustre 1147-1150 ; ce n'est guère, d'ailleurs, avant 1150 qu'a été achevée, par l'exécution du transept et du corps de la nef, la basilique supérieure et que la France a possédé une église ogivale complète. Même

1. Deuxième article. Voir la *Revue*, 1912, p. 296.

2. *Mélanges, Moyen âge*, p. 88.

alors, le roman n'était pas tué du coup, je parle toujours de la région française. Outre qu'il s'est survécu durant plusieurs années dans certains éléments de structure et dans la décoration, il eut parfois les retours offensifs les plus audacieux. Qui ne connaît les tanceuses tribunes de Saint-Germer, étage purement roman encastré, tout le long de l'église, entre deux étages de belles voûtes à ogives construites de 1160 à 1175? Et ces clochers romans, comme ceux de Sarcelles près Saint-Denis, de Notre-Dame d'Elampes et autres, qui ont persisté jusqu'en 1175 au moins?

De la durée déjà courte de l'architecture romane dans le domaine royal, il me paraît hors de propos de retrancher la Transition, la vraie, celle qui, dans la région créatrice seule, a été le passage direct du roman au gothique, le ne dissimulerai pas que l'on serait facilement entraîné à tenir pour gothique d'essence tout édifice ou se montre la croisée d'ogives, fût-elle rudimentaire et sans l'arc brisé. Pour moi, ayant de décerner à un monument le titre de gothique, je m'assurerais que tout au moins l'ogive s'y marie avec quelque aisance au fiers-point et qu'elle a déterminé déjà des modifications sérieuses dans le reste de la structure : cela n'est palpable qu'à Saint-Denis. L'ogive, pour être l'élément primordial de la voûte gothique, n'en est pas l'élément unique. Même unie au fiers-point, elle a moins d'importance que l'ensemble des autres caractères d'un édifice : or cet ensemble est roman et a la lourdeur relative du style roman jusqu'en 1150 ou 1145. Il y a encore du roman, et beaucoup de roman, après 1145, outre celui des tribunes et des clochers que je viens de mentionner : jusqu'en 1180 ou 1190, le plein cintre résiste vigoureusement à l'arc brisé, et c'est là justement ce qu'on a entendu longtemps par « style de transition » : les chapiteaux, les modillons, les corniches, divers motifs d'archivoltes demeurent romans ; si bien que telle église, gothique à l'intérieur, pourrait à l'extérieur passer pour romane.

Je dirai donc, afin de compléter et préciser ma pensée, qu'avant 1145 le style roman a dominé dans la Transition et que celle-ci doit être rattachée de préférence à l'ère romane ; et qu'après 1145 ou 1150, le style ogival, quoique imprégné quelque temps encore de roman, se débarrasse progressivement de son vêtement démodé et s'engage à grands pas dans sa propre carrière.

Il est, quoi qu'il en soit, aussi intéressant de rechercher la durée particulière de cette période transitionnelle que celle des autres périodes monumentales.

Nous en connaissons la fin : voyons quel en aurait été le commencement.

Si la croisée d'ogives a elle seule, sans le fiers-point, ne suffit pas à constituer l'essence gothique d'un édifice, peut-on du moins, dès qu'elle se montre, proclamer ouverte la Transition?

Logiquement, oui : géographiquement et historiquement, non.

L'école française fut l'ouvrière efficace de la Transition et du gothique primitif, personne aujourd'hui ne s'avise plus de la revoquer en doute. Mais les éléments organiques du style ogival, l'ogive, l'arc brisé, l'arc boutant élément contingent, celui-ci, puisque son emploi dépend de l'étagement des voûtes, elle ne les a, selon toute vraisemblance, ni inventés, ni réinventés. Ils lui ont été apportés du dehors ; son génie a été de les assembler et de faire fructifier le germe que cet assemblage contenait.

La croisée d'ogives lui est venue par l'ouest, et il serait dès à présent téméraire d'en dénier la priorité à la Normandie. Notre éminent confrère anglais, M. John Bilson, dans des dissertations refulsantes<sup>1</sup>, a la suite des recherches historiques et de l'analyse archéologique les

<sup>1</sup> Voy. notamment dans cette présente Revue (1902, p. 213 et suiv.), le *Discours sur les origines de l'architecture gothique*.

plus consciencieuses, a presque établi qu'il y en eut au chœur de la cathédrale de Durham, de 1095 à 1100.

Cette constatation n'a rien qui doive alarmer notre patriotisme, et son auteur a lui-même pressenti d'en limiter la signification. — En réalité, dit-il, le grand essor qui suivit la conquête normande ne fut pas anglais ; ce fut essentiellement le fait des Normands. Ce fut la continuation de l'école qui avait déjà produit Bernay, Ammege, Saint-Etienne de Caen, et qui devait elle-même continuer ses progrès par les voûtes sexpartites et fausses sexpartites du groupe de Caen. Quand il s'agit de démontrer les progrès de la construction voûtée dans l'école normande, il est indifférent que les exemples soient tirés de la Normandie ou de l'Angleterre<sup>1</sup>.

Rien de plus vrai ; il ne me déplairait pas cependant, de trouver dans la Normandie même les plus anciens de ces exemples. Peut-être y sont-ils ; peut-être les « fausses sexpartites » ce sont des croisées d'ogives sur plan carré recoupées par un arc-doubleau intermédiaire qui porte, au lieu de voûtes, un mur-diaphragme) de la Trinité de Caen, de Berneres, de Saint-Gabriel, qui ont le caractère de procédés tout à fait primitifs, sont-elles contemporaines des voûtes de Durham ; rien absolument n'empêche de les vieillir jusqu'à 1090, 1095 ou 1100 ; seulement, pauvres de documents paléographiques comme nous le sommes en France, nous ne pouvons opposer que des hypothèses raisonnables à d'imposantes probabilités.

L'école française n'a pas dû connaître la croisée d'ogives avant 1110 ou 1115. Elle connaît vers le même temps, plutôt avant qu'après, l'arc brisé, dans l'emploi duquel elle avait été précédée par les écoles poitevine et bourguignonne. Est-ce à dire que, aussitôt mis en présence, fiers-poinet et ogive se soient jetés l'un sur l'autre et se soient tenus étroitement embrassés ? Les contemporains de Louis le Gros ont-ils mesuré du premier coup d'œil les conséquences qui pourraient sortir d'une telle union ? A Saint-Etienne de Beauvais, à Poissy, aux clochers d'Acy-en-Mullien et de Crouy-sur-Oucreq, on a employé la nervure sans l'arc brisé ; et il ne manque pas de nefs de 1110 à 1112 environ (Saint-Arnould-en-Yveline, Colombes, près Crouy-sur-Oucreq, Villers-Saint-Paul, etc.) où l'arc brisé n'est accompagné ni de nervures ni d'aucune espèce de voûte. La fusion toutefois ne fut pas longtemps retardée ; mais comme, en tout état de cause, c'est la croisée d'ogives qui me guide spécialement dans la détermination des origines transitionnelles, c'est à 1110 ou 1115 que je suis ramené.

Quant à l'arc-boutant gothique, soit qu'il procède en droite ligne des demi-berceaux auvergnats, soit que l'idée en ait été transmise par les arcs-boutants embryonnaires appliqués après coup à des voûtes bourguignonnes de stabilité suspecte, soit que sur place il ait surgi de tentatives progressives, sa présence n'est pas matériellement prouvée avant 1160, chœur de Saint-Germain-des-Près, consacré en 1163 ; mais il est très permis de supposer qu'il y en eut au chœur de Saint-Denis, et ce doute favorable suffit pour que l'on maintienne à cet édifice le titre de premier des monuments gothiques.

La Transition aurait ainsi rempli une trentaine d'années.

Je viens d'associer la Normandie et, conditionnellement, la Bourgogne à la gloire de l'école française. La Bourgogne mérite un hommage à part, n'est-elle même rien transmis à la région créatrice. Elle a été militante la première et le plus longtemps, elle s'est commise corps à corps avec les difficultés l'une après l'autre sans en éluder aucune ; elle a tourné l'échec le plus énergique, le plus soutenu, le plus courageux vers la solution du problème basilical ; si elle ne l'a pas trouvée, c'est qu'elle s'est obstinée à la chercher dans la voûte romaine. Une église

1 *Bulletin Monumental*, t. LXVII, 1908, p. 300 et 1.

extraordinaire, déjà nommée, Saint-Philibert de Tournus, fut le champ clos où l'on peut le mieux saisir sur le vif l'exasperation de la lutte : pendant le X, le XI<sup>e</sup> et en partie le XII<sup>e</sup> siècle, tout y a été essayé : berceaux, demi-berceaux, berceaux transversaux, voûtes d'arêtes, voûtes annulaires, coupole. La cathédrale d'Autun, Saint-Pierre de Cluny (dans le peu qu'il nous en reste), les églises de Paray-le-Monial, de la Charité-sur-Loire, de Vézelay, et nombre d'autres, sont aussi des témoignages, quoique moins frappants, de cette constance à voûter totalement les nefs avec leur étage supérieur de fenêtres, dùt la solidité en souffrir. Et elle en souffrit si réellement que des chutes eurent lieu après le décastrage des voûtes, comme à Cluny en 1125 et à Saint-Germain d'Auxerre en 1129, et que d'autres chutes ne purent être conjurées que par l'apposition d'ares-boutants, comme à Vézelay.

Les Bourguignons reposaient avec tant de complaisance leurs aspirations liturgiques et artistiques sur la solution romane du problème basilical, qu'ils accueillirent sans empressement l'ogive quand elle leur fut offerte. De là ce caractère d'archaïsme communiqué par eux aux églises que les Cisterciens repandirent, de 1150 à 1200 environ, dans l'Europe catholique.

Les Normands furent plus prudents, plus patients, plus rassis. Ils s'en firent sagement aux charpentes apparentes en attendant le trait de génie de quelque architecte, trait de génie par lequel toutefois ils ne songeaient pas, eux non plus, à aller au-delà du roman. Et, en effet, quand ils eurent en main la croisée d'ogives, ils en soupçonnèrent à peine la valeur et la fécondité. Le gothique aurait dû naître chez eux : ils furent heureux, plus tard, de le recevoir, constitué, de l'école française. Par une inconscience qui montre, une fois de plus, le danger des généralisations, tandis qu'ils s'empressaient de munir de voûtes nombre d'églises terminées qui en étaient dépourvues, ils traçaient des plans d'églises qui n'en comportaient pas. A la cathédrale de Bayeux, dans la reconstruction qui nécessita l'incendie de 1159, les arcades de la nef furent espacées avec une mégalité qui excluait tout projet de voûte : lorsqu'on voulut voûter les bas-côtés vers 1200 et la grande nef vers 1230, on ne parvint qu'en renforçant les piliers et les cintres à trouver des points d'appui qui pussent atténuer cette irrégularité. A Rouen, la cathédrale qui, à peine achevée, fut la proie des flammes en 1200, avait une nef centrale trop large pour que je puisse croire qu'on lui destinât des voûtes.

Du moment que la Bourgogne et la Normandie ne concevaient pas, livrées à elles-mêmes, autre chose que du roman perfectionné ou affiné, à combien plus forte raison les autres régions de l'Est et de l'Ouest, celles du Midi et du Centre ? Dans ces pays, le roman s'éteignit soit en s'altérant progressivement par des importations gothiques, soit par l'épuisement de sa sève que n'entretenaient plus les artistes, découragés par l'écrasante supériorité de l'architecture rivale. Dans sa décadence, pendant un quart de siècle, un demi-siècle et beaucoup plus, selon les lieux, il resta le contemporain de l'art ogival. Vers 1280 ou 1290, Guillaume Durant, évêque de Mende, dans son *Rational des divins offices*, ne prend son symbolisme que dans les églises romanes, comme s'il n'en avait vu que de telles dans le Haut-Languedoc. Cela d'ailleurs semblera nous étonner lorsque j'aurai rappelé que dans un grand nombre de vallées alpines et pyrénéennes, le roman dégénéra et donna la main à la Renaissance. Le roman s'est survécu durant trois à quatre siècles, tout comme le gothique devait se survivre deux à trois cents ans.

Que serait-il advenu du roman, s'il n'avait pas été troublé dans sa carrière ? Peut-être, sous l'influence prépondérante de la Bourgogne et de la Provence, quelque chose d'intermédiaire entre l'antiquité et notre Renaissance de François I<sup>er</sup>. On se serait très certainement rapproché de l'antiquité, jusqu'à lui reprendre, comme pure décoration, l'entablement, ainsi qu'on l'avait fait dans le bassin du Rhône pour des portails, en Bourgogne pour des galeries de triforium,

Des que les sculpteurs surent détacher avec assez de netteté des feuillages de la pierre, ce fut surtout au profit de la corbeille corinthienne. Mais qu'est-il besoin d'hypothèses ? Il suffit d'avoir vu les clochers de la Trinité d'Angers, de Saint-Martial de Chateauroux, de Venette près Compiègne, le chœur de l'église de Nogent-sur-Seine, le cloître de Saint-Sauveur de Melun<sup>1</sup>, le triple portail de l'église de Vouziers, la porte de l'ancien hôtel de ville d'Albigny, quelques maisons d'Orléans et de Gien, et autres édifices, dont l'apparence romaine est trappante. Ils ne seraient guère différents s'ils procédaient en droite ligne du roman perfectionné.

Fixés à quatre ou cinq années près sur la date natale du gothique, aurons-nous quelque espoir de trouver des approximations pareilles, ou à peine moins relâchées, pour les étapes et la disparition de ce style ? Loin de là, très loin de là.

Des divisions chronologiques jusqu'à présent établies, aucune n'a été adoptée définitivement, ou bien elles ont été déplacées. Sans me perdre dans l'historique de ces variations — sans faire de procès à qui que ce soit, j'en viens à mon système, et je le livre aux critiques de mes confrères, pénètre moi-même de la difficulté qu'on éprouvera toujours à marquer des tranches dans une évolution dont la continuité fut presque uniforme. Il faut d'autre part reconnaître, cependant, que le flamboyant de Charles VII et de Louis XI s'est considérablement écarté du gothique de saint Louis, et que le gothique de saint Louis ne saurait être confondu avec celui de Louis VII. D'où les trois divisions qui ont prévalu jusqu'à ce jour à travers leurs déplacements : *ogival primitif* ; *secondaire ou rayonnant* ; *lithaire ou flamboyant* ; divisions auxquelles on me pardonnera d'apporter à mon tour une transformation radicale.

Je conçois parfaitement que lorsqu'on pousse la Transition jusqu'en plein règne de Philippe-Auguste, on y englobant les années de lutte spéciale entre l'arc brisé et l'arc demi-circulaire, on ait imaginé un style ogival primitif, contemporain principalement de saint Louis. Mais, ce me semble, le vrai style ogival primitif est celui dont le point de départ est le chœur de Saint-Denis, et dont l'individualité consiste à être absolument gothique dans son organisme sans être encore dégagé de la moulluration et de l'ornementation romanes.

À ce compte, le style qu'on avait appelé ogival primitif devient mon style ogival secondaire, ainsi violemment séparé du rayonnant.

Ce style ogival secondaire, c'est la liberté, la virilité, l'apogée de notre art national, désormais en possession tranquille de son autonomie, de sa puissance, de sa force sans trop en abuser encore. Cet âge d'or correspondrait aux règnes de Philippe-Auguste et de saint Louis, avec persistance d'un quart de siècle, plus ou moins, dans certaines régions, comme la Normandie, et dans certains édifices, comme la cathédrale de Reims. Ici je me vois en contact, en compénétration plutôt, avec le gothique secondaire des anciennes classifications. Ce gothique, emprisonné d'abord dans le XIV<sup>e</sup> siècle, a depuis rompu sa barrière du côté du XIII<sup>e</sup> dont il devient ou lui adjuge la plus grosse moitié, avec le chœur d'Amiens (1270-1279), les portails latéraux de Notre-Dame de Paris — commencés en 1258 — la Sainte-Chapelle (1245-1248), et même l'église de Saint-Denis rebâtie (1230-1281). Preuve de plus du malaise qui plane sur la classification gothique, et que je retrouve dans les fixations indécises, embarrassées, contradictoires, des origines flamboyantes.

La combinaison à laquelle je m'arrête va-t-elle calmer ce malaise et tout de suite être acceptable ?

<sup>1</sup> C'est à propos de ce cloître que j'écris en ces observations : « *Le cloître de Saint-Sauveur de Melun, Monumental*, t. XLIII, p. 312-313.

Donc, pour moi, style *ogival primitif*, de 1145 ou 1150 à 1180 ou 1190; style *ogival secondaire*, de 1180 ou 1190 à 1270, année de la mort de saint Louis.

Il me reste un style *ogival tertiaire*, identifié par M. de Caumont au *flamboyant*; il me reste de plus le *rayonnant*, qu'il me faut bien caser lui aussi. Je ne saurais me tirer de ce pas-quin groupant sous cette même dénomination de tertiaire les deux styles, qui l'un comme l'autre se soudent au gothique secondaire, sont tantôt réellement tantôt virtuellement contemporains, et dans lesquels une analyse rigoureuse ne trouverait que les simples variantes d'un style unique, auquel conviendrait le nom de *géométrique*.

Après le regne de saint Louis, des les dernières années mêmes de ce prince, dans quelques monuments d'avant-garde, tels que Saint-Urbain de Troyes et probablement Saint-Nicaise de Reims, les soucis de la stabilité et du bon goût sont balancés par la recherche de combinaisons savantes et d'ingénieuses déductions. Le compas l'emporte décidément sur l'équerre et le niveau; c'est bien le triomphe de la figure géométrique. Les profils se détaillent, se contractent, s'amai-grissent; ceux des arcs tendent soit à se confirmer soit à se perdre dans les supports; le tore perd sa prééminence; la colonnette, incorporée dans les assises du mur, n'est plus guère qu'un profil torique; le chapiteau déchoit de sa fonction et de son relief jusqu'à n'être qu'un membre facultatif, et de ce fait souvent supprimé; les bases se recroquevillent en des silhouettes pyrifor-mes; les remplages prennent plus de champ dans les fenêtres; les nervures des voûtes se rami-fient, sans nécessité sinon dans quelques croisées de transept; les niches, pinacles et cloche-tons se multiplient; les toitures s'élevèrent; la sculpture végétale dégénère en sèches décou-pures. Tout cela est commun au rayonnant et au flamboyant. Ils ne se différencient que par leur manière d'être géométriques dans l'encadrement et à l'intérieur des baies, et dans les motifs-qui en ont été tirés. Alors que dans le rayonnant les triangles, les carrés, les polygones, curvi-lignes, à côtés convexes, à angles acérés, associés ou non à des fiers points, à des cercles fermés, tiennent le rôle principal, les courbes, dans le flamboyant, se poursuivent de convexité en concavité, ondulent mollement au lieu de se briser à leur rencontre; c'est précisément l'image évoquée par la désignation de flamboyant, beaucoup plus parlante et beaucoup plus exacte que celle de rayonnant, toute de convention.

Ce que je vois dans les deux branches ou variantes du style géométrique, c'est une contem-poranéité au moins virtuelle, plutôt qu'une succession, « Contemporanéité virtuelle »; cela, dans ma pensée, signifie qu'elles procèdent chacune du gothique de saint Louis; qu'elles sont jumelles de naissance; qu'elles ont grandi et marché l'une à côté de l'autre, quoique avec une initiative et une force de développement presque toujours inégales; que leur individualité res-pective n'est pas montée au même degré de puissance; que cette individualité, dès qu'elle s'est résolument portée sur le flamboyant, y est devenue plus saisissante que dans le rayonnant, à tel point que le flamboyant doit être considéré comme représentant seul le géométrique à la fin de l'ère ogivale.

Si la question des origines et des attaches flamboyantes est encore nouvelle, on sait depuis longtemps à quoi s'en tenir sur la fin de l'ère ogivale; seulement, les expressions employées jusqu'à présent ont mal ou incomplètement traduit la pensée des erudits. Le flamboyant est le style du XV<sup>e</sup> siècle, d'après le langage habituel; soit, à la condition de laisser entendre que le XV<sup>e</sup> siècle marque la plénitude, avec exclusion de tout partage, de l'art flamboyant. A la fin du siècle et aux premières années du XVI<sup>e</sup>, la moitié, sinon plus, de son domaine lui échappe; mais, écarté de l'architecture civile, des monuments décoratifs et commémoratifs, il conserve tellement de force dans les églises, malgré les évictions qu'il est parfois aussi obligé d'y subir,

qu'il survit à sa rivale la Renaissance et n'est même pas détrônée par l'art classique des Bourbons. Il y a cependant un point d'arrêt qui peut nous servir, et je l'ai indiqué, ce sont les environs de l'an 1500. Alors le règne du flamboyant, au-je dit, perd plus de la moitié de sa puissance, et à côté de lui s'inaugure un règne plus brillant, qui introduit dans l'art un état nouveau, une orientation nouvelle, et qui a des droits supérieurs dans l'établissement d'une classification : il les a d'autant plus que le schisme dont il s'accompagne est double : à la séparation du gothique et de la Renaissance s'ajoute la scission entre l'art sacré et l'art profane, préparée dès le temps de Charles V, et qui, après avoir procure à l'art profane son indépendance, le dirige vers sa suprématie définitive, consommée sous Louis XII.

La Renaissance nous est arrivée en France après une résistance à laquelle on ne devait pas s'attendre, étant donné les retours vers l'art romain qui s'étaient maintes et si elle pendant l'époque romane et pendant une assez longue durée de l'époque ogivale. Nous n'avons encore rien dit de ces derniers.

Le promoteur principal de l'architecture gothique, Suger, portait quelquefois sur l'art romain le goût que lui avaient inspiré les écrivains classiques. Il déclare lui-même avoir, « à l'entour des modes nouvelles », fait appareiller en mosaïque une des portes de sa basilique. Il avait fait placer des inscriptions solennelles sur la façade et sur diverses autres parties en vue de l'édifice, ce qui était aussi de tradition fort ancienne : lors de ses voyages à Rome, en 1112, 1121, et 1123, les colonnes des Thermes de Dioclétien l'avaient tenté, et, s'il avait exécuté son projet de les amener, par voie maritime et fluviale, à Saint-Denis, nul doute qu'il eût pris aussi les chapiteaux. Cinquante ans après lui, un de ses successeurs, Hugues VI (1197-1205), dotait le perron claustral de son abbaye d'une vasque où sont sculptées les fêtes des grands dieux de l'Olympe, avec leurs noms : je n'apprends à personne que cette précieuse vasque est actuellement conservée dans la seconde cour de l'École des Beaux-Arts, à Paris.

Des lors l'incompatible esthétique et pratique entre l'architecture romaine et l'architecture française devint telle, et telle fut aussi l'omnipotence de la seconde que, en dépit de toute bonne volonté, il fut impossible de raviver les souvenirs antiques autrement que dans la sculpture, ainsi qu'en témoignent les statues qui, au portail de Reims, détonnent avec tant de vigueur sur tout ce qui leur est contemporain en France ou à l'étranger. Et c'est, en effet, par la sculpture que finalement fut entamé l'art ogival, dans les édifices ou les œuvres secondaires dont l'ossature ne se réclamait pas directement de « la croisée d'ogives et de l'arc brisé » : les édifices civils, les habitations, les jubés, retables, calvaires, saints-sepultres, tombeaux. Encore y fallut-il près d'un siècle.

Nous avions, en France, connu la Renaissance italienne dès son berceau, et comment eussions-nous pu l'ignorer ? Des devoirs, des convenances, les affaires ecclésiastiques appelaient nécessairement nos évêques à Rome, et ceux qui ne prenaient pas la mer passaient nécessairement par la Toscane : des abbés et des clercs ambitieux ne manquaient pas d'occasions d'entreprendre le même voyage ; les ducs d'Anjou traversèrent plusieurs fois l'Italie pour aller soutenir leurs prétentions au trône des Deux-Siciles. Quelques prélats français, comme Guillaume d'Estouteville, eurent des bénéfices dans les États pontificaux, indépendamment des titres cardinaux à Rome. La péninsule, à son tour, nous envoyait libéralement des sujets pour nos évêchés. J'ai recueilli dans les fastes épiscopaux du XV<sup>e</sup> siècle une quarantaine de noms d'Italiens. Les artistes marquants des deux pays avaient des relations fréquentes. De tout cela qu'est-il resté ? Les miniatures peintes par Jean Fouquet, de 1452 à 1460, pour le Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, et celles que termina Pierre de Limoux, en 1452, pour le missel de Jean de Foix.

évêque de Comminges, dit Missel d'Alan : ces œuvres inappréciables semblent n'être là que pour nous prouver une fois de plus que nos ancêtres du XV<sup>e</sup> siècle eurent sous les yeux quand ils le voutèrent des exemples de la Renaissance italienne la plus épanouie, et que leurs mains ne se pressèrent nullement de les transporter dans leur architecture. Il y fallut l'intermédiaire de la sculpture et l'intervention très personnelle et très directe d'un des artistes les plus célèbres de la péninsule dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, le sculpteur et médailleur Francesco Laurana, qui, de 1473 à 1482 ou 1483, implanta dans le territoire français trois œuvres dont le cachet Renaissance très avancé était de nature à forcer l'attention : le tombeau de Charles IV, comte du Maine, au Mans ; le retable des Célestins d'Avignon, aujourd'hui à l'église Saint-Didier de la même ville ; la chapelle Saint-Lazare, à l'ancienne cathédrale de Marseille.

Et, encore, la présence de ces monuments exotiques n'implique-t-elle en aucune façon que la période soit ouverte. Ils n'ont pas rayonné, ils sont demeurés solitaires, incompris, ils ont été considérés presque comme des intrus. A la cathédrale même du Mans, tout en vue du tombeau de Charles du Maine, le cardinal Philippe de Luxembourg, évêque de 1477 à 1519, fit installer un splendide jubé du style gothique le plus pur<sup>1</sup>, et s'il y eut quelque répercussion du côté d'Avignon ou de Marseille, il semble bien qu'elle ait été vite comprimée.

L'essor n'est décisif, la Renaissance française n'est « lancée » que lorsque les architectes français s'en mêlent avec un commencement de conviction. Si cela coïncide avec le retour de Charles VIII, quelle part serait à faire aux artistes italiens amenés ou venus de la péninsule ou résidant déjà dans notre pays en 1495, je n'ai pas à l'examiner ; j'ai surtout besoin d'une date.

Cette date initiale, rien ne s'y opposant, pourquoi ne pas l'identifier avec l'avènement de Louis XII ; pourquoi, rien ne s'y opposant davantage, ne pas identifier la date finale avec l'avènement d'Henri IV ? Pourquoi innover alors que rien n'y invite ; pourquoi écarter les précisions quand elles s'offrent d'elles-mêmes ? Nous conservons ainsi les styles Louis XII, François I<sup>er</sup>, Henri II, les styles Charles IX et Henri III, que je confondrais volontiers sous le nom de style Médicis, car, durant son long veuvage, Catherine de Médicis fut en France le promoteur le plus actif d'œuvres d'art.

Il ne faut néanmoins jamais perdre de vue les compénétrations et les dérognations, auxquelles les écoles personnelles donnerent tant d'importance ; ni le prolongement de la Renaissance, dans certaines écoles régionales, jusqu'aux approches du règne, jusqu'au règne même de Louis XIV : ce que je compte en dire sera mieux placé à la fin du chapitre suivant.

(A suivre).

Anthyme SAINT-PAUL.

<sup>1</sup> Voy. sur ce jubé l'article de Hocher dans le *Bulletin Monumental*, t. XXXVI, p. 71-79.



# L'ICONOGRAPHIE DES VITRAUX DU XIII<sup>E</sup> SIÈCLE DE LA BASILIQUE D'ASSISE <sup>1</sup>

## VITRAUX DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT.

VITRAIL DU CROISILLOX SUD. — Ce grand vitrail double est divisé en sept petits panneaux pour la forme de gauche et en cinq pour celle de droite (fig. 1).

Dans la première baie à gauche sont figurées sur un fond d'azur à l'intérieur, rouge sombre à l'extérieur, les différentes scènes de la Création. Le Verbe de Dieu, représenté dans chacun des sept médaillons avec de très légères variantes, est assis de profil vers la droite sur un trône blanc; il est vêtu d'une robe jaune recouverte par un manteau rouge à doublure verte. Nous voyons successivement : *La Création du ciel et de la terre* (CIVM ET TERRA), *du soleil et de la lumière* (SOLVM ET LUM), *des plantes et des herbes, de la lune et des étoiles* (LUNAM ET ST.), *des animaux, d'Adam et Ève* (ADM. ET EUE), Ève est sortie du flanc d'Adam, tous deux sont debout et nus; dans le médaillon du haut, Dieu se repose, assis de face (SERTVM QVIAT). Dans la deuxième baie sont représentés : *le Pêché d'Adam, Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, le travail des premiers hommes, la jalousie de Cain, le meurtre d'Abel, la malédiction de Caïn, la dérision de Noë*.

Dans le quadrilobe est figure, sur un champ rouge, le Christ assis, il tient de la main droite, et tient dans la main gauche un sceptre fleurdélysé; le nimbe jaune est coupé d'une croix bleue comme le manteau, sous lequel on voit la robe jaune. À droite et à gauche saint Antoine de Padoue (S. ANTONI) et saint François (S. FRANCOIS) se tiennent dans l'attitude de la prière.

La rose centrale, mal restaurée par Bertini, représente les quatre docteurs de l'Église, mais j'ignore si le même sujet avait été traité par l'artiste du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Le même Bertini retrouva en 1839 la figure du prophète de la petite rose de droite; dans celle de gauche, on voit un autre prophète qui y fut peint par un restaurateur du XV<sup>e</sup> siècle.

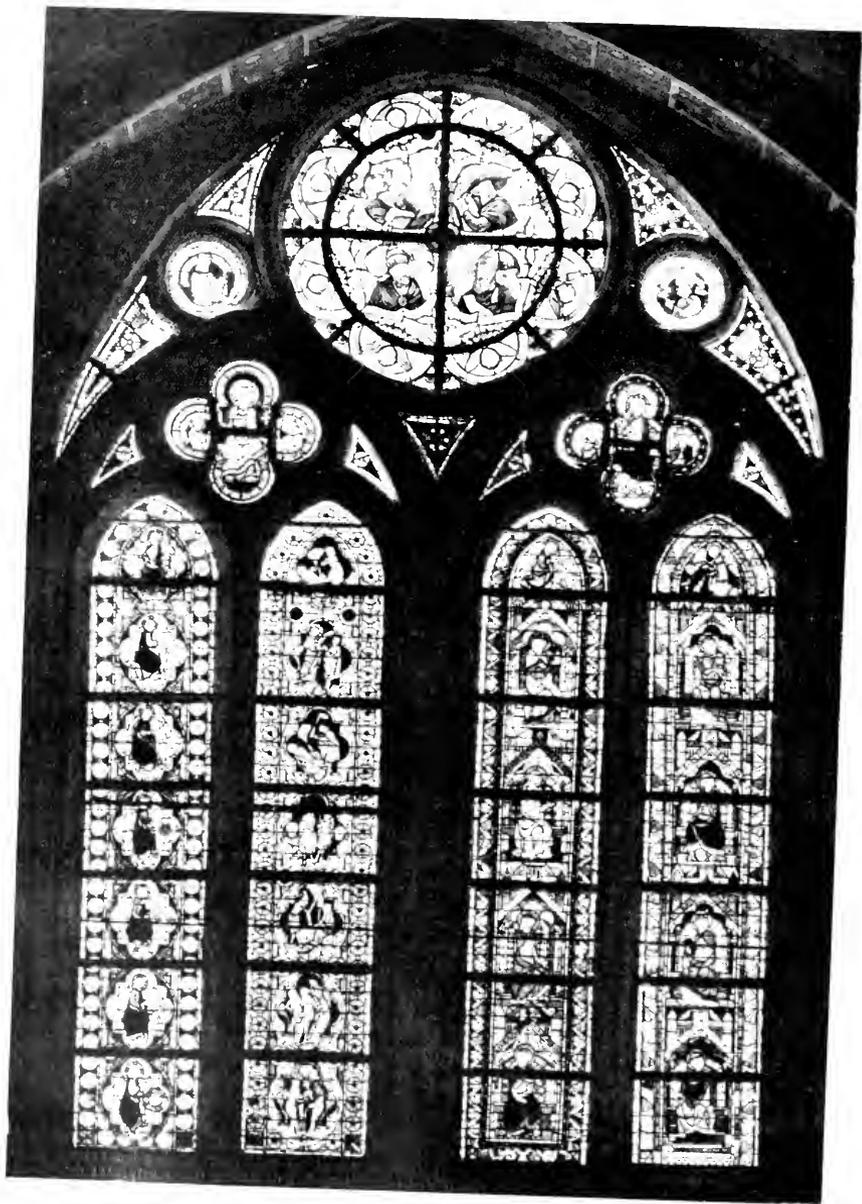
Les troisième et quatrième baies sont ornées de huit figures de saintes se détachant sur un fond d'azur à gauche, rouge sombre à droite; elles sont assises sur un trône au dossier

1. Deuxième article, voir *Revue*, 1912, p. 111.

2. Nous décrirons d'abord des vitraux romans et de ceux du XIII<sup>e</sup> siècle, nous reviendrons plus tard sur les scènes représentées; puis, ceux qui sont figurés les saints, les docteurs de l'Église, les prophètes, les anges, saint François et de saint Antoine, et enfin le vitrail des premiers siècles, des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

3. C'est le seul médaillon de cette baie qui porte une légende.

4. Je doute plutôt qu'on y ait peint une Croix triomphante, comme on l'a dit, car la croix de la rose de droite du nord représente, comme nous le verrons, l'Église triomphante.



polychrome. Ce sont : S. AGATA VIRGO, S. LYCIA VIRGO, *une sainte vierge et martyre*<sup>1</sup>, *sainte Catherine*<sup>2</sup>, *un ange à genoux agitant un encensoir*, dans la troisième baie, *une sainte vierge*, S. CATA BARBARA VIRGO, *une sainte martyre* tenant la palme à la main, *une sainte* lisant dans un livre jaune, *un ange fluvijénaire*, dans la quatrième.

Dans le quadrilobe on voit au centre, sur un fond d'azur clair, un riche trône dore avec un dossier en spirale vert, sur lequel est assise la Madone qui porte un voile blanc sur la tête, un manteau rouge borde d'azur et une robe blanche ; elle pose les pieds sur un tapis jaune et serre sur sa poitrine le « Bambino » couvert d'un petit vêtement d'azur ; il passe son bras gauche autour du cou de sa Mere dans un geste gracieux et affectueux. A droite, l'on voit la figure d'un Prophète, coiffé d'un bonnet jaune, et couvert d'un manteau rouge<sup>3</sup>. A gauche, Isaïe déploie une banderole sur laquelle on lit : IERONIMUS VIRGO.

PREMIER VITRAIL DE SED DE LA NEF<sup>4</sup>. — Le vitrail central de l'abside, comme nous l'avons dit, était consacré à l'Enfance de Jésus ; malheureusement, la moitié de droite relatant les faits du Nouveau Testament a été perdue. Bertini nous a gardé seulement la *Fuite en Egypte* et la *Chute des Idoles à Héliopolis* dont il a employé les morceaux pour la bordure du vitrail fait par lui dans la « foreteria Nuova » du couvent. La moitié de gauche, encore bien conservée, fut placée là où elle se trouve par Bertini, ou peut-être antérieurement. Elle contient en neuf panneaux sur fond bleu foncé des scènes de l'Ancien Testament qui symbolisent l'enfance du Rédempteur (fig. 2-3). Nous n'avons pas toujours réussi à les identifier ou même à retrouver quel est l'épisode de l'Enfance de Jésus qui correspondait à chacune d'elles. L'absence d'une moitié du vitrail constitue une grave difficulté par elle-même, et de plus quelques allegories qui dans les vitraux français entourent, en médaillons plus petits, la *Nativité*, comme la *Toison de Gédéon*, le *Buisson ardent* et la *Verge d'Aaron*, sont ici placées en regard de trois épisodes distincts.



FIG. 2. — BASILIQUE D'ASSISE. MÉDAILLONS DU PREMIER VITRAIL DE SED DE LA NEF.

*La Tige de Jesse*. Isaïe (ASAIAS) se tient, au centre assis sur un rocher polychrome, sur lequel pousse un arbrisseau. Il porte un manteau jaune et une robe rouge. Il tient une banderole sur laquelle est écrit : IERONIMUS VIRGO DE RADICE JESSE, Jesse dort<sup>5</sup>, couche, à gauche, coiffé du bonnet hébraïque, avec un manteau d'azur et une robe violette. L'arbre symbolique, chargé de feuilles et de fruits, sort du flanc du dormeur. La *Nativité de la sainte Vierge* se trouvait probablement en face de ce symbole.

*La Toison de Gédéon*. A gauche, l'ange, en manteau blanc, robe verte et ailes violettes,

1. On lit sur le trône seulement : S. AGATA VIRGO.

2. La légende en est presque effacée : S. CATHARINA.

3. Le fragment S. AMAGALVAI n'appartient certainement pas à cette nef, mais à une nef latérale, et d'ailleurs sans attribution.

4. On y lit encore : S. IERONIMUS VIRGO DE RADICE JESSE.

5. Autrement placé dans la fenêtre centrale de l'abside.

6. Jesse dort peut-être, pour l'assimiler à Adam qui dormait sur sa verge. Cf. *Le Livre de la Genèse*, t. I, Migne, coll., p. 98-99.

ordonne à Gideon de regarder la foison que le guerrier tient entre les mains. Celui-ci porte un manteau violet, une cuirasse et des jambards

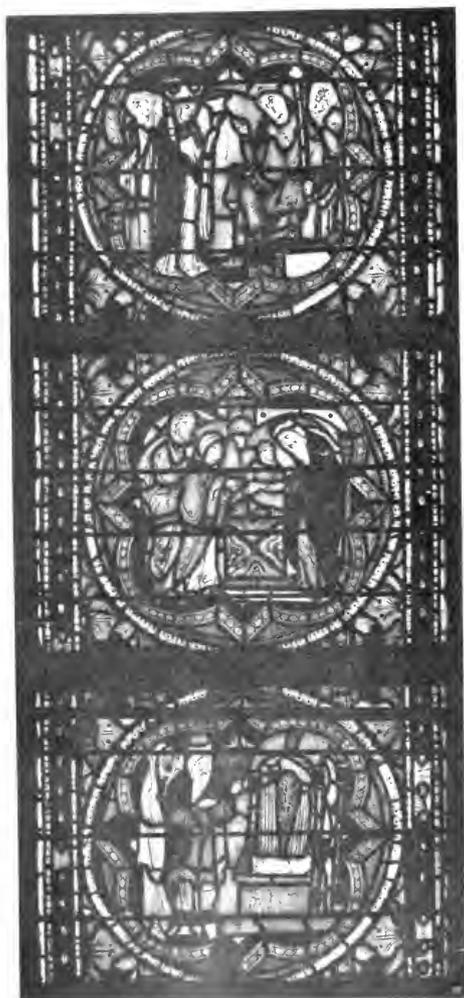
verts et jaunes ; derrière lui, un jeune homme, vêtu de vert, se penche pour voir le miracle. Dans le médaillon de droite devait être représentée l'Annonciation.

*Le Buisson ardent.* Une montagne couverte de fourrés, parmi lesquels paissent des brebis, s'élève à droite ; au-dessus, dans un cercle de flammes pourpres, le Seigneur, de profil, couvert d'un manteau vert et d'une robe blanche, ouvre les bras vers Moïse, qui se tient debout, en face, la tête inclinée et les bras pendants : il porte un manteau vert, et un vêtement jaune. Cette scène était placée en regard de la *Nativité du Christ*.

*La Verge d'Aaron.* L'autel de marbre avec le brûleur d'encens, supporté par des colonnes, s'élève à droite ; le voile jaune, ouvert au milieu, laisse à découvert la verge miraculeusement fleurie. Aaron, revêtu d'habits sacerdotaux, la montre du doigt à deux hébreux dont le premier porte un voile blanc qui lui tombe de la tête jusqu'aux pieds, par-dessus sa tunique bleue ; on ne voit qu'une partie de la tête de l'autre. Le frère de Moïse porte un humeral de pourpre sur une dalmatique verte et une aube violette. La scène placée vis-à-vis représentait peut-être l'Adoration des Bergers.

*La Présentation de Samuel au Temple.* A droite de l'autel, dressé au milieu du médaillon, se trouve Elie en manteau rouge et vêtement vert ; il reçoit dans ses bras le petit Samuel vêtu de jaune que lui présente Anne couverte d'une mante violette et d'une robe blanche ; derrière celle-ci on voit Eliana en manteau violet et en habit d'azur. Une lampe est suspendue au-dessus de l'autel. En face devait certainement se trouver la *Présentation de Jésus au temple*.

*La reine de Saba et Salomon.* Le roi est assis sur le trône et porte, sur un costume violet, un mantelet d'or comme sa couronne ; une écharpe verte lui entoure les bras et retombe sur ses genoux ; derrière lui, au-dessus de son épaule, on voit deux courtisans vêtus de bleu et de



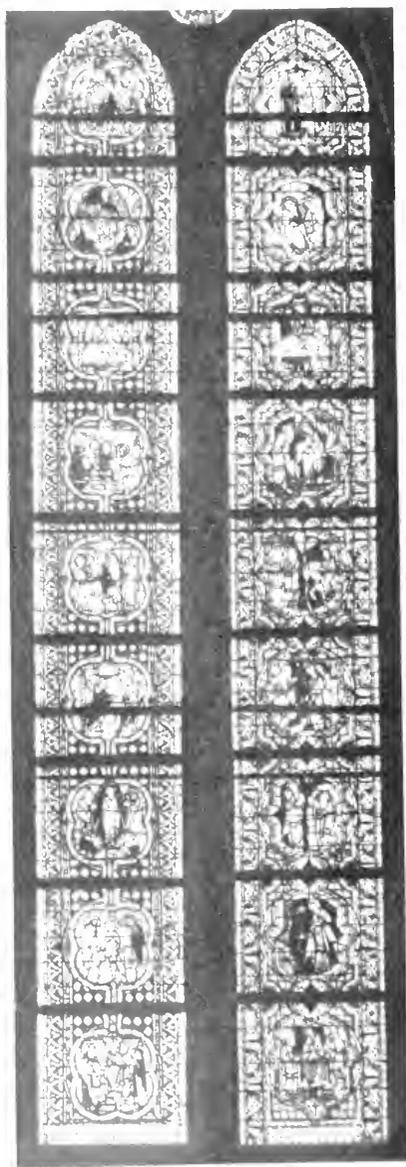
ELIE, ANNONCIATION D'AVRIL  
MÉDAILLON DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE SÉVILLA, LA SÉVILLE

jaune. La reine de Saba, avec une couronne, une robe blanche et un manteau de pourpre, entre en saluant; elle tient à la main un vase d'or; une suivante vêtue d'une robe d'azur et d'un manteau jaune l'accompagne. Dans le médaillon de droite se trouvait l'*Adoration des Mages*.

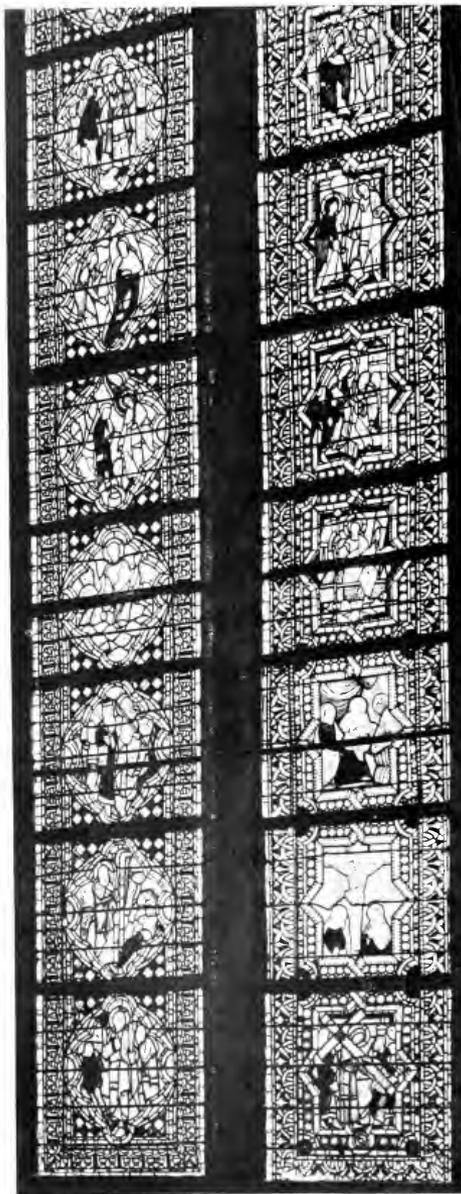
À gauche, un Roi ou une Reine, avec un manteau vert et une robe violet foncé, donnent à deux soldats, revêtus de cuirasses vertes, rouges et jaunes, l'ordre d'accomplir un meurtre; un des soldats lève son épée. Il est difficile de reconnaître à droite, au milieu d'un assemblage de verres informes ce qui était représenté; il semble que dans le haut était peinte une peau de lion. Cette scène représentait-elle Saul faisant massacrer les prêtres qui accueillirent David? ou Abiathar faisant mettre à mort ses petits-enfants? ou plutôt le Jugement de Salomon? Les restaurations ont trop altéré ce vitrail pour que l'on puisse se prononcer. Une chose seule est certaine: c'est que ce panneau devait être la préfigure du *Massacre des Innocents* peint en face.

Une colonnette blanche divise la scène en deux parties: à gauche, dans une chambre violette, est assis, sur un trône d'or, un roi, en manteau rouge et robe verte avec le sceptre au poing. À droite, un homme en manteau vert et robe jaune, la tête renversée, semide fur, en portant dans ses bras une figure violette et bleue dont on ne distingue ni la tête ni les formes, les aussi les restaurations ont tellement endommagé les peintures, qu'il est impossible de reconnaître le sujet. Cette scène symbolisait peut-être *la Fuite en Egypte*.

*Jérémie à Taphnis*<sup>1</sup>. Le Prophète, en manteau rouge et vêtement vert, se tient au milieu, se tournant vers Johanan, fils de Caree, qui est à gauche, revêtu d'un manteau vert et d'un vêtement blanc. Entre les deux on voit une ville avec des tourelles jaunes. À droite, sur fond rouge, le temple du Soleil s'éroule; les colonnes et les architraves blanches et bleues tombent brisées. À



<sup>1</sup> Jérémie, v. XIII v. 8-13.



— (Conte, *Mémoires de l'Académie*)

FIG. 5. — S. BASILE, LA VILLE, VITRAIL GAUCHE DE L'ABSIDE.

ce médaillon correspondait la *Chute des idoles à Héliopolis*.

VITRAIL DROIT DE L'ABSIDE. — Ce vitrail montre à droite et à gauche des scènes de l'ancien et du nouveau Testament ; celles de droite ont la figure de celles de gauche (fig. 4). Les premières sont sur champ pourpre, les secondes sur fond d'azur. De bas en haut, nous voyons représentés *David sur la Chaire de sagesse* et *Jésus enfant disputant avec les docteurs* ; *Naaman pour se guérir de la lèpre allant se laver dans le Jourdain*, et *le Baptême du Christ* ; *Moïse sur le Sinaï* (?) et la *Transfiguration* ; le *Châtiment de Jéroboam* et les *Vendeurs chassés du Temple* ; le *Retour de Judith* et *l'Entrée de Jésus à Jérusalem* ; *Abraham devant les pieds des Anges* et le *Lacement des pieds* ; les *Pains Azymes* et *la Cène* ; *Job abandonné* et *la Prière à Gethsémani* ; *Joseph rendu par ses frères* et le *Baiser de Judas*.

VITRAIL GAUCHE DE L'ABSIDE. — Les dix-huit panneaux de ce vitrail disposés comme le vitrail précédent, auquel il fait suite, complètent la série des scènes relatives à la vie du Christ (fig. 5). À gauche sont les scènes de l'Ancien Testament correspondant à celles du Nouveau disposées à droite : *Abraham en marche pour le sacrifice* et la *Montée au Calvaire* ; le *Scorpion d'airain* et la *Crucifixion* (retable par Bertini) ; *Moïse frappant le rocher* et les *disciples d'Emmaüs* (retable par Bertini), au lieu de la scène représentant le Centurion percant de la lance le côté du Christ, qui devait se trouver auparavant en cet endroit<sup>1</sup> ; *Jonas rejeté par la Baléine* et la *Résurrection du Christ* ; *Fangé et Agar à la fontaine de Sur*<sup>2</sup> et les *Mariés au Sépulcre* ; une scène qu'il nous a été impossible d'identifier, où l'on voit deux personnages, l'un jeune, l'autre les cheveux longs, la barbe

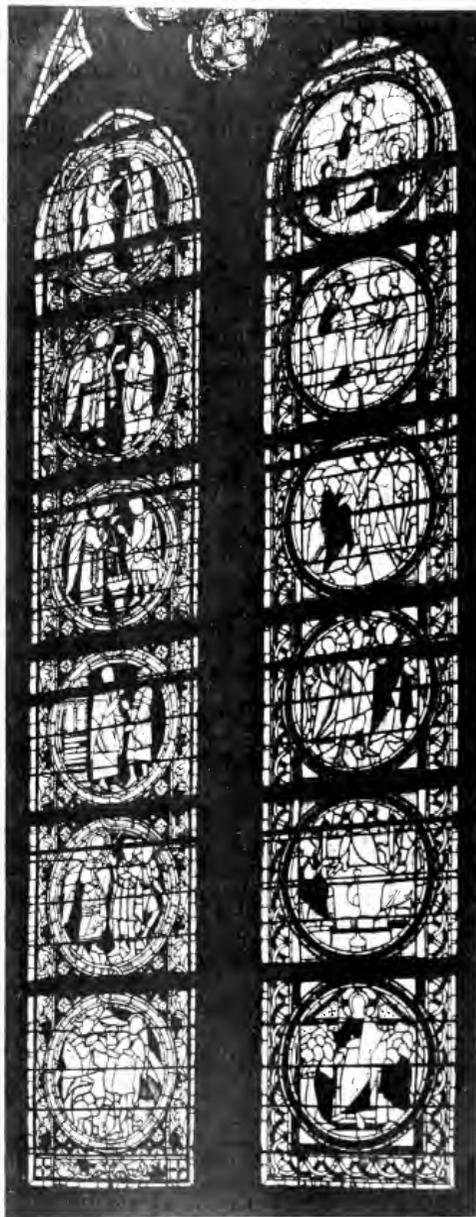
<sup>1</sup> Cf. Male, *op. cit.*, p. 174.

<sup>2</sup> Gen. XXI, 7, 15. — Hildebrandt, *op. cit.*, p. 618.

courte, la main gauche sur la poitrine, et le *Voli me tangere*; *Joseph reconnu par ses frères* et *l'Incroyance de saint Thomas*; *Elie sur le char de feu* et *l'Ascension du Christ*; *l'Esprit de Moïse envoyé par Dieu sur les soixante-dix anciens*<sup>1</sup> et la *Pentecôte*.

VITRAIL DE CROISILLON NORD. — La moitié de gauche de cette verrière, décorée de roses polychromes de type géométrique, est due à une restauration de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, avec des remaniements postérieurs. Le croisillon septentrional étant dédié aux apôtres, comme le prouvent les figures de Cimabue, nous pensons qu'il y avait là autrefois une série de médaillons renfermant les figures des apôtres; il en subsiste encore une, celle de saint Paul, avec le livre et l'épée, dans le vitrail fragmentaire de la chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, dans la basilique intérieure. À côté de ce médaillon, deux fragments dont l'un représente le buste du Christ béniissant, et l'autre un ange, devaient appartenir également au vitrail du croisillon nord.

Dans la moitié de droite, on trouve une série de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament se correspondant (*fig. 6*), mais la concordance n'est pas parfaite; des restaurations fort nombreuses rendent d'ailleurs difficile l'identification de certaines scènes, du moins pour celles appartenant à l'Ancien Testament. En outre l'ordre des scènes va de haut en bas, ce qui est inaccoutumé et paraît le résultat des restaurations successives. Voici de haut en bas la liste des sujets représentés: *l'Ange et le prophète Isaïe* (?) et *Jésus apparaissant aux saintes femmes revenant du Sepulchre*; *l'Ange et Elie* (?) et *Jésus apparaissant à saint Pierre*; *l'Ange et Gédéon avec son grand* et *la Rencontre de Jésus et des disci-*



<sup>1</sup> Nomb. XI, 25.

ples sur la route d'Emmaüs : Melchisédech et Abraham<sup>1</sup> et Jésus et ses disciples marchant vers Emmaüs ; l'Ange à Bochim et la Cène d'Emmaüs ; Daniel dans la fosse aux lions nourri par Habacuc et le Christ apparaissant aux disciples cachés dans le Cénacle.

Dans la grande rose à six lobes est peinte l'Ascension du Christ, avec à ses pieds la Vierge et les Apôtres, et autour de lui des anges. Dans les petites roses, on voit à droite David<sup>2</sup> et à gauche un prophète<sup>3</sup>.

### LES VITRAUX DES APÔTRES.

Nous avons déjà indiqué que cinq vitraux de la Basilique furent presque sûrement dédiés aux Apôtres. L'un est complètement disparu, un autre est en grande partie perdu, et il ne nous en reste que deux grandes figures : les trois autres se trouvent encore à leur place. Chaque vitrail comprend, en bas, sous un édicule, deux apôtres plus grands que nature, et au-dessus de chacun d'eux cinq panneaux où sont peintes les scènes de leur vie. Ils sont groupés selon l'ordre du canon. 1<sup>o</sup> Saint Jacques le Majeur et saint André ; 2<sup>o</sup> saint Jean et saint Thomas ; 3<sup>o</sup> saint Barthélémy et saint Matthieu ; 4<sup>o</sup> saint Simon et saint Jude Thaddée. Il manque par conséquent, Pierre, Jacques le Mineur, Philippe et Mathias. On sait que dans l'art du XIII<sup>e</sup> siècle, saint Paul ne fut pas toujours compris dans la série. Pourquoi trouve-t-on représentés certains Apôtres plutôt que d'autres ? Nous pensons avec M. Mâle que c'est parce que la Basilique en possédait des reliques : malheureusement nous n'avons pas d'histoire des reliques de l'Église de Saint-François : cette histoire serait très utile pour établir l'iconographie des deux basiliques.

De toute manière, le cycle apostolique est iconographiquement le plus important des vitraux d'Assise quoiqu'il soit tronqué et imparfait. Nous y trouvons en effet, racontées les vies de saint Barthélémy et de saint Matthieu qui ne furent jamais si développées, pas même dans les verrières de l'art français du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. L'histoire de saint André et celle de saint Jacques le Majeur ont malheureusement disparu.

Pendant qu'en France, les figures des Apôtres tendent à prendre des attributs distinctifs, ici, nous ne trouvons comme caractéristique que le livre ou le phylactère déployé. Néanmoins, les couleurs traditionnelles des manteaux et des robes, sont maintenues. Les verriers en subordonnent le choix à l'effet chromatique, spécialement en rapport avec la couleur du champ. Saint Barthélémy seul est vêtu de byssus et de blanc, comme le rapporte la *Légende Dorée*, où sont puisées les histoires représentées dans ces panneaux.

Le nombre restreint des récits à illustrer (cinq par saint) ne permit certainement pas aux verrières d'Assise un large développement des merveilleuses légendes de Jacques de Voragine. Ainsi nous ne voyons, dans la série de saint Jean, ni le miracle des diamants, ni l'écroulement du temple d'Éphèse, ni l'épreuve du poison, ni la conversion d'Aristodème. Dans la série de saint Thomas, on n'a pas traité le récit de l'échanson déchiré par des chiens. Il paraît généralement que l'on ait donné la préférence aux miracles les plus impor-

1 Gen. XIV 18. L'ordre de M. Mâle ne décide à reconnaître ainsi le sujet de ce médaillon, au lieu d'y voir plutôt le pâtre Ménélec offrant à David le pain sacré (Samuel, XX, 6). Le costume de guerrier convient parfaitement à Abraham qui venait de battre les rois confédérés après avoir fait prisonnier Loth (cf. Mâle, *op. cit.*, p. 186).

2 Sur son phylactère, on lit :  $\text{AS} \text{XIII} \text{CSIO} \text{DI} \text{VS} \text{IX} \text{IVB}$ .

3 De la légende effacée on n'aperçoit que le mot  $\text{I} \text{N} \text{M} \text{I} \text{S} \text{I} \text{O} \text{N}$ .

4 Cf. Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Colin, p. 339. Dans les vitraux français, on développe les vies de Pierre, Paul, Jean, Thomas, Jacques, Jude et Simon.

tants et se prêtant le mieux à une représentation comportant peu de figures, et peu d'accessoires.

**PREMIER VITRAIL DU NORD DE LA NEF.** — Les deux apôtres, saint Jacques le Majeur et saint André, sont debout sous des niches soutenues par de courtes colonnettes (fig. 7). Saint Jacques (sc. IACOPI)<sup>1</sup> est vêtu d'un manteau jaune à revers rougeâtres, et d'une robe bleu-clair; sa figure est blanche, ses cheveux couleur de terre, et courte barbe violette. Il tient de sa main gauche un livre vert, avec des fermoirs de couleur pourpre.

Saint André (SANCY ANDRIAS) porte un manteau d'azur à revers jaunes, et une robe violette; il soulève et tient ouverte sa main droite, en regardant saint Jacques, pendant que de sa main gauche recouverte d'un manteau il soutient un grand livre vert tirant sur le jaune et dont les fermoirs sont rouges.

Au-dessus des apôtres sont des motifs décoratifs à fleurs de lys du XIV<sup>e</sup> siècle.

**DEUXIÈME VITRAIL DU NORD DE LA NEF.** — A gauche, l'apôtre *saint Jean* vu de face, a les pieds tournés sur la gauche dans l'attitude de la marche; il porte un manteau bleu à revers blancs sur une robe jaune-citron. La tête, refaite par Bertini, est tournée vers saint Thomas qui lui fait face, et conserve encore l'ancienne auréole verte. Il tient déronlée et montre avec le doigt une banderole blanche sur laquelle on lit S. THOMAS.<sup>2</sup>

La *Légende Dorée* a fourni au verrier les sujets traités dans les cinq panneaux placés au-dessus<sup>3</sup> (fig. 8). L'apôtre prêchait à Ephèse, lorsque le proconsul le dénonça à l'empereur Domitien. Celui-ci le fit venir à Rome, et après lui avoir fait raser la tête en signe d'infamie, il ordonna qu'on le jetât dans une chaudière d'huile bouillante, devant la Porte Latine. Saint Jean, qui avait triomphé du feu des sens, sortit sain et sauf de celui que lui avait préparé le tyran. On voit, au centre, une chaudière bleue en forme de baquet, dans laquelle est plongé jusqu'à la ceinture notre saint, tout nu et les mains jointes. A droite, sur le sol violet, se tient debout un bourreau, en tunique blanche et en souliers jaunes. En face, sur un terrain jaune, deux citoyens assistent à la scène, dans l'attitude de l'étonnement. Chacun d'eux porte une tunique jaune, un sous-vêtement bleu, et des bas blancs.

Après la mort de Domitien, le sénat rapporta tous les décrets du tyran, et Jean put retourner de Pathmos ou il avait été exilé, à Ephèse, où il reçut un accueil triomphal. En entrant dans la ville, il rencontra le convoi funèbre de sa servante Prusienne, morte en sou-

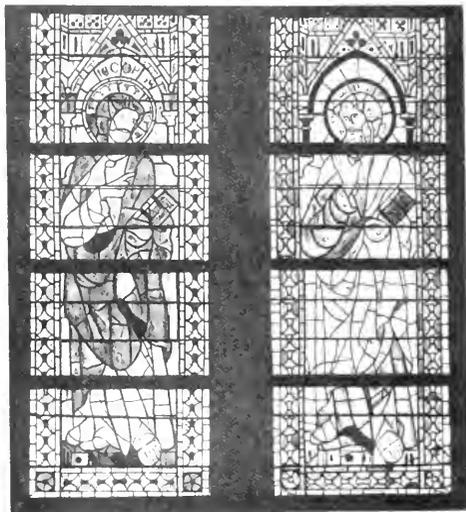


Fig. 7. — CATHÉDRALE D'ASSISE. PREMIER VITRAIL DU NORD (1274-1294).

1. La légende se trouve autour de l'auréole verte.

2. La *Légende Dorée*, trad. par E. de Wyzowa, Paris, Perrin, 1907, t. I, p. 107.

3. Sur la bande qui traverse le panneau, on lit S. THOMAS.

hailant de revoir encore une fois son maître. Cédant aux larmes des parents, Jean fit poser à terre le cercueil et après l'avoir ouvert, il ordonna à Drusienne de rentrer à la maison pour lui préparer un repas. Au nom de Jésus, la fidèle servante ressuscita, comme reveillée d'un profond sommeil. A gauche, le saint, en manteau jaune et robe rouge, ordonne à la morte de se lever : devant lui sur le sol vert, gît Drusienne, vêtue de jaune : elle s'éveille et semble remercier l'apôtre. A côté, un éphésien se tient agenouillé : un autre le suit, tourné vers le saint comme pour lui demander une grâce<sup>1</sup>.

Pendant le séjour de saint Jean à Ephèse, un jeune homme vint à mourir, trente jours à peine après son mariage. La mère, la veuve et les amis du mort supplièrent l'apôtre de le rappeler à la vie, au nom de Dieu, comme il l'avait fait pour Drusienne. Le saint, après avoir pleuré et prié, accomplit le miracle. Dans ce médaillon il est peint avec un manteau jaune doublé de blanc, sur une tunique d'azur, tenant un calice dans sa main gauche, et faisant signe de l'autre, au mort de se lever. Derrière lui se tient un éphésien couvert d'un manteau violet. Le cadavre est étendu aux pieds du saint enveloppé de draps jaunes et bleus, et un parent présente un habit bleu, pour le couvrir<sup>2</sup>.

Parvenu à l'âge de quatre-vingts ans, l'apôtre vit paraître devant lui Jésus entouré de ses disciples. Le divin Maître lui annonça que le dimanche suivant il le conduirait à la Sainte Table, avec ses frères. Le Christ, la tête entourée du nimbe crucifère, en manteau rouge et en robe jaune se tient debout, au milieu, levant la main droite vers Jean, qui, vêtu d'un manteau jaune doublé de blanc sur une tunique rouge, reçoit l'heureuse nouvelle, les mains jointes. Derrière le Rédempteur se trouvent deux disciples nimbés.

Le dimanche suivant, le peuple remplissait en foule l'église : Jean, continuant toujours à prêcher à ses frères de s'aimer les uns les autres, fit creuser devant l'autel une fosse carrée, et jeter la terre hors du temple. Il descendit ensuite dans la fosse, et tendant les mains au ciel : « Invité à la table, dit-il, voici, Seigneur, que je viens Te remercier d'avoir daigné m'inviter, parce que Tu sais que je l'ai beaucoup désiré. » Après cette prière, une lumière éblouissante l'enveloppa et quand elle se fut dissipée, le saint avait disparu en laissant la fosse pleine de manne. On voit au centre, l'autel en forme de sarcophage à quatre niches : le saint, avec le pallium épiscopal bleu et la mitre, est debout dans la fosse : il a les mains jointes et les bras tendus vers le ciel, d'où deux anges descendent pour l'accueillir. Sur la gauche sont groupés quatre fidèles : l'un tient entre les mains un livre jaune : un autre, leve, tout étonné, sa main droite : on ne voit que la tête des deux autres.

L'apôtre *saint Thomas* semble se diriger également vers la gauche, pour suivre saint Jean. La tête a été mal refaite par Berlin, mais le reste du tableau fut heureusement épargné. Le saint porte sur sa robe d'un jaune citron, un manteau blanc doublé de pourpre : les mains sont gantées de blanc et laissent échapper du poignet une longue étoffe flottante. Les pieds nus sont posés sur un terrain violacé.

Gondophré, roi de l'Inde, avait envoyé Abbanes, son ministre, pour chercher à travers le monde un habile architecte capable de lui édifier un somptueux palais. Jésus indiqua au ministre saint Thomas qui se promit de prêcher l'Evangile au milieu de ces peuples lointains. A travers maints obstacles, tous deux arrivèrent à la cour<sup>3</sup>. C'est précisément la scène repré-

1. L'Apôtre déploie un phylactère avec la légende  $\overline{\text{IHS}} \overline{\text{M}} \overline{\text{S}} \overline{\text{M}} \overline{\text{S}} \overline{\text{I}} \overline{\text{C}} \overline{\text{H}} \overline{\text{I}} \overline{\text{S}} \overline{\text{T}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}}$ .

2. Dans la bande on lit :  $\overline{\text{I}} \overline{\text{H}} \overline{\text{S}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}} \overline{\text{C}} \overline{\text{R}} \overline{\text{I}} \overline{\text{S}} \overline{\text{T}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}}$ , à compléter par  $\overline{\text{C}} \overline{\text{R}} \overline{\text{I}} \overline{\text{S}} \overline{\text{T}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}}$ .

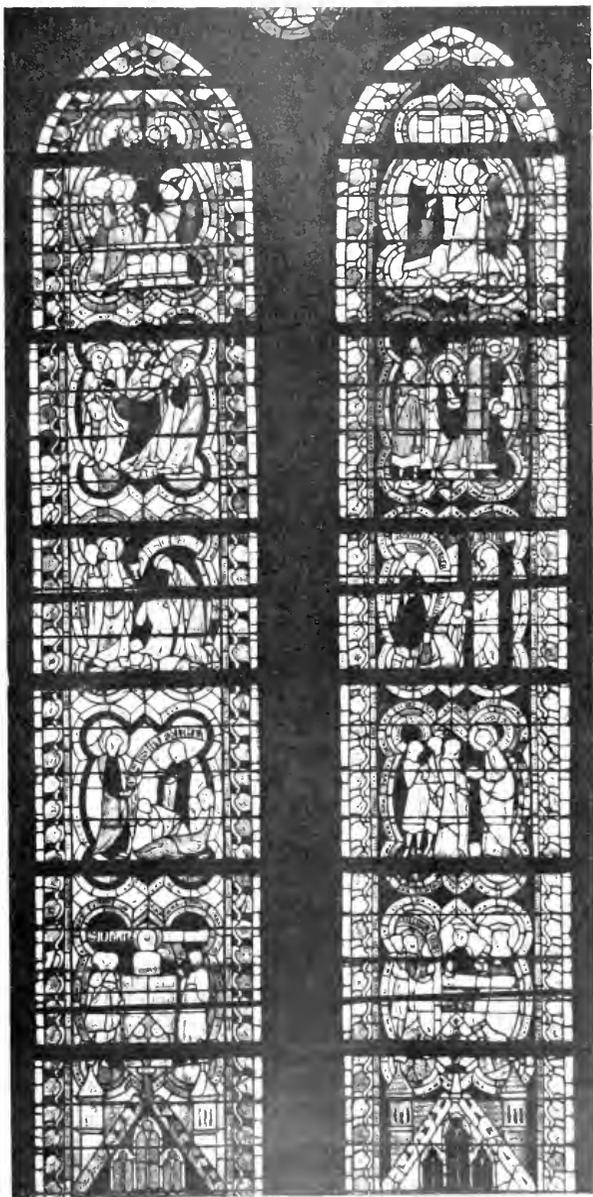
3. Sur la hampe droite il déploie de la main droite, on lit :  $\overline{\text{I}} \overline{\text{N}} \overline{\text{D}} \overline{\text{I}} \overline{\text{A}} \overline{\text{S}}$ .

4. *La Légende Doctee*, t. 1, col. p. 33 et suiv.

sendee par le verrier (fig. 8). Gondophtre, en manteau blanc et robe rouge, est assis à table sur le côté, avec la reine pres de lui. Celle-ci porte sur sa robe vert-clair, un manteau de même couleur que celui de son mari. Sur leur tête est une couronne d'or. A gauche Abbanes, en tunique bleue, introduit saint Thomas et le présente aux souverains. L'apôtre est vêtu des couleurs traditionnelles<sup>1</sup>.

Après le départ de Gondophtre pour visiter une province lombarde, l'apôtre distribua aux pauvres l'immense trésor que le Roi lui avait confié pour construire le Palais. A droite, Thomas, aux pieds desquels on voit une assiette et une aiguière d'argent, présente une bourse à une jeune femme qui se tient debout devant lui. Elle est vêtue de vert clair et de jaune ; derrière elle se trouvent deux jeunes gens, dont l'un porte déjà l'objet précieux que lui a remis le saint. L'autre, se tourne vers son compagnon<sup>2</sup>.

A son retour, Gondophtre rit de ce que l'Apôtre avait fait, ordonna qu'on le jetât en prison avec Abbanes. Mais Gad, frère du roi, ressuscité miraculeusement quatre jours après sa mort, courut à la prison ; suppliant Thomas d'accepter un manteau précieux, l'Apôtre lui répondit : « Tu ignores qu'il me prise les ri-



1. La légende ASSI, citée ci-dessus, doute même par des restaurateurs.

2. Dans le haut du médaillon (voir S. THOMAS, CXXXV, LES SAVAUX PAVEMENTS).

3. Les paroles de la légende (CXXXV) DEUS SACRILEX se rapportent à Gad.

chesses terrestres celui qui désire celles du ciel? » La prison est à droite, avec ses portes rouges fermées : le saint s'y tient debout, les bras croisés et peut-être attachés, Gad, en longue robe jaune, à manches bleues, plie le genou devant lui, le conjurant, et tenant dans les bras l'habit qu'il lui offre. Derrière lui, Gondophere, en manteau rouge, tunique jaune, et bas rouges, est étonné à la vue de son frère ressuscité.

Dans le médaillon suivant, Gad, vêtu comme dans le précédent, offre la main à l'apôtre qui sort de la prison dont les portes sont largement ouvertes par deux anges qui sortent de blanches nuées, à droite du spectateur. Le saint porte ici, un manteau rouge et une robe jaune.

Le roi de l'Inde supérieure, furieux contre Thomas d'avoir converti à l'Évangile sa femme et sa sœur Mygdonie, qui avaient fait vœu de chasteté après leur conversion, lui ordonna d'adorer une idole du soleil. L'apôtre, en s'agenouillant, commanda au démon de quitter l'idole, qui se fondit comme de la cire au feu. A cette vue le grand-prêtre le transperça de son épée en criant : « C'est ainsi que je venge l'injure faite à mon dieu ! » Trois écus blancs sur fond d'azur représentent la partie adossée de l'autel ; à gauche, le roi, en manteau rouge, tunique verte bordée de jaune, tenant son sceptre de la main gauche, ordonne au saint de renoncer au Christ ; l'apôtre, qui porte un manteau vert et une robe violette, semble se refuser à l'ordre, pendant que le prêtre, à la tête violette de maure, et vêtu d'une courte tunique jaune, comme un bourreau, a tiré son épée du fourreau, et s'apprête à percer le saint.

J. CRISTOFANI.

(*L. suivr.*)





## MÉLANGES

---

### Une statue de la Vierge à l'église de Saint-Valbert

Dans une pittoresque vallée de la Haute-Saône, près de Luxeuil, se cache au fond des bois, un ancien ermitage, actuellement encore fréquenté par de nombreux pèlerins, en même temps que but de promenade pour les touristes.

Au sein de ce refuge, alors inaccessible, vivait au VII<sup>e</sup> siècle, le solitaire Valbert. Après avoir renoncé aux privilèges inhérents à son titre de comte de Pontlucot, pour entrer, simple moine, dans l'abbaye de Luxeuil, nouvellement fondée par saint Colomban, il n'avait pas jugé suffisamment ceintée cette pieuse retraite et l'avait quittée pour chercher dans la forêt un asile encore plus éloigné. Peu après, les religieux, ses compagnons, vinrent l'en tirer pour le mettre à la tête du monastère.

La réputation de sainteté du nouvel abbé s'étendit bientôt de toutes parts et fut, après son décès, consacrée par un pèlerinage aux lieux qu'il avait habités.

Une chapelle<sup>1</sup> fut bâtie sur l'emplacement de son ancienne cellule, et un village, qui prit son nom, se fonda dans les environs. De la primitive église de ce village rien n'a subsisté. Entièrement reconstruite en 1855 dans un style vaguement ogival, elle n'offre au point de vue architectural aucun intérêt; mais elle conserve dans ses murs une œuvre d'art d'une grande valeur, complètement inconnue, et que les recherches effectuées au cours d'une récente tournée d'inspection en Franche-Comté, en vue du classement des antiquités et objets d'art, m'ont fort heureusement permis de découvrir.

Il s'agit d'une statue de la Vierge, du XIV<sup>e</sup> siècle, dont un détail particulier, peut être unique dans la statuaire de cette époque, mérite d'être signalé à l'attention des archéologues et des artistes.

Cette statue est placée à droite, en entrant dans l'église, sur un haut piédestal moderne. L'enfant sur le bras gauche, une branche de lys à la main droite, sur la tête une couronne richement orfèvrée, vêtue d'une robe serrée à la taille par une ceinture ornée de cabochons, la Vierge est debout, le corps légèrement incliné pour faire contrepois à l'Enfant, avec ce déhanchement, qui dut paraître une observation de juste réalisme au début du XIV<sup>e</sup> siècle, mais qui devint bientôt une sorte de poncif (*fig. 1*).

Cette banalité d'attitude est, il est vrai, rachetée par la manière ample et vigoureuse dont la sculpture est traitée. La robe est largement drapée et le manteau qui enveloppe à demi la Vierge retombe et plis harmonieusement étagés.

Le temps a fait subir à l'œuvre quelques mutilations. L'Enfant a eu la tête cassée, puis remise en place et grossièrement consolidée au moyen d'une couche de ciment; les mains, également brisées, ont disparu. Enfin, de fortes éraflures se remarquent aux angles et aux arêtes du socle.

Heureusement la polychromie ancienne a subsisté; seul le coloris des figures a disparu sous une épaisse couche de peinture nouvelle, qui a empâté les traits et en a effacé toute expression.

Dans ces conditions, cette statue n'offrirait rien que d'ordinaire et ne se distinguerait pas des nombreuses Vierges de la même époque si elle ne s'élevait sur un socle, faisant corps avec elle et taillé dans le même bloc de pierre calcaire, qui en rehausse singulièrement l'intérêt artistique.

<sup>1</sup> Remaniée au XVI<sup>e</sup> siècle, puis en 1757.

Sur ses trois faces principales, ce socle est décoré en relief d'arcades trilobées, enjolivées aux écoinçons d'un motif fleurdelysé, et contenant, peints à la cire, les effigies du Christ et des douze apôtres (*ibid.* 2).

Une grande légèreté de touche et d'une extrême variété d'allures, ces figures, n'ayant pas subi la restauration infligée à la statue, sont presque intactes. Par une discrétion bien rare le peintre chargé de colorier le nouveau visage de la vierge de Saint-Vaibert, se sera probablement rendu compte de son inexpérience, en présence d'un travail plus délicat, et de finesstes retouches, sinon même un repeint complet, ont été épargnées à ces charmantes figurines.

Le Christ, au centre de la face antérieure, porte une robe blanche; les apôtres sont couverts de vêtements aux colorations diverses, mais de tonalités s'harmonisant parfaitement entre elles, auxquelles la patine du temps est venue donner une douceur exquise. Tous ces petits personnages sont nimbés d'aureoles, soit jaune d'or, soit rouge de pourpre, et chaque apôtre se fait reconnaître par ses attributs habituels.

La hauteur de la statue est de 1<sup>m</sup>.30 et celle du socle de 0<sup>m</sup>.36.

Il est extrêmement rare de voir une statue du moyen âge faisant corps avec un socle décoré de sculptures. Sans parler de nombreuses vierges portées sur un socle armorié, telles que celles de Châteaux et de Verdun-sur-le-Doubs (Saône et Loire)<sup>2</sup>, il n'existe guère en ce genre, au moins dans les provinces de l'Est, que la Vierge du portail de l'ancienne chartreuse de Champmol, près Dijon (1387-1393), dont le socle est entouré, comme d'une guirlande, par une série de P et M (initiales de Philippe le Hardi et de sa femme Marguerite de Flandre) sculptés en reliefs. Seule, la Madone assise (XIV<sup>e</sup> siècle) de la cathédrale de Sens, s'élève sur un socle orné de bas-reliefs se rapportant à l'histoire de la Vierge.

En orfèvrerie cette sorte de décoration se rencontre assez fréquemment. Le spécimen le plus remarquable en ce genre est la statuette de Vierge (argent doré, commencement du XIV<sup>e</sup> siècle), donnée par la reine Jeanne d'Evreux à l'abbaye de Saint-Denis<sup>3</sup>, et dont le socle en même métal offre, sous une arcature ogivale, toute une série de sujets graves et émaillés.

Parfois, dans l'antiquité, à la belle époque de l'art grec, les socles des statues s'ornèrent de bas-reliefs. Telle était au Parthénon, la célèbre Minerve de Phidias, dont l'éminent Simart imagina une remarquable reconstitution, et dont une simple copie antique, conservée dans le temple de Thésée à Athènes, fait encore mieux

saucouir la beauté hiératique et la majestueuse harmonie. N'y a-t-il pas, toute proportion gardée, quelque rapport d'aspect, entre ce chef-d'œuvre antique et l'anonyme ouvrage du sculpteur médiéval?

Puis, coïncidant, certes, mais à deux mille ans de distance, une telle analogie est sinon surprenante, au moins remarquable. L'art pur n'est-il pas à travers l'espace et le temps, toujours semblable à lui-même?

1. *Revue de l'art chrétien*, t. II, p. 100. — Le socle est peint, aux des couleurs à l'huile, délayées dans de la cire liquide, et recouvert d'un vernis, ainsi que les écoinçons, et donne les tons de la fresque, sans en avoir les inconvénients.

2. *Revue de l'art chrétien*, t. II, p. 100. — Le socle est préparatoire ou avec une mince couche d'enduit n'ayant pas besoin d'être peint.

3. *Chronique de l'abbaye de Saint-Denis*, t. I, p. 100.

4. *Revue de l'art chrétien*, t. II, p. 100.

5. *Revue de l'art chrétien*, t. II, p. 100.



Fig. 1. — Vierge de Saint-Vaibert.  
Musée de Sens.

Jamais, toutefois, au moyen âge, l'imagier n'avait réservé à l'embûmein chargé de la polychromie, une part assez large dans l'ouvrage commun, pour rendre l'accessoire plus important que le principal. On aimerait à penser que, dans la circonstance, le sculpteur savait manier le pinceau avec la même habileté que l'élanchoir ou le ciseau et, qu'en véritable artiste, il n'aura voulu laisser à aucun collaborateur le soin de parachever son travail.

D'où vient cette statue, égarée aujourd'hui dans une modeste église de campagne ?

Au XIV<sup>e</sup> siècle tout le pays de Luxeuil appartenait aux ducs de Bourgogne, mais ce n'était pas encore le moment où le génie de Sluter allait porter à son apogée le fougueux réalisme artistique dont cette province devait donner l'exemple. Rien, d'ailleurs, dans l'aspect de la vierge de Saint-Valbert, ne rappelle particulièrement le style bourguignon.

D'autre part, la ville de Luxeuil n'était pas encore ce qu'elle devint sous la domination espagnole, et les œuvres d'art ne devaient pas y abonder. Son abbaye pourtant était déjà célèbre : l'église, reconstruite une première fois au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, fut entièrement remaniée vers 1330. La chapelle de la Vierge dut recevoir alors une décoration nouvelle. Il ne serait donc pas téméraire de supposer que la statue en question puisse provenir de l'autel de cette chapelle.

Cette provenance serait d'autant moins improbable que, dans l'église de Luxeuil, il n'existe plus aujourd'hui de statue ancienne de la Vierge. Celle qui est placée au-dessus du Christ au tombeau, du XVI<sup>e</sup> siècle, est le seul reste d'un calvaire figurant, à cette époque, au-dessus de la poutre transversale de l'arc triomphal.

Qu'importe, d'ailleurs, la question est d'importance secondaire. Il n'en est pas moins certain que la pauvre église de Saint-Valbert possède une œuvre des plus remarquables, sur la valeur de laquelle, pour parer à toute éventualité, l'attention de la municipalité a été spécialement attirée. En même temps, grâce à la mesure du classement parmi les monuments historiques, cette œuvre était mise à l'abri du vandalisme et voyait sa conservation désormais assurée.

A. PERRELLÉ-DAROT.



Fig. 2 — SOCLE DE LA VIERGE DE L'ÉGLISE DE SAINT-VALBERT.

1 L'église de Saint-Valbert conserve également quelques autres statues de bois du XIII<sup>e</sup> siècle, d'un intérêt beaucoup moindre, une cloche de 1363, et une sorte de sarcophage en pierre, appelé le lit de saint Valbert, mais qui peut être considéré plutôt comme une relique que comme un objet d'art.

## L'Église des Augustins de Munich

Sur l'emplacement de l'ancien couvent des Augustins, dans la Neuhauserstrasse à Munich, se dresse maintenant la nouvelle construction de la préfecture de police. On est parvenu, après de longues discussions à conserver la vénérable église conventuelle qui contribue à donner à la rue beaucoup de pittoresque; mais l'extérieur sera l'objet de remantelements et l'intérieur sera divisé en deux étages pour des raisons d'utilité.

Ce qui donne son cachet à ce coin de la ville, ce sont d'abord les remarquables façades de l'ancien couvent des Jésuites, l'Académie des sciences actuelle, Saint-Michel, riche édifice de la Renaissance dont les contreforts élevés attirent l'attention, et à droite l'église des Augustins, dont le chœur gothique est dominé par les tours massives de Notre-Dame *fig. 1*.

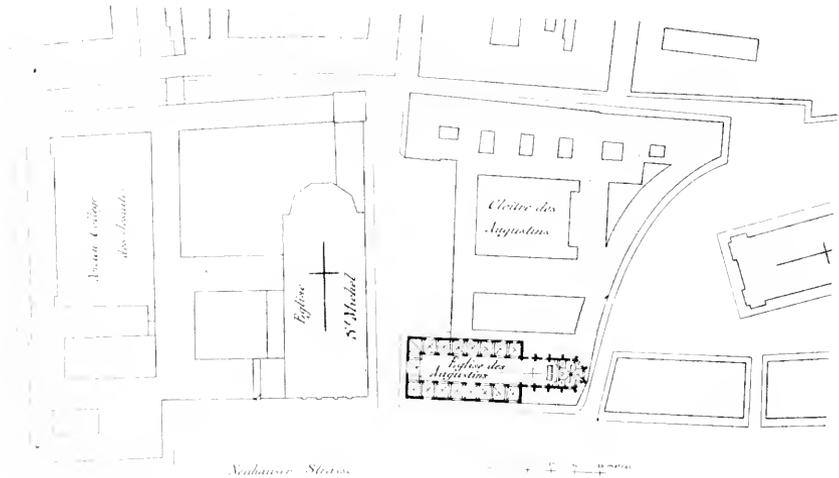


FIG. 1. — L'ÉGLISE ET L'ANCIEN COUVENT DES AUGUSTINS À MUNICH.

L'encombrement de l'église des Augustins est intacte et capable de braver encore bien des siècles, mais elle n'aurait pu subsister longtemps dans l'état d'abandon où elle était tombée. Depuis bien des années déjà, le bas des murs était l'objet d'une entreprise d'amonées. Le long de la corniche supérieure de la nef on avait établi une cloison en planches, pour empêcher l'écrasement dans la rue, où la circulation est intense, de la vieille toiture si pittoresque. L'intérieur n'avait pas été épargné. Là gisaient des ballots, des tonneaux, des caisses, des sacs; le bas des murs était profondément dégradé, les fenêtres brisées et loquées. Depuis la secularisation de 1803, l'église désaffectée servait de bâtiment de douane.

Tous les amateurs y avaient éprouvé une grande satisfaction à voir conserver l'intérieur de l'église dans toute son intégrité, mais ce projet était irréalisable par raison d'économie. Désormais la moitié supérieure de l'église dont la voûte avec ses fins ornements de stuc est si remarquable, servira de grande salle de réunion pour la municipalité, et le bas sera converti en magasins.

L'église est un bâtiment de onze travées, en briques non crepées, comme la plupart des églises du Moyen-âge et des édifices publics de Munich. Elle a souffert, au cours des siècles, maintes transformations.

Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle le duc Louis le Sévère fit venir des moines Augustins à Munich et leur assigna un emplacement qui, à cette époque, était en dehors des murs de la ville, pour y édifier un couvent et une église. L'un et l'autre furent solennellement consacrés en 1294, en l'honneur des deux saints Jean.

L'église ne comprenait primitivement que le chœur de trois travées, éclairé par des fenêtres en plein cintre et terminé par un chevet polygonal; il était flanqué de douze puissants contreforts qui descendaient jusqu'à terre sans être englobés dans les constructions qui furent rajoutées par la suite: ils seront dégagés lors du futur remaniement de l'église, du moins au chevet. Le pignon était fermé de ce côté par un toit en bâtière surmonté d'un petit clocher qui fut conservé quand on reconstruisit la nef et ne fut supprimé qu'en 1620.

On reconnaît de prime abord que le chœur et la nef appartiennent à deux périodes de construction entièrement différentes; celui-là plus ancien avec ses puissants contreforts, la nef sans contreforts d'une époque plus avancée. La différence d'appareil, l'interruption et la surélévation de la corniche supérieure de la nef, donnent la preuve certaine que primitivement le chœur formait une église indépendante. De plus les moulures de cette corniche sont toutes différentes: au chœur c'est une gorge accompagnée de deux bandeaux, tandis qu'à la nef elles se réduisent à un bandeau et une gorge.

Peu de temps avant la consécration de l'église était survenue la mort de son protecteur le duc Louis, mais son fils cadet Louis, le futur empereur, témoigna toute sa vie une vive sollicitude pour les Augustins et leur église et il manifesta même le desir d'être inhumé dans les caveaux.

En 1458 l'église fut considérablement agrandie par l'adjonction de la nef au chœur; elle était de huit travées et avait des bas-côtes. L'annexe du chœur et la sacristie furent ensuite construites; cette dernière se

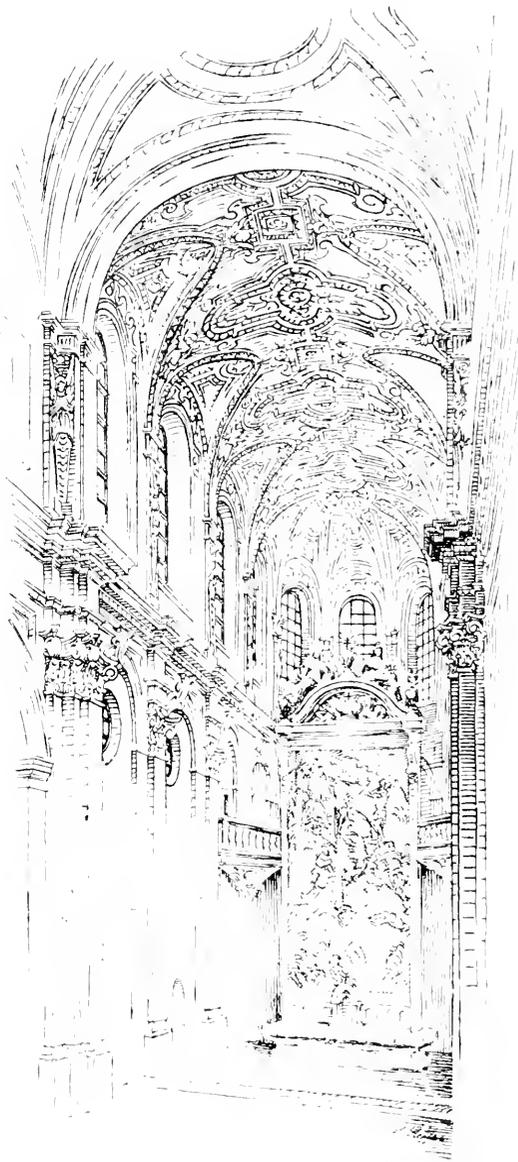


FIG. 2. — VUE INTÉRIEURE DE L'ÉGLISE DES AUGUSTINS DE MUNICH.

— 11 —

trouve, sous le chœur surélevé; la voûte en étoile repose au milieu sur un svelte pilier en syénite, entouré d'une bague de pierre.

La nef étant dépourvue de contreforts, on a supposé qu'elle était jadis recouverte d'un plafond. Elle aurait fort bien pu être voûtée, car les murs qui étaient renforcés dans le bas en plusieurs endroits, sont suffisamment solides pour supporter la poussée des voûtes même sans contreforts. Il existe plusieurs exemples d'édifices d'une époque avancée du moyen âge, dans lesquels les voûtes reposent sur des murs solidement renforcés, sans l'aide de contreforts. Sous l'église s'étendent de vastes souterrains qui, fort bien conservés sous le bas-côté gauche, allaient de là par dessous les bâtiments claustraux jusque dans l'Elbstrasse où ils furent comblés. Les voûtes sous l'église furent démolies en 1803 pour niveler le sol.

Une transformation complète de l'église eut lieu en 1620. Il ne resta plus de l'architecture simple de cette église que le chœur avec ses contreforts, la sacristie et les belles voûtes des annexes du chœur. On reconstruit la nef et le chœur d'une voûte d'ogives ornée de riches ornements de stuc (pp. 2). Les arcades en tiers-point des bas-côtés furent comme toutes les ouvertures couvertes en plein cintre; l'intérieur tout entier fut habillé d'une façon uniforme dans le goût du temps, tel que nous le voyons aujourd'hui. C'est de cette époque que datent le pignon qui reçut des ornements de stuc et des décorations peintes très caractéristiques, et l'enduit de mortier dont on revêtit la construction de briques.

Les princes bavarois, beaucoup de nobles et de bourgeois aisés ne cessèrent de contribuer à l'embellissement de l'église. Le maître-autel était orné d'un immense tableau du *Vintoret*, *la Crucifixion du Christ*, haut de 12 mètres et large de 6. C'est une œuvre d'une valeur inestimable qui a été transportée dans la chapelle du château royal de Schleissheim. Les autres autels présentaient de précieux ouvrages en marbre et des tableaux de Pierre Candid, Ulrich Loh, Feistenberger, Pallach et bien d'autres encore. Les orgues, très remarquables, furent offertes par les paysans de l'électorat de Bavière et coûtèrent 7000 florins.

On nomma à juste titre cette église, le musée des peintres et des sculpteurs. Des reliques précieuses, des images miraculeuses auxquelles étaient attachés de grandes indulgences, attirèrent les croyants en foule, et en 1629, l'électeur Max Emmanuel autorisa le prieur, sur sa demande, à faire ajouter au couvent un étage à de location à qui devait donner tant de pittoresque à ce coin de la ville. Ce sont les façades des maisons dont on a commencé la démolition.

Le couvent avait donc pris une grande extension. Le long de l'Elbstrasse, il fut enclos d'un jardin tenu avec soin et dans lequel on édifia une petite chapelle adossée à l'église. Elle était flanquée de tourelles qui furent démolies ainsi que le petit clocher surmontant le chœur, peu de temps après la sécularisation.

La vieille église possède aussi une importance historique, car dans la nuit du 11 octobre 1347, l'abbé du couvent refusa l'entrée de l'église et la sépulture au cadavre de l'empereur Louis de Bavière qui était mort excommunié.

Un siècle s'était écoulé depuis l'époque où l'église et le couvent furent si cruellement mutilés, lorsqu'il fut question de les démolir. C'était chose décidée; mais, au dernier moment, ceux qui avaient reconnu le charme de la vieille église et la perte irréparable que causerait sa démolition s'interposèrent énergiquement pour qu'on la conservât. Ils ont réussi; mais on va, suivant en cela l'exemple d'autres villes, l'entasser et la transformer pour des usages d'intérêt général.

I. Hugo STEUEN.

## La Pieta de Botticelli à la Pinacothèque de Munich

Ce grand panneau *fig. 1* est dur, brutal de coloris, plein de détails, de repeintes, de retouches et pourtant combien intéressant ! Il a une âpreté, une sincérité qui émeuvent, quoi qu'en dise M. Diehl<sup>1</sup>, et l'impression en étant puissante, mérite d'être retenue. Un vague mystère semble avoir figé dans des attitudes raides les acteurs du sombre drame de la Passion.

« La Pieta » est au point de vue métier, une des œuvres les plus faibles de Botticelli ; lui-même semble n'y avoir peint que quatre personnages sur huit ; le fond paraît être l'œuvre d'un de ses élèves.

Au centre du panneau, la Vierge panée est vêtue de rouge, recouverte d'un manteau noir, à vagues reflets de embrase vert foncé. Elle est soutenue par l'apôtre bien-aimé, en rouge orange et bleu. Ses traits crispés rappellent ceux du peintre. Est-ce lui ? Je ne sais, mais serais tenté de le croire ; en tout cas il se serait considérablement rajeuni. À côté de lui saint Jérôme et saint Paul, l'un en vert avec manteau jaune, l'autre simplement drapé de pourpre. L'expression est quelconque : ils ont plutôt l'air de sommeiller que de souffrir. Au pied du Christ, sainte Madeleine, vêtue de mauve et de vert clair. Le corps du Christ est livide ; il se détache verdâtre sur le fond noir de la robe et le manteau orange de saint Jean. Une sainte femme tient embrassée la tête inerte du Sauveur. Son manteau rouge fait d'amples plis. Au-dessus d'elle, saint Pierre, drapé dans une étoffe jaune éclatant, fait avec saint Jean, deux taches lumineuses qui ajoutent encore à la crudité des robes, tranchant sur la pâleur du moribond et le fond lourd et bitumeux. L'effet en est pénible, plutôt que « dramatique », suivant le mot de M. Emile Gebhart<sup>2</sup>.

Le personnage le plus curieux est à coup sûr sainte Madeleine *fig. 2* : ce visage blême à pellets verts, les paupières rougies, les narines légèrement enflammées, est saisissant. Aucune contraction des muscles faciaux, tout l'effet est obtenu par le troncement des sourcils et la bouche, très rouge, entrouverte. Or, cette Madeleine accroupie aux pieds du Christ, c'est la *Venus* de la National Gallery *fig. 3* ! La ressemblance est frappante. C'est elle, douloureuse, angoissante et non plus déesse vaguement lasse, pensive et perverse, rêvant à côté de Mars endormi. Ce n'est pas le simple hasard qui l'a mise là. Est-ce le même modèle qui a posé ? Supposition absurde, lorsqu'on songe que le *Mars et Venus* a été peint en 1475. Il y a par conséquent vingt-trois ans de différence entre les deux tableaux.

Je crois qu'un grand et profond symbole se dégage de cette figure : le passé du peintre qui se repent et s'humilie devant le Christ mort, devant la foi qui prêchaient les paroles du martyr. C'est la *Venus* délicate aux pieds du Sauveur, pleurant ses fautes et demandant sa rédemption. Cette Madeleine est l'œuvre de Botticelli, personnifiée. Il y a là quelque chose de poignant et d'admirable. Ce renoncement et cette humilité d'un grand homme, qui agenouille devant son idéal toute son existence et toute son œuvre, afin de la purifier et la rendre digne du rêve intérieur qui illumina les derniers jours de sa vie.

Cette Madeleine n'est malheureusement pas entièrement de lui. Les mèches de cheveux qui couvrent son épaule, la manche de la tunique mauve, une partie du manteau vert ont été sûrement repeintes.

1. Ch. Diehl, *Botticelli*, Paris, 1906, « ... Pourtant avec ses couleurs sombres, son dessin parfois incorrect... l'œuvre est médiocrement émouvante... »

2. E. Gebhart, *Sandro Botticelli*, p. 225 : « ... Saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul... vêtus de deuil, en et en des de grandes ombres noires, n'est-ce point un soir de Vendredi-Saint, un groupe de Piagnon, abrutit de crachats... etc. » Ce qu'il y a de curieux c'est que M. Diehl, lui aussi, parle de « couleurs sombres... » Voir la note ci-dessus.

3. Comparez les deux visages : même silhouette de la figure, même position, le dessin à nez de la *Venus*, partie du menton est pareil, seuls, les sourcils diffèrent. Je n'ai malheureusement pu me procurer un bon agrandissement de la Madeleine : la photographie que je possède est fort mauvaise et retouchée.

Le tonne *manito* de souplesse et les plis de la manche n'ont pas de relief. Les mains sont par contre très belles et le voile limpide et léger.

Saint Jérôme est certainement de Botticelli lui-même : le mouvement des mains et l'expression de la face sont beaux. Il n'en est pas ainsi de saint Paul : la main droite est mal dessinée et le personnage ne se tient pas. Les chairs sont sans consistance et grises, l'effet de lumière sur la draperie jaune est fort heureux. Quant au saint Jean, sauf la tête et la main gauche, tout me paraît être l'œuvre d'un maître élève. Le bras droit est en bois, la tête mal enmanchée sur les épaules et la tunique d'une lourdeur déplorable.



Fig. 1. — LA PIÉTÉ DE BOTTICELLI, VIEILLE PISACOTHÈQUE DE MUNICH

La Vierge est superbe : pâleur du visage et contraste des chairs blanches et du manteau noir. Le corps du Christ doit être terriblement lourd...

Je crois que M. Steeter a raison lorsqu'il écrit que les jambes du Christ sont trop courtes et trop grêles<sup>1</sup>. De plus, le torse est trop long, ce qui fait paraître les jambes encore plus petites. Cette faute de dessin pourrait surprendre, assurément. Mais il faut se rappeler la situation morale et physique dans laquelle fut Botticelli lorsqu'il peignait la « Pietà ».

Ce Christ imberbe est étrange. Pourquoi imberbe ? Est-ce que Botticelli, inconsciemment haïté par les figures d'adolescents de ses œuvres précédentes — celles qu'il ne voulait plus connaître, mais qui malgré tout survivaient en lui — s'est modelé un Christ suivant un idéal païen ? Ce serait l'explication la plus plausible. Chez lui la beauté spiritualiste devait aller de pair avec la beauté plastique. Son ima-

<sup>1</sup> A. Steeter, *Botticelli*, *Facsimiles*, t. I, p. 111. — « The figure of the Christ is well modelled in parts, but is not correctly drawn, and the legs are especially defective in proportion to the rest of the figure. »

gination païenne lui suggéra le type du Christ suivant le modèle de Mars endormi ou du jeune homme de la « Primavera ».



Fig. 2. — MARIE MADELEINE, DÉTAIL DE LA PIETA DE BOTTICELLI, MUNICH.

tragique. La roche lourde semble peser sur les personnages du drame.

Cette roche faïllée, dont le linceul est soutenu par le pilier de droite, forme une architecture chaotique, aux lignes brisées qui accentuent tout le désarroi de la scène et concourent à exprimer la douleur presque chrétienne du peintre.

Il y a dans ce panneau une grande concentration de pensée. Remarquez qu'aucune des figures ne vous regarde : yeux baissés, tous les visages sont tournés vers le centre du tableau où repose la sainte dépoilée, ils semblent y diriger toutes leurs facultés et ne vivre que par et pour ce mort. L'effet est saisissant.

L'origine de la « Pietà » a donné lieu à de nombreuses controverses. Certains archéologues doutent de son authenticité, se basant sur Vasari, lequel parle, il est vrai, d'une « Pietà », mais de petites dimensions<sup>1</sup>. Tout le monde sait qu'il ne faut pas prendre Vasari à la lettre : il décrit souvent des

A la gauche de la Vierge est une sainte femme qui tient les trois clous. C'est une œuvre d'élève appliquée, mais dénuée de grâce et de sentiment. L'ensemble est lourd, le mouvement compliqué et l'expression banale. L'autre sainte femme, agenouillée à la tête du Christ, est une belle figure. C'est du Botticelli et du meilleur. Une véritable douleur est dans ce visage larmoyant et les mains serrent amoureusement la tête du mort. C'est peut être avec la Vierge la plus belle figure du tableau. Saint Pierre, lui aussi, est certainement de Botticelli ; mais on n'y sent pas le tragique des autres personnages. La figure tout entière est calme, sereine et douce. Il lève la main droite en un geste de consolation et de grandeur. Son visage dit l'Espoir en la bonte divine et la beauté de la souffrance, le sublime du sacrifice et la résignation. Une grande lumière jaillit de sa draperie et sa main gauche tient le fer de lance et la clef symbolique. Au fond, dans le rocher, s'élève le tombeau. La caverne est sombre et



Fig. 3. — JÉSUS, DÉTAIL DE LA PIETA DE BOTTICELLI, MUNICH.

<sup>1</sup> Vasari, *Vite* (p. 181) : « In Sancto Maria Maggiore di Firenze... una Pietà... di Sandro Botticelli, molto bella. »

tableaux qu'il n'a jamais vus. La « Pieta » de Sainte-Marie-Majeure de Florence et celle de Munich ne font certainement qu'une. Dans le cas contraire, qu'advierait-il ? Pourquoi ne pas supposer alors que Botticelli ait fait deux Pieta, bien que Vasari n'en dise rien ?

Nous avons écrit cette étude, un peu hâtive et forcément incomplète, dans le but de rectifier certaines erreurs, de répondre aux critiques qui ont paru injustifiées et surtout pour faire aimer l'œuvre de Botticelli. Si le tableau n'a pas été toujours parfaitement compris, c'est que la pensée du maître a été amoindrie par une maladroite collaboration. Cependant, à mesure que l'on étudie ce tableau, on y découvre une conception d'ensemble qui se retrouve rarement dans l'œuvre du grand artiste. Il est plus que probable que les personnages accidentels, tels que saint Pierre à droite et les saints Paul et Jérôme à gauche, appartiennent au fond du tableau, puisqu'ils sont sur le même plan et semblent faire partie de l'architecture de la tombe, si rudimentaire soit-elle. Alors, la composition s'étale au premier plan et s'élève en dôme au centre.

Jean H. DE ROSEN.



# CHRONIQUE

## FRANCE

**Institut de France.** — *Séance du 23 avril.* — Parmi les legs de la succession Duhac, que l'Académie française a été autorisée à accepter, il en est un de 500.000 francs qui devra être employé à construire, restaurer et orner les églises de France et des colonies. Pour son exécution, l'Académie française a délégué ses pouvoirs à l'Académie des Beaux-Arts.

*Séance plénière du 17 mai.* — M. Ribot a confirmé officiellement les dispositions testamentaires de M<sup>me</sup> Edmond André, qui légue à l'Institut son hôtel du Boulevard Haussmann et son château de Châlais ainsi que toute sa fortune. L'hôtel et les collections qu'il renferme deviendront la musée Jacquemart-André. Les arts de toutes les époques y sont représentés par des œuvres de premier ordre ; les sculptures de la Renaissance italienne forment un ensemble unique au monde. Les revenus d'une somme de 5 millions seront consacrés à son entretien et aux appointements du directeur et du personnel. Le domaine de Châlais, présentant de belles rimes et une chapelle sera entrepris dans l'état actuel. — Sur les fondations Debrousse et Gas, l'Institut a accordé une somme de 3000 francs à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, pour aider à la publication des miniatures carolingiennes par M. A. Bouvet.

**Académie française.** — *Séance du 23 mai.* — L'Académie a attribué sur le prix Charles Blanc, une somme de 500 francs à M. Paul Guût pour son livre sur le Mont-Saint-Michel.

**Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.** — *Séance du 17 mai.* — La commission chargée de décerner le prix Fould Fa, sur le rapport de M. le comte Durrien, reparti ainsi qu'il suit :

3000 francs à M. Georges Durand pour sa monographie de l'église abbatiale de Saint-Riquier, 1000 francs à M. Philippe Lauer pour sa monographie du palais du Latran, 800 francs à M. Paul Denis pour son travail sur Lager Raehner, 800 francs à M. Jean Moran pour son étude sur le dessin des animaux en Grèce ; 500 francs à M. Houricq pour son histoire de l'art en France.

*Séance du 24 mai.* — M. le comte Durrien présente de la part de M. Louis Karl, professeur à la faculté des lettres de Budapest, un mémoire relatif à l'éco-

nographie de sainte Elisabeth de Hongrie, avec et reproduites trois miniatures montrant comment le type populaire de cette princesse a évolué aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

*Séance du 31 mai.* — M. le comte Durrien étudie l'atelier de peinture qui travailla au XV<sup>e</sup> siècle à Angers avec beaucoup d'éclat, sous la direction d'un maître anonyme et dont les tendances réalistes sont extrêmement remarquables. C'est par cet atelier que furent exécutées pour le roi René, sans doute entre le 31 octobre 1437 et le 12 avril 1438, les belles miniatures d'un livre d'heures dont le calendrier est propre au diocèse d'Angers et dont le texte contient des éphémérides relatives au roi depuis 1377 jusqu'en 1437. C'est actuellement le manuscrit latin 1166 de la Bibliothèque Nationale. M. Durrien attribue au même atelier un livre d'heures exécuté pour Alain IX, vicomte de Rohan et un autre pour Marie, duchesse de Bretagne ; il aurait aussi exécuté des Heures qui font partie de la collection Martin le Roy. Cet atelier, qui a eu son principal centre d'activité à Angers, travailla dans le diocèse de Troyes et M. Durrien pense qu'un certain Adolphe Lesceuer, premier enlumineur de la reine Jeanne, seconde femme du roi René, en fut le chef.

*Séance du 7 juin.* — M. de Mély étudie la page des « Très Riches Heures du duc de Berry », où les signes du Zodiaque sont représentés par deux corps féminins et y voit l'influence d'une grèce antique bien connue, représentant les Trois grâces et conserve, des 1431, à la librairie du Dôme de Senne. Il en tire en outre la conclusion que ces miniatures ont dû être exécutées par des artistes italiens et veut voir une vue de Senne dans la miniature de l'Adoration des Mages. M. le comte Durrien combat cette opinion et montre que les monuments représentés sur cette enluminure, sont ceux de Bourges dont la silhouette est très reconnaissable, tandis qu'un monument de Senne ne peut être identifié avec certitude.

*Séance du 28 juin.* — M. W. de Gruisen, directeur de l'Institut impérial de Saint-Petersbourg, étudie le portrait d'Ysaïe Jérôme dont la tête est celle du monde crépusculaire et d'un cadre recouvert du premier, portée en 1431 de par les images dérivées à Rome par le comte des empereurs de l'empire.

état de stabilité, comme de la vie éternelle. Le cadre rectangulaire du *V. et IX. siècles* est la marque certaine que l'ouvrage est le portrait d'un homme vivant, au *XIII. siècle* seulement il devient aussi un signe de sainteté. L'image d'Apôtre Jérôme doit remonter à la fin du *V. siècle* et elle porterait ces deux insignes pour symboliser le passage mystique du deuil de la vie terrestre à la vie éternelle.

**Société des Antiquaires de France.** — *Seance du 8 mai.* — M. Marcel Aubert présente des photographies de la façade datée de 1197 de la maison dite de Nicolas Flamel, rue de Montmorency, à Paris, sur laquelle on a récemment découvert des bas-relief à anges et à personnages et des inscriptions gravées, et il reconstitue l'état ancien de cette maison.

*Seance du 22 mai.* — M. Deshoulières fait une communication sur des fragments du temple païen de Mars encastres dans l'église de Montmartre et sur l'église carolingienne qui a existé sur le même emplacement. Un texte du livre des miracles de Saint Denis prouve que cette église était couverte en osier, forchus et plâtre.

M. le comte Burriel signale la présence dans un bréviaire des ducs de Bourgogne conservé au Musée britannique, de miniatures présentant des rapports avec les peintures des « Très riches heures du duc de Berry » conservées à Chantilly.

M. Abeneux communique des inscriptions égyptiennes d'Afrique envoyées par M. Merlin.

M. Lescot discute l'authenticité de chartes relatives à l'abbaye de Saint-Mihiel.

*Seance du 5 juin.* — M. Serbat montre que les documents relatifs à l'origine de la cathédrale d'Angoulême ont été mal interprétés et que la cathédrale a dû être achevée au milieu du *XIV. siècle*.

Mgr Baffrol interprète le sens du mot « retributive » comme récompense éternelle dans les inscriptions funéraires chrétiennes à propos d'une inscription publiée par M. Mancki.

*Seance du 19 juin.* — M. Penel entretient la Société des symboles et des attributs traditionnels qui rappellent les noms des saints dans les armes particulières des familles qui portent ces noms au moyen de Bourdon et coquille de Saint-Jacques, *Agates* de Saint-Jean-Baptiste, Croix en X de Saint-André.

M. le baron du Teil signale l'estimé qui se trouve dans une charte conservée à Béziers, d'un célèbre rotulaire de l'église de Pontiz, représentant le Jugement dernier. Ce rotulaire avait été saisi par un corsaire dans une église des Méditerranées et en 1473. Il fut estimé 300 francs.

M. de Mély rappelle qu'il a été question dans les dernières séances de la Société de l'histoire de Paris d'un livre d'heures conservé aujourd'hui à Blaison-Lécosse, qui aurait appartenu à Anne de Bretagne. Cette attribution ne résulte que d'une inscription trouvée au *XVII. siècle* par le bibliothécaire du comte de Béthune.

*Seance du 26 juin.* — M. Dumer fournit le commentaire d'un tableau conservé dans l'église de Tréport-en-Brie, œuvre de Mathieu Beaumbrun, mort en 1597.

M. L. L. Lefèvre étudie une peinture du début du *XIV. siècle*, qui orne le tympan du petit portail méridional de l'église de Notre-Dame d'Étampes. Cette peinture représente la Vierge et l'Enfant, deux saintes patronnes et deux donatrices qui ne sauraient être que des princesses de la Maison de France.

**Société de l'histoire de l'art français.** — *Seance du 19 mai.* — M. Fuley retrace l'histoire du rotulaire du Palais de justice, aujourd'hui au Louvre, pendant la Révolution, depuis 1792 jusqu'à son attribution à la cour d'appel en 1808 et explique comment il échappa aux incendies de 1831 et de 1871.

**Congres archéologique d'Angoulême.** — Le 17 juin dernier s'est ouverte à Angoulême la 72<sup>e</sup> session du *Congrès archéologique de France* sous la présidence de M. E. Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'archéologie.

La première séance à laquelle assistaient le Préfet de la Charente et le maire d'Angoulême a eu lieu dans une des salles de la mairie. Différentes allocutions y furent prononcées, notamment par M. Chauvel, président de la Société archéologique de la Charente, par M. Héron de Villefosse qui rendit un délicat et touchant hommage à la mémoire d'un de nos anciens confrères M. de Laurière, originaire de la Rochefoucauld, et se fit l'interprète de tous en remerciant M. Lefèvre-Pontalis de sa promotion au grade de chevalier de la Légion d'honneur, par le Président enfin, qui indiqua les enseignements que chacun devait tirer de la visite aux monuments de l'Angoumois et de la Saintonge.

L'après-midi de la même journée fut consacrée à la visite des églises de Plassac, Blanzac et Rouffac. Des ces premières églises, les Congressistes ont pu se rendre compte des méfaits des restaurations exagérées qu'ont subies les églises de la région.

L'église de Blanzac présente à l'intérieur un aspect curieux. Les quatre gros piliers qui soutiennent le clocher et forment la croisée sont complètement détachés du reste de la construction; l'arc et les chapiteaux qui font face à la nef ont conservé leur polychromie.

Le 18, le Congrès visita l'église bénédictine de Saint-Amand-de-Boixe, où l'on remarque encore sur certains chapiteaux lisses préparés pour recevoir une décoration de rinceaux et de feuillages, des traces de peinture. Dans la crypte subsistent des fresques du XIV<sup>e</sup> siècle représentant entre autres l'Annonciation, la Visitation, la Nativité. A Melle, où le Congrès se rendit ensuite, on visita l'église de Saint-Hilaire, d'influence poitevine, richement décorée, l'église Saint-Pierre dont les chapiteaux de la nef retiennent l'attention, l'église Saint-Savinien, dont la façade du XII<sup>e</sup> siècle offre un caractère très archaïque. L'après-midi du même jour fut entièrement consacrée à l'église d'Anlay de Saintonge, une des plus belles églises romanes de France, aussi parfaite dans la disposition du plan que dans l'exécution des détails. Tout le monde connaît ces beaux chapiteaux comme celui des décapitons et celui de Samson et Dalila, la magnifique fenêtre centrale de l'abside, le portail sud et la grande façade occidentale.

Le 19, le Congrès visita les restes de l'ancienne abbaye de Charroux, l'église de Civray dont les quatre travées de la nef vont en décroissant de hauteur de la façade au transept, l'église de Raffée qui possède une belle façade du XII<sup>e</sup> siècle, le château de Verteuil, malheureusement transformé par les exigences de la vie moderne. C'est dans ce château que sont renfermées les fameuses tapisseries du XI<sup>e</sup> siècle, qui semblent venir de la famille de Mailly.

Le 20, le Congrès se rendit à Moulhiers, dont l'église présente une belle abside de disposition assez sobre; à Montmoreau, il visita l'église et le château qui possède un beau corps de logis du XVI<sup>e</sup> siècle et une petite chapelle très intéressante du XII<sup>e</sup> siècle, comprenant une nef très courte et une petite rotonde couverte d'une coupole et flanquée de trois absidielles, plan très élévé que l'on retrouve dans quelques églises de la région, entre autres à Marignac et Saint-Maurice de Geney. A Saint-Emilion, les Congressistes visitèrent l'église monothèbe, le charnier, la chapelle de la Trinité, le clocher, l'église collégiale, l'église et le cloître des Cordeliers, le donjon, l'enceinte et les curieuses maisons de la ville pittoresquement étagées sur les fortifications et dans les vieilles rues.

Le 21, les Congressistes visitèrent les ruines de l'église abbatiale de la Couronne dont le chœur, les croisillons et une partie de la nef sont du XII<sup>e</sup> siècle, la façade du XV<sup>e</sup> siècle, et l'église paroissiale du XII<sup>e</sup> siècle, l'église Saint-Michel-d'Entraigues que l'on visita ensuite a été entièrement refaite par Abadie; l'église des Trois-Palis a des chapiteaux ornés de scènes à personnages. L'après-midi, après la visite de la cathédrale d'Angoulême où l'on put constater que les restaurations n'ont presque rien laissé subsister d'ancien, les Congressistes se rendirent à La Rochefoucauld; ils visitèrent les égli-

ses, le cloître des Carmes et le très beau château dont les parties fortifiées datent des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et le corps de logis du XVI<sup>e</sup>.

La journée du 22 fut consacrée à la ville de Poitiers, dont on admira la cathédrale, Saint-Jean, et les deux belles églises de Notre-Dame-la-Grande et de Saint-Hilaire, dont la construction présente un grand nombre de problèmes que M. Lefèvre-Pontalis a déjà presque entièrement résolus. A quatre heures eut lieu l'inauguration du monument, élevé au P. de la Croix, en l'honneur de Hypogée qui découvrit le savant archéologue.

Le 24, le Congrès se rendit à Retard et à Broux, dont les églises assez semblables à l'extérieur ont deux belles absides richement décorées, et à Senles. La cathédrale Saint-Pierre a été souvent renommée depuis le XII<sup>e</sup> siècle de Saint-Entroppe, magnifique église du XII<sup>e</sup> siècle, il ne subsiste plus que la crypte, une des plus importantes de France, le chœur et le transept, la nef fut détruite en 1803. Sainte-Marie-des-Dames a une façade et un clocher qui sont de très beaux spécimens de l'architecture poitevine du XII<sup>e</sup> siècle.

Le dernier jour, le Congrès visita l'église de Clévençon-sur-Charente, où l'on voit, sous une des arcades de la façade un cavalier comme les églises du Poitou et de l'Angoumois en conservent encore quelques-uns. Ces cavaliers doivent représenter Constantin, symbole du triomphe de l'Église. A Bassac, les Congressistes virent de l'église abbatiale de Saint-Etienne, des voûtes d'ogives du XII<sup>e</sup> siècle. La journée se termina par la visite des églises de Bourg-Charente de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, de Chartres de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et de Gensac-la-Pallue, du milieu du même siècle, qui sont trois variantes d'un même type.

Aux séances d'étude du soir, les Congressistes ont entendu plusieurs savantes communications, entre autres celle de M. Deshoulières sur les façades poitevines et saintongaises, de M. B. Grand sur les peintures du temple de Blanzac, du M. de Fayolle sur les églises monothètes de la région, de M. Paul Vitry sur la vasque provenant de Gaillon et conservée au château de la Rochefoucauld, du comte Charles de Beaumont sur l'inscription de l'église de Moulhiers, de l'abbé Grélier sur l'église de Sabartemes-Vendeix, de M. F. Lefèvre-Pontalis sur l'abbaye de Sablonneau-Charente-Intérieure, M. Lambert, archiviste de la Charente, donna la bibliographie des travaux archéologiques ou filés dans la région. Un excellent guide rédigé par MM. F. Lefèvre-Pontalis, Louis Serbat et André Rhein et abondamment illustré de plans et de relevés de MM. C. Sliappe, Martin, de Bardol, P. Verin, A. Balin, Naud, Dupuy, P. Guitt, A. Burtails, Meyne, n. Forage, A. Veyrie et F. Charlot, avait été distribué aux Congressistes.

Un enseignement résulte de cette visite de l'Angoumois et de la Saintonge. Le Congrès a pu

comme le Congrès est riche en monuments, mais seulement en monuments romans, et la voûte d'ogives n'y apparaît qu'en de rares endroits, comme à Saint-Étienne de Bassec. Ces églises romanes peuvent se ramener à deux types principaux : le premier, inspiré du type polévin à des piliers quadriflobés et une nef à bas-côtés aussi élevés que la nef et voûtes de berceau ou d'arcètes, quelquefois en quart de cercle. Telles sont les églises de Saint-Hilaire et Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, les églises d'Anlay-de-Sandouge et de Civray, enfin l'église Saint-Amant de Borze, dont le plan bénédictin a subi l'influence poitevine, comme à Celleronin. Le deuxième type présente une nef unique, un transept avec ou sans croisillons, et un chœur en hémicycle précédé d'une travée droite. Ce plan est très simple, les murs sont épais, construits en bonne pierre, et les voûtes en berceau ou en coupole appareillées avec grand soin, aussi rien n'a bougé depuis le XII<sup>e</sup> siècle, tels sont les églises de Saint-Martin de Mazerat, de Broux et de Retard, celle de Plassar, dont le transept, sans croisillons, est couvert d'une coupole, l'église de Mouthiers qui a des croisillons et une coupole sur le carré du transept, enfin les nombreuses églises à coupoles de la région, dont les plus importantes sont la cathédrale d'Angoulême et l'église de Saint-Lambert. Deux de ces églises visitées par le Congrès ont des plans spéciaux, l'ancienne abbatale de Charroux, avec sa rotonde, et la chapelle du château de Moulmouzon, de plan tétré.

On peut noter encore l'absence de clocher important et la richesse des façades ornées d'arcades, des archivoltes, des absides, des chapiteaux, de la décoration originale, mais peu variée, plus recherchée en général sur la face méridionale qu'au nord. L. R.

#### Société des artistes français. — *Salon de 1912. Architecture.*

Il n'y a cette année que fort peu de travaux archéologiques et rien ne saurait être comparé aux beaux relevés qu'avait donnés l'année dernière M. Prost sur Sainte-Sophie de Constantinople. Le reproche que nous adressions aux architectes de ne pas tenter, suivant les époques, le plan des églises qu'ils étudient est tout aussi mérité cette année, à peu d'exceptions près, et il ne peut résulter des travaux présentés aucune donnée appréciable pour l'histoire de l'architecture, leurs auteurs ne cherchant pas à assigner, aux monuments une date précise. Nous voudrions voir les architectes mettre devant eux leur talent de dessinateur au service de l'histoire de l'art.

Nous avons cependant plusieurs travaux intéressants à signaler. M. Lorrain présente avec son habileté ordinaire, de magnifiques relevés des mosaïques du VI<sup>e</sup> siècle de Saint-Apollinaire in classe à Ravenne. On peut dans ses deux grandes planches

se faire une idée exacte de cette décoration incomparable.

Les dessins que M. Thiers donne de l'église byzantine de Zerieli-Djami méritent aussi une attention particulière. Il a relevé un ensemble de trois églises accolées l'une à l'autre dont les coupoles établies sur plan circulaire et elliptique peuvent fournir des éléments très intéressants pour l'étude des coupoles byzantines.

L'église d'Anvers-sur-Oise est étudiée avec soin par M. Jean Virant qui a indiqué sur son plan par une teinte différente la chapelle de la Vierge élevée en 1519 et attribuée à Jean Bullant. Nous aurions été heureux qu'il marquât aussi, autrement que par une légende, que l'abside et le transept datent du XII<sup>e</sup> siècle alors que la nef est du début du XIII<sup>e</sup> siècle. M. Pontaraud, dans le petit mais intéressant relevé de l'église de Saint-Thyrse à Châteaun-Ponsac (Haute-Vienne), a indiqué avec soin les deux époques de la construction, le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle.

M. Lucien Prieur a consacré à la flèche de la cathédrale de Sensis une série de dessins d'une très grande exactitude; huit plans, à différente hauteur, une élévation et une coupe et les nombreux profils qu'il donne font de son relevé un travail précieux pour l'étude de l'architecture de l'Île de France à cette époque.

Nous signalerons encore le très consciencieux relevé que M. Albert Bray a fait du grand orgue de l'église Notre-Dame de Moret construit entre 1540 et 1570 et celui de M. Castro du mausolée de Philibert le Beau à Bron; les études de M. Louis Charles sur l'architecture religieuse dans le Soissonnais et sur les églises d'Argel, d'Aizy et de Lesges dont les plans très soignés ont le grand tort de n'indiquer aucune époque. Notons aussi le relevé de la chapelle de Loquigne (XVI<sup>e</sup> siècle) par M. Louis Gautier; celui de la chapelle funéraire de Guillaume de seigne, à Bléré (Indre-et-Loire), par M. Texereau et celui de la chapelle Saint-Jean-Balaustant en Plouzeau Finistère; de M. Chaussepié; les études à Faquarelle de M. Haffner sur le portail de Beaulieu; de M. Harant sur Saint-Gilles du Gard et de M. Henri Gastan sur Saint-Thophilme d'Arles; quelques détails des anciens cloîtres de Reims par M. Baubler, le relevé très précis de M. Aperman d'une peinture murale à Anvers-le-Hamon; enfin de très brillantes aquarelles de voyages de MM. Laurentin, Anselmi, Bandrier, Duménil. J. V.

**Touring club de France. Comité des Sites et monuments pittoresques.** — *Séance du 7 mai.* — Le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts autorise l'exécution des travaux confortatifs que nécessite l'état de l'église de Lambour, à Pont-l'Abbé Finistère.

Le Comité fera de nouvelles démarches pour l'enlèvement des installations électriques qui déshonorent la curieuse église de Neuvy-Saint-Sépulchre (Aube); il poursuivra le dégagement des cloîtres de Vienne et de Saint-Laumer de Blois ainsi que le classement des monuments anciens de Menetou-sur-Cher.

**Pour les églises de France.** — M. Maurice Barrès vient une fois de plus de mettre sa parole au service de cette grave question. Dans une conférence qu'il a faite à Caen le 30 mai dernier sous les auspices de la Société française d'archéologie,

qu'il y a apportées, ont été votées, en l'unanimité. Voici quelques points nouveaux qui nous paraissent intéressants de signaler. La liste des monuments classés sera tenue à jour et recollée au moins tous les 10 ans. Il sera dressé, en outre, dans le délai de trois ans un inventaire supplémentaire de tous les édifices ou parties d'édifices publics ou privés qui, trop peu importants pour justifier une demande de classement, présentent cependant un intérêt archéologique. L'inscription sur cette liste sera notifiée aux propriétaires et entraînera pour eux l'obligation, et ne procédera à aucune modifi-



COUVERTS LES ARCHES DE CHAIRVAUX, A OISSON.

présidée par M. E. Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société, il a tracé un tableau émouvant de la beauté des églises de France. Il faut, a-t-il dit, les empêcher de s'érouler en attendant qu'une solution définitive intervienne, et les protéger, les entretenir, même si certains conseils municipaux s'y opposent. C'est sur ce point que tous les gens soucieux de conserver notre trésor artistique doivent s'entendre en dehors de toute question de parti.

— M. Théodore Reinach a fait lecture à la Commission de l'enseignement et des Beaux-Arts de son rapport sur le projet de loi déposé le 11 novembre 1910 par le gouvernement relatif aux monuments historiques. Les modifications heureuses

apportées sans avoir, quinze jours auparavant, avisé l'autorité préfectorale de leur intention.

Pour les objets mobiliers il sera dressé une liste générale des objets classés, par départements, déposée dans chaque préfecture et dont il pourra être donné communication. Les objets mobiliers classés sont imprescriptibles et ceux appartenant à l'Etat sont inaliénables.

Dans le chapitre relatif à la conservation des monuments il est dit « que raison des classes par eux supportées, les départements et les communes peuvent percevoir un droit de visite ».

Souhaitons que la Chambre vote dans le bref délai de cette loi que rend indispensable l'usage de celle de 1887.

**Bordeaux.** — M. Bonnaud, archéologue de la Garonne, a obtenu, le 27 mai, devant la faculté des lettres de cette ville, l'agrégation de doctorat intitulée : *Les arts et l'architecture aux églises de la Gironde*. Son ancien directeur de l'École des chartes, le comte Robert de Lasteyrie, avait été appelé pour présider la séance, qui a duré après une brillante soutenance le titre de docteur avec la mention très honorable à M. Brulais pour son beau travail dont nous donnerons prochainement un compte-rendu.



Phot. D<sup>r</sup> BOUON.

CELLIERS DES ALIÈZ DE CLAIRVAUX, A DIJON.

**Bourget (Le).** — L'église tombe en ruines et le curé, M. A. Margade, fait appel à tous ceux qui veulent contribuer à cette église, centre du combat historique du 30 octobre 1870.

**Chateauroux.** — Nous avons signalé à la réclamation que la ville de Chateauroux adressait à l'administration des Beaux-Arts au sujet des vestiges de l'ancienne église des Cordeliers que l'Etat veut acheter prochainement. M. Leon Bernard vient de nous dire à cette réclamation et d'apporter la confirmation de six tableaux actuellement conservés au musée du Trocadéro à la ville de Chateauroux, il est possible que l'administration, sous prétexte qu'il n'y a pas de ces choses dans la ville, ne s'occupe pas de les acheter, ce qui nous paraît d'autant plus regrettable que nous sommes dans une ville où l'on aime tout ce qui a trait à l'histoire.

Chateauroux, le 11 mai 1909.

**Compiègne.** — La foudre est tombée sur le clocher de l'église Saint-Jacques et en a détruit toute la partie supérieure.

**Die.** — Des malfaiteurs ont pénétré le 15 mai dernier dans la cathédrale et après avoir cambriolé les trones et les tabernacles ont mis le feu dans les chaises placées près du porche du XV<sup>e</sup> siècle qui a été détruit en partie ainsi que les deux magnifiques portes sculptées. A l'intérieur, les boiseries, la chaise et l'orgue, qui datent du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont été assez fortement endommagés. On n'a pu jusqu'à présent retrouver la trace des incendiaires.

**Dijon.** — *Cellier de Clairvaux.* — Dans le n<sup>o</sup> de la *Revue* de septembre 1909, j'ai parlé des celliers cisterciens qui dépendaient de la résidence urbaine des abbés de Clairvaux, à Dijon, et terminé en annonçant l'entière destruction de celui qui a disparu pour asseoir les nouveaux bâtiments des bureaux de la préfecture. Mais il reste encore debout le plus important avec ses deux étages à double nef voûtée, diminutif de celui qui existe, colossal, dans l'enclos de l'abbaye elle-même. Il avait été menacé lui aussi, par une de ces questions d'alignement, qui sont les plus inexorables de toutes. Mais la Commission départementale des Antiquités, en le classant, veut s'en assurer la conservation. Les photographies inédites du D<sup>r</sup> Jourdan (fig.), membre de la Commission départementale des Antiquités, permettront d'apprécier ce qu'aurait perdu Dijon par la destruction de ce morceau d'architecture cistercienne, d'une rare grandeur et d'une simplicité robuste.

Henri CHABEUR.

**Limoges.** — Les travaux d'aménagement et de reconstruction du lycée vont faire disparaître les vieux bâtiments du collège des Ursules. A ce propos, notre collaborateur, M. André Demarial, a publié une notice sur ces bâtiments et sur la chapelle terminée en 1629 qui contient un beau relief en bois sculpté provenant de l'hôpital général exécuté probablement par le limousin Martin Bellet à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et plusieurs toiles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Nous nous associons aux vœux émis par la Société archéologique et historique du Limousin et par l'Association des anciens élèves du Lycée, et nous espérons que des dispositions seront prises dans les nouveaux projets pour conserver cette chapelle, et le portail dit « de la Cour des Grands », rue du Collège, du début du XVII<sup>e</sup> siècle, deux beaux témoins des vieilles constructions de l'ancien collège.

**Mont-Saint-Michel.** — La coupe de la digue est enfin décidée et dès qu'on aura trouvé le moyen de maintenir les communications pendant les hautes marées entre la digue et le Mont, les travaux

seront commencés. Espérons que la solution ne se fera pas trop attendre.

**Nantes.** — On vient d'exposer au musée Dobrée les broderies de la collection de l'abbé. C'est un magnifique ensemble de productions de cet art qui fut surtout un art religieux. Parmi les pièces les plus remarquables, citons une croix de chasuble du XV<sup>e</sup> siècle, qui reproduit les scènes de la Passion, une dalmatique ornée de figures de Saints et un joli médaillon représentant la Vierge et l'Enfant Jésus.

**Paris.** — Le 11 juin a été inauguré le campanile de la Basilique de Montmartre, œuvre de l'architecte Lucien Magne, orné de quatre statues monumentales d'anges dues au statuaire Dampf.

*Musée du Louvre.* — A la vente Dollfus le musée avait tenté sans succès l'achat de la belle *Présentation*

*litt. au Temple* du peintre colona, de la Sainte Parenté). Grâce au désintéressement de l'acquéreur M. Kleimberger et à la générosité des héritiers, ce magnifique morceau de peinture va pouvoir entrer au Louvre et enrichir la collection des primitifs allemands qui sont encore assez mal représentés dans notre Musée national.

**Rouen.** — A la suite des fouilles pratiquées devant le portail des Marmousets de l'église Saint-Ouen, on a découvert deux murs de grand appareil qui sont, sans doute, si l'on s'en réfère au plan du *Livre des Fontaines* de 1529 et à ceux du *Monastrion Gallicanum*, les murs de fondation de l'église paroissiale de Sainte-Croix-Saint-Ouen. Cette petite église démolie en 1795 avait été construite en 1349 par les moines de Saint-Ouen, agrandie en 1450 et 1522 et reconstruite en 1601. Le portail élevé en 1700 était l'œuvre de l'architecte De France qui construisit la fontaine du Gros Horloge.

## BELGIQUE

### Hommage international aux frères Hubert et Jean van Eyck.

Parmi les artistes dont les noms et les œuvres jalonnent l'histoire de l'art, les frères van Eyck occupent une place prééminente. Leurs noms sont indissolublement liés dans la gloire du chef-d'œuvre de la peinture flamande, le célèbre polyptyque de *Agneau mystique*, conservé dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand.

Jamais peintre ne créa œuvre plus sublime ni plus pleine de vie et de grandeur symbolique. Cette vaste composition magnifie le mystère de l'Agneau et la vision apocalyptique ; l'immolation de la Victime divine et sa résurrection sont le centre et l'expression la plus haute du christianisme. Les van Eyck ont réuni dans leur œuvre le souvenir de l'humanité coupable par la faute originelle, la rédemption annoncée par les sibylles et commencée par l'incarnation du Verbe dans le sein de la Vierge, le sacrifice de l'Agneau et son triomphe, l'hommage de la terre et du ciel ; les cortèges d'anges et de séraphins, patriarches et prophètes, docteurs, apôtres, martyrs, confesseurs, vierges du Seigneur, moines, chevaliers de la foi, célèbrent les noces de la Victime divine dans les jardins de Jérusalem, symbole de l'Église du Christ.

Et au centre du polyptyque ouvert, au-dessus de la scène de l'Agneau mystique, entre les anges musiciens, apparaissent, convertis de riches manteaux et de bijoux étincelants, le Père Éternel béni, assis entre la Vierge et le Précurseur.

Il est inutile de décrire une fois de plus le chef-d'œuvre des van Eyck ni d'insister sur son importance capitale. Hélas ! l'œuvre n'est pas restée intacte ; on sait que la partie principale, l'Agneau mystique et les trois panneaux de Dieu le Père, de la Vierge et de saint Jean, sont à Gand ; les volets sont au musée de Berlin ; Adam et Eve sont au musée de Bruxelles.

La célèbre *Adoration de l'Agneau mystique* a soulevé plusieurs problèmes de critique ; de nombreux travaux lui ont été consacrés par les historiens d'art les plus éminents. Dans une excellente monographie, parue en 1902 dans *l'Annuaire archéologique de Gand*, M. Joseph De Smet a fait un historique aussi précis que possible de l'œuvre et cité la plupart des sources.

Commencé par Hubert van Eyck à une époque qu'il est impossible de préciser, le polyptyque était achevé au moment du décès de l'artiste mort à Gand le 18 septembre 1440. A une date qu'on n'a pu déterminer jusqu'à présent, Jesse ou Jodocus Vydt ou Vydt, époux d'Isabelle Borhut et seigneur de Pamele, confia l'achèvement de l'œuvre à Jean van Eyck qui était entré au service de Philippe le Bon depuis le 19 mai 1435. Le même gendre continuait le retable à la chapelle que possédait, à Gand, dans l'église Saint-Jean, un empereur, le duc de Saint-Bavon, Charles de messins, fils du souverain. Jean van Eyck ne put mettre au jour seulement la main à l'œuvre ; le travail ne fut terminé qu'aux premiers mois de 1442, le 6 mai, il fut exposé à l'admirable ou de Jodocus, car, au moment

à l'origine l'un des deux, et le second rebord intérieur de la dalle, en 1892, dans l'attente de l'inscription, appelée plus haut.

LE DERNIER VERS FORME CHRONOGRAMME SE COMPLÉ-  
TANT PAR L'INDICATION DU 6 MAI; IL RESULTE DU TEXTE  
QUE HUBERT VAN EYCK, LE PEINTRE ANCIEN  
MONTRE ÉTANT TRAVAILLÉ PAR JADOC AYDIER ET BRETAS  
EN L'AN 1333, A VOS 1541 LOCAL A LA VIEUX.

Le dernier vers forme chronogramme se complétant par l'indication du 6 mai; il résulte du texte que Hubert van Eyck, le peintre auquel on n'a pu être trouvé supérieur, a commencé l'œuvre qui fut achevée par son frère Jean, le second dans l'art, à la prière de Josse Aydt et que l'œuvre fut exposée le 6 mai 1332.

Les avis sont partagés au

mystique, a fourni des arguments sérieux, voire définitifs, pour établir qu'il n'y eut pas collaboration simultanée mais coopération successive et qu'à Hubert van Eyck revient la gloire d'avoir conçu l'œuvre et exécuté l'exécution.

La réputation considérable dont jouissait le maître ressort à l'évidence de l'inscription, appelée plus haut: *Majus quo nemo repertus*. Il fut inhumé dans le cimetière voisin de l'église. Plus tard, probablement à l'occasion de travaux entrepris au transept de Saint-Bavon, peut-être en

1533, l'os du bras qui peignit le retable

fut exposé comme une relique dans le cimetière de Saint-Jean. En 1892,

au cours de travaux de restauration

exécutés à la cathédrale par

les soins de M. l'architecte Mor-



LA VIEUX, A VOS 1541 LOCAL A LA VIEUX. MUSÉE DE BRUXELLES. DÉTAIL SUPÉRIEUR.

quel de l'opinion revient à chacun des frères dans le 13<sup>e</sup> siècle. Des travaux récents tendent à montrer que Jean a peut-être occupé l'espèce de temps le commencement du chef-d'œuvre au moment où on termine. Dans une récente étude, M. de la Cour, ancien directeur, président de la Société archéologique de Gand, en dé-  
couvrant la dalle funéraire de Hubert van Eyck, en 1892, dans l'attente de l'inscription, appelée plus haut.

Der, la pierre tombale d'Hubert van Eyck fut retrouvée et confiée, à titre de dépôt provisoire, au Musée lapidaire de Gand.

Il y a quelque dix ans, un groupe d'archéologues et d'artistes gantois conçut le projet de remplacer la dalle funéraire dans la cathédrale Saint-Bavon.

L'artiste de talent, ten Julien Dilleus, séduit par



de ce lit culte public et qui peuvent normalement trouver place ou emploi dans un lieu de prière et de ses dépendances. Seront tenues pour modernes les œuvres exécutées par un artiste vivant ou récent il y a moins de vingt-cinq ans, de quelque technique qu'elles soient ou se réclament, mais à l'exclusion de celles qui présentent un caractère purement archéologique dénué de toute émotion créatrice originale.

Cette règle est bonne et nul n'y eût objecté, si elle avait été appliquée avec la largeur de vue et l'éclectisme dont se réclament les organisateurs. En fait, on a tenu à l'écart toute une catégorie d'artistes précoces à la fois de l'expression artistique et du respect des traditions religieuses et des règles de la liturgie.

N'est-il pas étrange d'exclure d'une exposition d'Art religieux les artistes qui consacrent leur talent à cette seule branche de l'art et y acquièrent par conséquent une compétence qui ne peut être le fait d'un artiste qui aborde occasionnellement le sujet sacré?

Il semble vraiment qu'aux yeux de quelques critiques, l'Art soit religieux ou chrétien par le seul fait que le sujet choisi par l'artiste est emprunté aux deux Testaments, à l'histoire de l'Église ou à ses mystères; l'erreur d'une pareille conception est patente.

L'Art religieux doit vivre de liberté dans son expression; nul ne le contestera; mais liberté n'est pas indépendance, encore moins licence; elle se situe dans des limites assignées par le but même de l'Art religieux.

Dans son expression la plus haute, l'Art religieux doit promouvoir la prière, instruire les fidèles, leur enseigner par l'image les vérités de la foi ou les faits de l'histoire de l'Église. Celle-ci a fixé son enseignement et déterminé les règles de sa liturgie; elle n'abandonne pas aux caprices de l'imagination la représentation des sujets sacrés; la tradition des siècles a formé le code de l'iconographie chrétienne.

L'Art religieux doit se soucier de ces divers éléments s'il ne veut disparaître; s'il néglige l'histoire, les traditions, la liturgie, l'iconographie, il dégenère et n'est que peinture de genre; il disparaîtra mais cessera d'élever l'âme et d'enseigner.

Les artistes tenus à l'écart de l'Exposition internationale d'Art religieux se réclament à la fois des traditions que nous venons d'évoquer et de la plus

entière liberté de concevoir leurs œuvres suivant les techniques rationnelles et leurs tempéraments particuliers.

On leur reproche de pasticher l'art médiéval et d'être servilement traditionalistes; si l'on ne craignait un démenti par le fait, il faudrait faire la preuve et démontrer au public le bien fondé de la critique, en accueillant ces artistes formés dans les écoles dites de Saint-Luc, et en juxtaposant leurs œuvres à celles de leurs confrères. Au surplus, il semble que le jugement soit entaché de tendances exclusives ou partiales; en parcourant le salon bruxellois, on constate de nombreuses réminiscences de l'Art étrusque, égyptien, byzantin; les pastiches de l'art oriental abondent. Ne pouvait-on laisser liberté plus grande et permettre au public de juger?

À nos yeux, le reproche le plus grave que méritent beaucoup d'œuvres exposées à Bruxelles est l'absence de sentiment chrétien; rares sont les œuvres qui font naître l'émotion religieuse, but suprême de l'Art chrétien. Pour émouvoir, il faut être ému soi-même; comment pourrait-on traduire sur la toile, dans le marbre ou la pierre, un sentiment qui n'a pas sa source dans le cœur ou l'esprit?

Refusons-nous dès lors toute valeur artistique aux œuvres inspirées d'un fait religieux mais dépourvues de sentiment chrétien? Nous n'y songeons pas; et nous admirons sincèrement, voire avec enthousiasme, des œuvres auxquelles nous refusons le droit de se réclamer de l'Art chrétien. La détermination est ardue pour tout homme de bonne foi.

Cette mise au point nécessaire ne nous empêche pas de rendre hommage à beaucoup d'œuvres exposées au salon international d'Art religieux moderne, telles que les cartons de Burne-Jones, Walter Crane, Esplan, Holiday, W. Morris, etc..., les tableaux d'Engèle Carrière, les médailles de Roly, de Vernon, de Dasio, de Schwegerle, de Cizek, de Yos, de Jourdain et de Vermeulen, les lithographies de Boehle, le *Saint Léon* de Yamaise, une *Mère de Christ* de Jac. Smits, le triptyque de *Saint François* de L. Frédéric, le *Saint Louis* de Dillens, etc., etc...

Pour ne pas faillir aux règles établies par notre *Berne*, nous ne discuterons pas les œuvres d'artistes contemporains et nous nous contenterons de ces indications sommaires. Elles suffiront pour renseigner nos lecteurs sur la manifestation artistique qui attire en ce moment l'attention de la critique artistique en Belgique (mai 1912).

JOS. CASTLER.

## ESPAGNE

**Cuenca.** — Pour l'édification de la cathédrale de la ville de Cuenca, l'archevêque de cette ville a imposé une telle demande parce qu'elle venait d'être construite par les moines de l'XIV<sup>e</sup> siècle.

et Joseph Arroyo et Louis Arriaga, pour le même édile.

On veut édifier une nouvelle façade en rapport avec l'édifice. Ce problème très délicat a double

point de vue archéologique et architectural a été l'objet de sérieuses études préliminaires dont le résultat a été un projet que l'on vient d'approuver.

Cette cathédrale classée comme monument historique en 1902, fut fondée par Alphonse VIII immédiatement après la conquête de la ville (1177), consacrée par l'évêque Ximenez de Rada ayant 1208 et probablement terminée vers 1250. Le chœur et le transept sans triforium, presque romans encore, sont de style cistercien influencé d'architecture anglo-normande et ont dû être élevés entre 1190 et 1208. Le reste de l'édifice, de pur style gothique anglo-normand très riche, date sans doute de 1208 à 1210. La façade était de la même époque comme le prouvent les nombreux fragments trouvés dans la façade du XVII<sup>e</sup> siècle récemment démolie.

Pour sa restauration l'architecte a tenu compte des origines, des documents graphiques, des sceaux et autres souvenirs : il s'est servi d'un tableau du XVI<sup>e</sup> siècle conservé dans une chapelle de la cathédrale, qui représente des scènes de la vie du saint évêque Julien.

On voit dans le tableau saint Julien bénissant la ville du haut du parvis de la cathédrale pour chasser la peste. On distingue trois portes à voûtures concentriques.

Pour suppléer au manque de détails de cette peinture, l'architecte a été obligé de se servir des fragments qu'on a retrouvés, de la rose entre autres.

Considérant que l'unité est la base indispensable de la beauté architecturale et d'autre part que la formule anglaise : conserver et non restaurer, ne peut s'appliquer ici, le projet actuel s'accorde par son style à la partie de l'édifice qui subsiste et doit se rapprocher autant que possible de la façade primitive.

La façade divisée en trois zones verticales accusant les dispositions intérieures comprend trois étages. La partie inférieure correspond à la hauteur des bas-côtés, le premier étage à celle du triforium et de la nef, au-dessus s'élèvent les tours surmontées d'une flèche. Trois portes

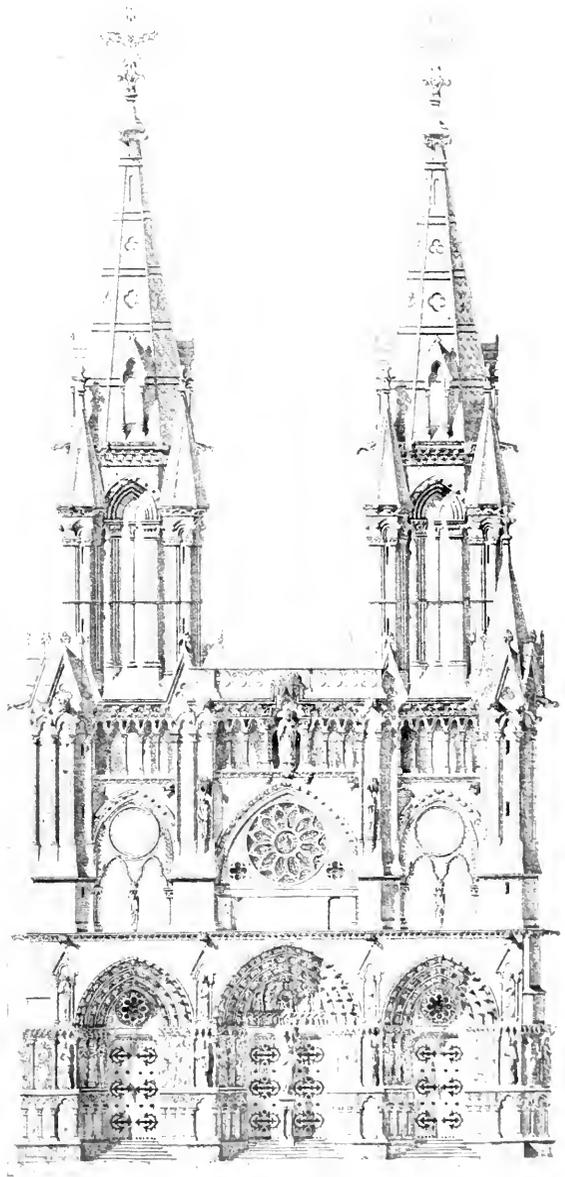


FIG. 1. — FACÈDE DE LA CATHÉDRALE DE SALAMANQUE. — (D'après un tableau du XVI<sup>e</sup> siècle.)

de coupes d'art symbolique s'ouvrent sur la nef et les bas-côtés. Elles reproduisent la disposition que nous avons signalée dans le tableau dont l'architecte s'est servi.

Sur l'embouchement moultre s'élève une arcade dans des trilobes qui porte une série de colonnes et de statues placées sous des dais sculptés, enfin une archivolte à trois voûtures garnies de statuettes. Les portes latérales ont le tympan ajouré avec une rose polylobée, semblable à celles des façades latérales de la cathédrale. La porte centrale a un tri-



LE CHAPEL DE SALAMANCA, OENCA.

mètre ou l'impair sculptés. Comme sur l'ancienne primitive, les trilobes qui ornent les portes latérales ont à leur base et sur leur fronton placera les effigies des saints ou des saints protecteurs. Dans les niches de ces trilobes sculptés sur un socle avec des statues.

Les portes sont faites de bois de chêne avec un socle interne. Les battants sont renforcés avec des poutres de bois en bois dans le style de la porte nord de la cathédrale de Lugo, XIII<sup>e</sup> s. Une corniche décorée avec de grandes feuilles du même bois, qui la corniche interne, le conserve intact, de même que la partie interne de l'ancien étage.

Les contreforts qui diversifient la nef en trois

parties se composent d'un socle en harmonie avec les colonnes du triforium, surmonté d'un massif de maçonnerie orné de longues colonnettes qui donnent une série de lignes verticales très accusées; ils sont décorés à leur sommet d'arcs simulés et se terminent par une pyramide de pierre.

On s'est inspiré pour cette partie de la cathédrale de Contances en atténuant la sévérité par des dispositions prises à Notre-Dame de Paris. La petite tour de l'angle sud se termine par un toit pyramidal.

Sur les contreforts centraux, apparaissent des statues; la façade rococo, les portait déjà, ce qui prouve qu'elles existaient dans la façade primitive. D'autre part l'architecte ayant trouvé des têtes couronnées qu'il supposa être celles de Don Alphonse et de la reine Leonor d'Angleterre, projeta de reproduire ces figures en mêlant aux mains des personnages de petits édifices, comme en portent les fondateurs dans l'iconographie du moyen âge.

La partie centrale qui reproduit l'ancienne, est percée d'une baie en tiers-point dont l'archivolte à crochets repose sur des têtes semblables à celles qui se voient sur les façades latérales. A droite et à gauche on a copié le triforium de la nef.

Au-dessus, une galerie à jour sur laquelle repose la grande corniche supérieure a été composée d'après les modèles du XIII<sup>e</sup> siècle parce qu'il ne restait rien de cette partie. Au centre une grande niche ornementale est ménagée comme dans la façade rococo. De même motif se trouve à la cathédrale de Léon. On y placera la statue de saint Julien, premier évêque et patron de la ville. Ainsi les trois personnages qui fondèrent l'évêché et élevèrent la cathédrale de Oenca, sont représentés.

Au l'absence de tout document sur les tours anciennes, le fait d'avoir eu dans la façade rococo des flèches fait supposer qu'il en était ainsi primitivement. L'architecte s'inspirant des types déjà nommés a posé sur la base carrée un étage octogone portant sur des trompes intérieures; les angles sont garnis par de petites tours qui en chargeant les contreforts en augmentent la résistance, système employé dans les tours lanternes de la cathédrale de Salamanque et de Zamora, à Burgos et en France, à Contances. De grandes baies sont percées sur les faces de cet étage.

A l'intérieur reconvert d'une voûte d'ogive se trouve, appuyé sur les trompes, le beffroi des cloches.

Étant de connaître la forme ancienne des flèches, on a adopté le système employé le plus souvent; flèches octogones ornées de quatre lucarnes et ajourées de petits quatre-feuilles. Les pans sont ornés d'arcades; des croix de fer sont placées au haut.

A l'intérieur, les premières travées de la cathédrale ont été conservées lors de la restauration du XIII<sup>e</sup> siècle. Il n'y aura donc qu'à substituer aux piliers et aux arcs de style classique, d'autres de

style gothique en harmonie avec le reste de l'église.

Quant aux dimensions de la façade, elles sont données par la nef et le toit anciens.

**Madrid.** — Outre des expositions particulières, comme celle d'Alonso de Bernete, célèbre paysagiste et critique de Vélasquez, et de celle de Valdás, peintre du siècle dernier, nous signalerons celle des Beaux-Arts. Plus de douze cents tableaux ont été présentés à la section de peinture, et de nombreuses statues à celle de sculpture. La médaille d'honneur a été attribuée à M. Pinazo.

Les artistes espagnols manquent généralement de personnalité; les uns imitent les primitifs italiens, les autres, en plus grand nombre, copient le Greco et Goya; d'autres encore vont plus loin et font des Zuloaga et même des Gauguin.

*Bibliothèques et Musée.* — M. Cristophe Ferry a fait don d'une collection de douze cents estampes à la Bibliothèque, et d'une sculpture de Pierre de Mená et trois tableaux de Goya au Musée archéologique.

*Eglise Saint-Pierre-le-Rou.* — Sévère à l'extérieur et somptueuse à l'intérieur, elle s'élève près de l'ancienne église de la Vierge de la Paloma; elle est l'œuvre des architectes Alvarez et Rodriguez. L'art mauresque-chrétien mudéjar donne à l'intérieur dans la plus grande partie, surtout au plafond, œuvre d'une grande beauté. Le maître-autel en marbre, les vitraux blasonnés lui donnent l'aspect riche et artistique.

**Valence.** — Le savant chanoine Roque Clavias est décédé récemment. Critique éclairé, très libéral, il s'est distingué par des travaux d'histoire et d'archéologie. Outre ses nombreux ouvrages, il fonda et dirigea « *El archivo* », revue qui a rendu de grands services pour l'histoire de la ville de Valence.

**Bulletin de la Société Castellane d'excursions, Valladolid.** — Décembre 1911, janvier 1912. *Le Collège de Saint-Gregoire de Valladolid*, par D. Juan Aguado. — L'auteur décrit cette superbe fondation de l'évêque Fr. Alonso de Burgos, édifiée de style gothique flamboyant et de la Renaissance espagnole. Il décrit aussi une croix de Juan de Arfe, médiocre, conservée au Musée de Barcelone.

*Fevrier.* — *L'Abbaye de Husillos, Palencia*, par D. Grégoire Sanchez. — Au des plus anciens et des

plus intéressants édifices du pays qui date en partie du XI<sup>e</sup> siècle, comme on peut le voir dans le cloître. Un concile national s'y est tenu en 1088.

*Mars.* — Note de D. Adolphe J. Cas nova sur la démolition de l'église appelée « la antigua » de Valladolid. Cette intéressante église, bâtie par le comte Pierre Ansurez, menaçait ruines, on avait pensé à la restaurer. La tour romane, la plus belle de toute la Castille, est en si mauvais état que l'on craint d'être obligé de la démolir.

*Avril.* — *L'église de Villanueva, Palencia*, par D. Grégoire Sanchez. — Description de cette somptueuse église qui selon la tradition fut construite par les Templiers, ce qui expliquerait sa forme de forteresse. Elle servit ensuite de palais aux évêques de Palencia.

#### Revue des Archives, Bibliothèques et Musées.

*Janvier-février 1912. Une pièce inédite de l'orfèvrerie espagnole.* — M. Perez Vallanil décrit la possession de la cathédrale de Sigüenza, autre fusterie sous donné par l'évêque Laurent Suarez de Figueroa en 1580, œuvre de Juan Rodriguez de pur style plâtrésque, la cathédrale en possédait un autre, donné par le Cardinal Delgado en 1780. C'est l'œuvre de Don Dammán de Castro, et l'une des dernières manifestations de l'art rococo espagnol influencé de l'art napolitain et français. Le premier disparut pendant la guerre de 1809.

*1. Temple de Saint-Basile de Cordoba de Belanga Soria*, qui contient les très curieuses peintures murales, uniques en leur genre dans l'architecture du moyen âge en Espagne et des statues très intéressantes, menaçant ruine. Il serait urgent de donner une solution à la demande de classement comme monument national, qui a été très favorablement accueillie par les académies d'histoire et des Beaux-Arts, mais qui n'a encore reçu aucune solution du ministère de l'Instruction Publique.

**Bulletin de la Société Espagnole d'Excursions, Palencia 1912. Les Croquis de Madrid.** — Comité de la Royale Académie de Saint-Erasmus. Gracieux, œuvre peinte par Alonso Cano, a été récemment attribué à un artiste inspiré par la tradition romane de Michel Arge ou de son élève Becerra. Les Croquis de Sainte-Fabulle et de Beceletes et autres appartenant à l'ancienne maison duciale d'Osuna peuvent être attribués à un autre artiste ou à son école.

*Les grands portails de l'église de Santa Catalina* étude de D. N. Serrano. — Peintures romanes murales, peintures murales, etc.

J. H. V. — 1912.

## BIBLIOGRAPHIE

CABROL, DOM, et LÉCLERCQ, DOM II. **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie.** Fasc. XXV-XXVII. Paris, Letouzey et Ané, 1912, 3 fasc., in-8., 16 pl., fig.

Ces trois fascicules du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* contiennent les notices des mots Chancelle, suite à Château. La plupart de ces notices ont été rédigées, avec le soin et la compétence que l'on sait, par Dom H. Leclercq, qui consacre toute son énergie et toute sa science à la publication de ce Dictionnaire. Dom Cabrol a donné deux articles fort intéressants sur le Culte de Charlemagne et sur Charlemagne et la liturgie. La notice sur le Charophylax, dignitaire de l'Église byzantine, a été rédigée par Adr. Fortesque, celle sur la liturgie des Châtréux par A. Degand. Parmi les articles les plus importants, je noterai ceux qui ont écrits Dom Leclercq sur les Chapiteaux, sur Charlemagne et son influence sur les beaux-arts, sur les monuments qu'il a fait construire, les objets d'orfèvrerie et les bijoux qu'il a fait exécuter, les manuscrits qu'il a fait illustrer; sur les six manuscrits à miniatures qui subsistent de ceux que commanda Charles le Chauve; sur les Châsses, leur origine, leurs dispositions primitives, et les plus anciennes chasses qui nous ont été conservées, celles de Montecorone, de Herford, de Gorn, d'Irècht; sur la Châsse qui, d'après les textes et les monuments figurés, dérive du vêtement de dessus du costume populaire en usage dans le monde gréco-romain aux premiers siècles de notre ère, et est faite d'une étoffe simple de laine, de lin et de soie, surtout à partir du IX<sup>e</sup> siècle. Notons enfin le sens qu'avait le mot *charpentier*, le *carpentarius* étant le charpentier, c'est-à-dire, et c'est seulement à l'époque du Renouveau que ce mot prit la signification nouvelle de charpentier. On le rencontre alors, peut au mot *carpent*, et appliqué à une synagogue d'architecte. Dom Leclercq cite entre autres un exemple du IX<sup>e</sup> siècle, en ce qui concerne le mot, être le mot *carpent* du mot *carpent*. Toutes ces notices sont accompagnées d'une riche et précieuse documentation bibliographique, et de nombreuses et abondantes illustrations, et de nombreuses et abondantes illustrations.

M. de la Roche.

SAINT-PAUL, ANTHYME. **Histoire monumentale de la France**, nouvelle édition. Paris, Hachette, 1911, in-fol., 284 p., 55 pl.

L'histoire monumentale de la France avait été écrite autrefois par A. Saint-Paul; mais dans ces dernières années, les découvertes, les monographies, les travaux divers, ont fait avancer la science de l'archéologie, et A. Saint-Paul avait repris depuis deux ou trois ans son travail, il l'avait mis au point et il en avait fait un beau volume illustré, lorsque la mort l'emporta le jour où ce volume achevé allait paraître. Nous avons dit combien A. Saint-Paul aimait tous les vieux monuments de France qu'il connaissait si bien; ce qu'il veut, dans ce livre, c'est aussi les faire connaître et les faire aimer. Dans un premier chapitre il étudie les principes techniques de la construction, la voûte et ses différentes applications, les styles. L'histoire monumentale proprement dite est divisée en quatre parties, suivant les procédés en usage depuis A. de Caumont et Quicherat; la période latine, la période romane, la période gothique, la Renaissance et l'art classique. Ainsi présenté, ce volume est un véritable cours d'archéologie où l'auteur passe en revue pour chaque période les principes de construction en faveur à cette époque, et particulièrement la manière dont les architectes ont compris la voûte qui est l'élément dominant de la construction; les principaux monuments religieux et civils; enfin les écoles entre lesquelles on peut diviser ces monuments, suivant les caractères types qu'ils présentent. Le volume se termine par un appendice sur l'archéologie médiévale et les monuments historiques, sur le vandalisme de la Révolution, enfin sur la Renaissance des études du moyen âge au XIX<sup>e</sup> siècle. La préparation de ce beau volume avait obligé A. Saint-Paul à de longues recherches et c'est le résultat de quelques-unes de ces études que nous avons publié dans la *Revue*. M. A.

THIEME A. **Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.** Leipzig, 1912, vol. I à VI.

La grande œuvre entreprise par MM. Thieme et Becker continue à paraître régulièrement. Elle comprend actuellement six volumes et s'étend jusqu'à la lettre C.

C'est un admirable instrument de travail que nous apporte le *Kunstler-leikon*. Des notices tenues au courant des recherches les plus nouvelles et suivies de bibliographies établies avec discernement nous renseignent sur tous les artistes qui se sont succédés depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

On juge de l'importance du travail ! Jamais, depuis Nagler, aucun savant ne s'était attaqué à une tâche aussi ardue. Mais aussi quelle œuvre utile ! On comprend qu'elle devait tenter des hommes désireux de rendre un service signalé à l'histoire de l'art. Si l'on en croit les volumes parus, les fondateurs et le directeur actuel sont en train d'atteindre leur but.

Voici, dans les deux derniers volumes quelques articles particulièrement intéressants : *Breygmaer* (H. A. Schmiéd) ; la meilleure étude qui ait paru sur ce peintre si important de l'École Souabe), *Paul Véronèse*, *Domenico Campagnolo*, *Uma da Conegliano*, *Carpaccio* (Haden), un des connaisseurs les plus compétents de l'art vénitien), *Jacques Callot* (H. W. Singer, du Cabinet des Estampes de Dresde), *Robert Campin* (Max I. Friedländer), *Canalotto* (W. v. Seidlitz), *Carova* (P. Paoletti), *Ceporali* (W. Bombe), *Caro-Devalle*, *Carolus-Durán*, *Carpaccio*, *Cézanne* (Grantoff), *L'ego da Carpi* (P. Kristeller), *Les Carrache* (Schmerber), *Eugène Carrière* (Vollmer), *Philippe de Champagne* (Hovi Stein), *Charada* (Gornu), *Charlet* (L. Réau), *Engelward Charonton* (Vollmer), *Clunard* (Audin), etc.

M. Thème qui, aujourd'hui, est seul à la tête de ce gigantesque travail, semble avoir trouvé sa méthode et l'outillage voulus pour mener son œuvre à bien. Les articles parfois trop longs au début sont devenus plus sobres, sans perdre ni de leur intérêt ni de leur utilité. Grâce aux soins diligents de M. Seemann qui a pris en main la partie matérielle de la publication, les volumes se succèdent à intervalles plus courts. Il paraît actuellement, en moyenne, deux tomes par an, ce qui permettra d'achever l'entreprise dans un espace de temps relativement court. Aussi, le dictionnaire aura un caractère d'unité scientifique qu'il est souvent difficile de donner à des travaux d'aussi longue haleine.

Ce « Larousse » de l'art, désormais indispensable à tous ceux qui s'occupent de questions esthétiques touchant au passé et au présent, ne devrait manquer dans aucune bibliothèque.

C. DE MANDAR.

LAFENESTRE (GEORGES). *Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien*. Paris, Hachette, 1911, in-8°, 301 p.

Reprenant et complétant les articles qu'il a publiés dans la *Revue des deux-mondes*, M. L. vient de donner en un petit volume une fort attachante étude des deux belles figures qui au XIII<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle ont eu sur l'art italien une si profonde influence. Dans son introduction, M. L. montre

comment le sanctuaire d'Assise, daté au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, a attiré au commencement du XIV<sup>e</sup> les poètes, les artistes, puis les archéologues, comment certains mêmes de ces derniers, ont voulu voir dans la basilique le berceau de l'art gothique en Italie, opinion qui n'est plus soutenable aujourd'hui, après les savants travaux de M. L. l'art ; et c'est précisément l'étude des influences de la basilique d'Assise sur le développement de l'architecture gothique en Italie qui forme le premier chapitre du volume. Saint François, reprenant et aggravant l'amour de saint Bernard pour la simplicité et la pauvreté, n'admettait d'abord que des églises de bois ; lorsque plus tard le nombre de ses disciples eut considérablement augmenté, il fallut construire des églises de pierre, et l'on se rallia au style sévère, simple et logique que les cisterciens avaient apporté de Bourgogne en Italie avec les principes de l'architecture gothique. Mais frère Elie, dès le lendemain de la mort de saint François, enfreignit la règle du *Poverello*, c'est lui qui fut « l'imitateur, l'inspirateur, le surveillant, actif et passionné des constructions franciscaines à Assise », et il voulut un couvent et une basilique qui par leur ampleur et par leur richesse dépassassent les esprits des pèlerins. Après une discussion très serrée sur la personnalité des architectes d'Assise, M. L. montre le rôle de la basilique dans l'expansion de l'art gothique en Italie.

Mais c'est surtout pour la peinture que Sixvère l'influence artistique de saint François : l'esprit franciscain réveille la pitie dans l'âme des foules attendries, il chante les poésies pures de la vie terrestre, et l'âme des artistes en est émue, et c'est cette émotion, telle que la ressentit Giotto, lorsqu'il interpréta sur les murs de la basilique la légende franciscaine, qui renouela l'art.

Saint François avait poussé les artistes à l'amour de la nature ; ceux-ci cédant à cette impulsion se mirent à l'étudier et ils l'étudièrent particulièrement dans ce qu'elle a de plus partait, la forme humaine. L'idée de la beauté est toujours conçue par l'imagination des poètes avant d'être exprimée par la main des artistes. L'impulsion donnée par les poètes, les érudits, les archéologues, les collectionneurs détermina au XV<sup>e</sup> siècle, à Florence, un épanouissement général des arts. Mais l'abus d'un naturalisme entraverait la dévotion, lorsqu'un milieu de la fête apparaît Savonarole, épris lui aussi de la représentation plastique et pittoresque de la beauté, mais modérée par l'idéal saint et moral qui était celui de Giotto ; les artistes vont s'humilier devant le reformateur et après son martyre, sa doctrine porta ses fruits avec Michel Ange.

Telles sont, trop rapidement resumées, les grandes lignes du volume de M. Lafenestre plein d'apogés curieux et de remarques intéressantes.

Marcel Armand.

L'ATELIER. — **Le Palais de Latran, étude historique et archéologique**, Paris, E. Leroux, 1911, in-folio, 306 p., 141 fig., 35 pl.

Du séjour à l'École de Rome, M. Lamer avait choisi comme travail, l'histoire du Palais de Latran, et malgré les difficultés de toutes sortes inhérentes à un aussi vaste sujet, malgré l'éloignement de la base de ses travaux, malgré le départ de son principal conseiller, Achille Luchaire, il vint de mener à bonne fin ce beau travail qui lui a valu le titre de docteur.

Le volume de M. Lamer se divise en deux parties : la première est une histoire chronologique du Latran, de ses bâtiments et de ses hôtes habituels, papes, dignitaires pontificaux, religieux chargés du service et de l'entretien du Palais ; la seconde partie comprend une importante bibliographie, un grand nombre de pièces justificatives et des documents divers ; Description du Latran par Jean Diacre et par Pavano, inventaires anciens du Latran et de ses dépendances, comptes depuis 1492 ; listes diverses.

Sur le sommet du Caelius s'élevait la rustique demeure des Lalerani, confisquée par Néron en 65, et dont des fouilles récentes ont fait découvrir quelques murs ornés de fresques. Nous ne savons pas au juste à quel moment une des parties de ce palais fut transformée en basilique ; les légendes sont nombreuses sur ces origines et M. Lamer montre la part de vérité inhérente à chacune d'elles. Constantin fonda un baptistère et une église ayant à peu près, sans l'abside, les mêmes dimensions que la basilique actuelle ; on n'avait donc pu utiliser une basilique exist. et il avait fallu détruire plusieurs bâtiments du Palais des Lalerani pour construire cette église ; il les enrichit d'objets d'orfèvrerie, et les dota d'un riche mobilier. C'est à partir de la même époque que les papes habitèrent réellement le Latran. Nous n'avons aucune description de la basilique avant le XI<sup>e</sup> siècle et M. Lamer a raisonnablement adopté une restitution toute hypothétique. Les fondations du baptistère et des murs jusqu'à une certaine hauteur remontent à la construction primitive. La partie haute seule a été restaurée plusieurs fois.

Le sort du Latran a été intimement lié à celui de la papauté et aussi de la ville de Rome ; le palais fut plusieurs fois pillé, mais il est à remarquer que les barbares (Wisigoths, Normands, sarrasins) du complot de Boniface ne s'en seraient jamais débarrassés complètement. Parmi les papes qui s'attachèrent plus particulièrement à l'embellissement du Latran, nous citerons Sixte III (432-440) qui fit faire un nouveau baptistère, et Léon III qui fit faire pour remédier à la décadence de l'abbaye par Albano, et qui eut donc le mérite d'avoir fait rebâtir l'Église qui avait été détruite par les deux autres. Il fit construire deux nouvelles églises, celle du baptistère, et celle de sainte Agathe au nord-est.

Foratoire de Sainte-Croix, dont la confession renfermait le bois de la Croix ; Grégoire le Grand qui releva le Palais de ses ruines et en fit le centre de son pouvoir temporel ; Jean IV qui éleva près du baptistère Foratoire de Saint-Venance ; Léon III qui construisit deux « trichina » flanqués d'absides ornées de mosaïques et où il reçut Charlemagne en 800. Du V<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle, le Latran est en proie aux invasions de l'extérieur et de l'intérieur. Le pape Gélise II, un des grands bâtisseurs du Latran, restaure le Palais et élève la chapelle Saint-Nicolas, monument de la victoire de la papauté sur l'Empire où étaient peints les portraits des papes ; elle fut démolie en 1747 par Benoît XIV en même temps que le « trichina » de Léon III.

Innocent III et Innocent IV enrichissent le trésor et Nicolas III fait reconstruire par son architecte Cosmato la basilique de Saint-Laurent, plus connue sous le nom de *Sancta Sanctorum*, à l'intérieur sous une arcade trilobée sont peints des images de papes et de saints ; au-dessus de l'aula est une avancée où sont placés les reliques insignes ; sous la voûte qui soutient cette tribune est une belle mosaïque. Nicolas IV fait reconstruire le chœur gothique à six pans séparés par des contreforts à colonnes de la basilique qui depuis le XII<sup>e</sup> siècle a le vocable de Saint-Jean ; ce chœur subsista jusqu'en 1876, époque où il fut démolí pour faire place au chœur actuel de plus grande dimension. A l'intérieur de l'abside sous le cul-de-four était une mosaïque de grande valeur qui a été mal remontée dans le chœur actuel, mais que de Rossi avait pu voir avant son transport ; elle est en grande partie antérieure à Nicolas IV. M. Lamer l'analyse en détail et montre toutes ses particularités iconographiques et artistiques ; il prouve qu'elle est l'œuvre du traicseauin Giacomo Torriti assisté de Giacomo de Camerino, tous deux représentés sur la mosaïque. Durant son séjour à Rome au début du XIV<sup>e</sup> siècle, Giotto dut exécuter au Latran la célèbre fresque représentant Boniface VIII, proclamant le jubilé de l'an 1300.

Pendant le séjour des papes à Avignon, le Latran est abandonné. Deux incendies accidentels en 1208 et en 1361, menacent la basilique. Au retour d'Avignon les Papes restaurent le Latran mais l'abandonnent peu à peu pour le Valeran. Sixte-Quint démolit l'ancien palais et en fait reconstruire un neuf par son architecte Fontana. La basilique fut épargnée ; au XVI<sup>e</sup> siècle, elle échappa pas aux architectes qui la remanièrent, refirent sa façade, la décorèrent à l'intérieur. Enfin, en 1876, pour agrandir le chœur, on démolit l'abside et on refit la grande mosaïque.

Lors de sa splendeur le Latran dont une partie des murs est encore debout aujourd'hui, comprenait la grande basilique, tournée à l'ouest, à doubles collatéraux, transept, abside et déambulatoire ; au sud le cloître et le monastère ; au nord-ouest le bap-

listère de Constantin précédé du portique de Saint-Venance, l'oratoire de Sainte-Croix et celui de Saint-Jean l'Évangéliste; au nord le palais avec la salle des Conciles et la Loge de la Bénédiction, la Scala Sancta, les « Irchuma » de Léon III et de Grégoire IV et à l'extrémité le *Sancta Sanctorum*.

Tel est le beau volume présenté avec un soin et un luxe d'illustration dignes de la grandeur du monument et de l'importance du travail.

Marcel Aubert

RÜTTIMANN P. HERMANN, O. C. *Der Bau- und Kunstbetrieb der cistercienser unter dem Einflusse der Ordensgesetzgebung im 12. und 13. Jahrhundert.* Bregenz, Druck von J. N. Teutsch, 1911, in-8°, 57 p.

Le R. P. Dom Ruttimann a choisi comme sujet de thèse de doctoral l'influence des règlements de l'Ordre de Cîteaux sur l'activité artistique des Cisterciens, aussi bien en architecture qu'en sculpture, peinture et dans les arts mineurs, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Dom R. a fort bien traité cet intéressant sujet; après avoir donné une bibliographie assez complète du sujet, à laquelle on pourrait encore ajouter certaines études d'ensemble comme les beaux travaux de M. John Wilson, et plusieurs monographies, il aborde, en le présentant, un sujet déjà traité, il y a plus de 50 ans par M. d'Arbois de Jubainville et souvent repris depuis; application des règlements de l'Ordre de Cîteaux relatifs à la fondation et à la construction des abbayes, aux dispositions générales des églises et à leur ornementation sévère. Certains chapitres comme celui où l'auteur étudie, en s'appuyant sur les textes, les conditions de la vie des artistes et des ouvriers cisterciens, l'organisation du chantier et la répartition des matériaux, sont particulièrement intéressants. Et l'on sait que ce sont ces règlements prévus dans les statuts de l'Ordre, et adaptés à notre vœu dans les chapitres généraux, qui ont donné à toutes les abbayes cisterciennes une telle unité artistique, que l'on a pu appeler style cistercien, l'ensemble des caractères qui leur sont propres.

M. A.

BURLET (Chanoine J.) *L'église du Bourget-du-Lac, notice historique et archéologique.* Chambéry, Librairie catholique, 1911, in-8°, 22 p., 12 pl. Extrait de la *Savoie littéraire et scientifique*, 1911.

L'église du Bourget dont les parties basses sont du XII<sup>e</sup> siècle et les voûtes ont été refaites au XV<sup>e</sup> siècle, renferme une série de bas-reliefs du plus haut intérêt, que M. le chanoine Burlet étudie et publie dans la petite notice qu'il consacre à cette église. Ces bas-reliefs, qui peuvent remonter à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, sont des fragments du Jugement de

fort bien conservés; ils sont consacrés surtout l'habitude à la vie du Christ. On y reconnaît l'Annonciation, saint Joseph et les Anges, l'Adoration des Mages, l'Hadraie à Jérusalem, dont la composition est remarquable. Le Christ lamente sur une croix et suivi des Apôtres, s'avance en bénissant ses disciples qui peignent sur son chemin des fleurs et de cloches précieuses; un homme petit, Zachée sans doute, se hâte de monter dans un arbre pour voir passer le Christ; rien ne manque à la scène, l'enfant lui-même est représenté au premier plan, devant le recit de saint Mathieu. Plus loin, sont des fragments figurant la Descente de Croix, les saints Luminés au tombeau, les disciples d'Emmaüs, l'apparition de Marie Madeleine, l'Ascension, la Pentecôte, et au-dessus la mort de la Vierge; l'Incrédulité de saint Thomas.

H. F.

*Le Vieux Paris, souvenirs et vieilles demeures,* publié sous la direction de G. LA SÈVRE. Paris, Eggmann, 1912. In-fol., 80 p., pl. et fig.

L'éditeur Eggmann a tenu une grande quantité de documents sur l'architecture et la décoration des vieilles maisons et des anciens édifices de Paris; il profite de les publier, accompagnés d'une notice les situant dans le temps et résumant l'histoire du monument dont ils sont témoins, et il a confié la direction de cette publication à M. G. Le nôtre, qui présente aujourd'hui au public la première série. Ce volume contient une courte monographie de l'église Saint-Severin par M. Lucien Lamberon, des notices sur l'Abbaye-au-Bois par M. Georges Gaim, sur l'Hôtel Héronnet par M. G. Henriot, sur le Boulevard du Palais par M. L. Bourripaire, sur l'Hôtel Biron par M. André Hallays, sur le Pont-au-Double par M. G. Tesson, sur l'Hôtel du Prévôt par M. P. Schmeisheim, sur le quat Bourbon par M. Lucien Ange de Lassus, sur le Collège Fortel par M. E. Glonzet, sur l'Alberge du Compas d'or par M. R. Bernard. En tout cela ce volume on peut admirer la diversité et la richesse d'invention des fondes et des intérieurs de nos vieilles demeures parisiennes; on peut comprendre tout ce que qu'architecte de Paris, construisant aussi bien pour un simple bourgeois que pour un noble seigneur, apportait d'art et d'imagination à dessiner le comble d'un escalier, la base d'une porte, la corniche d'un plafond. On sent dans une boutique ou la simple grille d'un soupirail.

Mais le chapitre qui nous intéresse le plus est celui qui consacre M. L. Lamberon l'église Saint-Severin. Tout le monde connaît ce lieu, l'église encore entièrement neuve de vieilles maisons qui lui forment un cadre si pittoresque; mais le monde a dû remarquer que X<sup>e</sup> siècle, et que ces belles sculptures, faites au XII<sup>e</sup> siècle, sont

J. K. Huysmans, sont justement comparées à « de sombres ombelles brodées pour abriter le Saint-Sacrement de l'autel ». Mais aucune étude complète n'a encore été consacrée à ce monument, et bien des difficultés restent encore à résoudre, soit dans son histoire, soit dans ses dispositions; M. Lamberc en a posé quelques-unes. Une thèse vient d'être soutenue à l'École des Chartes sur ce sujet; nous en avons donné l'analyse dans la *Critique* (p. 147), en attendant que l'auteur mettant à profit les observations qui lui ont été faites au cours de l'argumentation, donne de cette fort intéressante église une monographie définitive. M. Lamberc termine son étude en formant le vœu que ce qui reste de l'ancien emboîture soit transformé en square; nous voudrions souhaiter seulement que l'on démolisse quelques adjonctions fastidieuses faites aux charniers dont il subsiste encore quelques travées, mais nous regretterions que l'on modifie le caractère sauvage et sévère qui convient à un lieu où dorment à l'ombre de l'église tant de morts, et qui fut de ce coin si calme de Paris, un des plus décevants.

M. A.

BÉGINIER (LOUIS). *Artus Fillon et la tour de la Madeleine de Verneuil*, Paris, Picard, 1911, 28 p., 1 pl. Extrait du *Bulletin des travaux de la Société libre de l'Art*, 1911.

Cette courte mais substantielle notice met au point les opinions plus ou moins fantaisistes qu'on avait émises sur la construction de la tour de la Madeleine de Verneuil.

La partie inférieure, de même époque que le chœur doit dater des environs de 1165. Les travaux interrompus pendant toute la fin du XV<sup>e</sup> siècle furent repris vers 1404, époque à laquelle Artus Fillon, qui venait d'être nommé chanoine d'Evreux, donna une somme assez importante pour leur continuation. Tout était terminé en 1529, car le testament du donateur qui date de cette époque ne parle que des legs insignifiants. M. Béginier rapporte et admet à ce beaucoup de vraisemblance, la tradition verneuilienne qui veut que la statue de saint Pierre, au faîte orientale de la tour, au premier étage, soit l'image d'Artus Fillon. Après

avoir décrit l'édifice, l'auteur cherche à identifier les sculpteurs de ce qui l'ornement, mais il n'a pu découvrir le nom de l'architecte qui éleva cette belle tour, et il n'a pu en découvrir des meilleurs spécimens des menus détails, tels qu'on en trouve en Normandie, à cette époque.

LEON VERNIER

THOMPSON (A. HAMILTON). *Military architecture in England during the middle ages*. Oxford, Henry Frowde, 1912, in-8°, 381 p., pl. et fig.

M. Henry Frowde publie un volume sur l'architecture militaire en Angleterre et dans le pays de Galles par M. A. Hamilton Thompson. Il est copieusement illustré de beaucoup de plans, de dessins, de photographies. L'ancienne architecture militaire a été peu étudiée en Angleterre. Jusqu'en 1911 le seul ouvrage sur ce sujet était celui de M. G. T. Clark, publié en 1881, qui est en grande partie une collection de monographies de châteaux modernes. M. Clark avait été grandement égaré par l'historien E. A. Freeman et beaucoup de ses principales conclusions ne peuvent plus actuellement être soutenues. L'opinion du professeur Freeman était que la plus grande partie des châteaux d'Angleterre ont été bâtis au XI<sup>e</sup> siècle. Cette hypothèse ne peut se soutenir, car la construction d'un si grand nombre de châteaux aurait demandé beaucoup de temps; et la plupart, sauf, peut-être, trois ou quatre ont dû être seulement défendus par des palissades de bois, et l'on sait qu'à l'époque actuelle chez les Burmese et les Maoris de la Nouvelle-Zélande de telles palissades de bois ont résisté durant de longs temps aux troupes anglaises. Quant au livre de M. Thompson, il contient les théories les plus fondées et les mieux reconnues aujourd'hui sur ce sujet, aussi est-il d'une grande valeur pour ceux que l'architecture militaire intéresse; celle-ci, pourtant n'a jamais été aussi florissante en Angleterre qu'en France, où la grande époque du moyen âge a laissé beaucoup d'exemples de châteaux et de constructions fortifiées. La réunion des diverses provinces de France sous l'autorité du roi ne se fit que peu à peu et le développement de l'architecture des châteaux en fut la conséquence. En Angleterre, au contraire, la couronne fut une main ferme sur le pays entier et sans pendant de très courtes périodes mit un frein à la construction des châteaux par ses vassaux féodaux. Après la pacification définitive du pays, le château-fort devint de plus en plus inutile et les seigneurs anglais le remplacèrent par le confortable manoir et la maison d'habitation.

Francis BOXB.

DAVIES (GERALD S.). *Resurgence sculptured tombs of the fifteenth century in Rome*. London, T. Murray, 1910, in-8°, XIV-381 p., 88 fig.

Le volume de M. Davies se divise en deux parties, l'une sur les sculpteurs et en particulier sur les sculpteurs lombards, l'autre sur leurs œuvres et en particulier sur les tombeaux.

M. Davies fait précéder son étude des sculptures du XV<sup>e</sup> siècle à Rome d'un chapitre sur la sculpture et sur les monuments funéraires aux XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et

XIV<sup>e</sup> siècles; il décrit ensuite les caractères de la sculpture au XV<sup>e</sup> siècle, puis aborde l'étude biographique et artistique des principaux sculpteurs: Andrea Bregno, Mino da Fiesole, Giovanni Balmata, Luigi Capponi, puis Pasquino da Montepulciano, Niccolò della Guardia, Pietro Paolo da Todi, Mino del Reame, Michele Marini, enfin Antonio Pollaiuolo, appelé de Florence pour exécuter les tombes des cardinaux della Rovere, Gian Cristoforo Romano et Andrea Sansovino.

La deuxième partie comprend une liste des églises romanes mentionnées au cours de l'étude, une liste chronologique du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> des tombes les plus importantes conservées à Rome, enfin des notices sur ces tombes, classées par église avec une courte biographie du personnage représenté sur la dalle funéraire ou sur le tombeau.

À la fin est une table très complète des artistes, des personnages inhumés et des églises. Ce volume, écrit avec beaucoup de soin et accompagné d'une riche illustration, est en même temps qu'une bonne histoire de la sculpture à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle un guide qui permettra de se reconnaître parmi les monuments funéraires si nombreux dans les églises de Rome.

A. P.

GRUNERSEN W. DEJ. *Sainte-Marie-Antique. Le caractère et style des peintures du VI au XIII siècle.* Rome, Max Bretschneider, 1911, in-fol., 179 p., 135 fig., 25 fr.).

Ce volume est un extrait du grand ouvrage publié par le même auteur<sup>1</sup>, avec le concours de MM. Huelsen, Georgis, Federici et David, sur Sainte-Marie-Antique, c'est-à-dire sur le monument le plus important de l'art romain à l'époque byzantine. M. de Grunersen et ses collaborateurs ne se sont pas bornés à une simple monographie d'église; ils ont élargi leur cadre et du reste la vénérable basilique retrouvée au Forum s'y prêtait à merveille. Ne retrouvait-on pas en effet dans ce monument les diverses influences qui sont venues de l'Orient byzantin ou barbare du VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle, et qui ont modifié plus ou moins le génie des artistes de Rome?

En dehors de quelques fragments d'ornementation, il n'y a à Sainte-Marie-Antique qu'un seul sujet iconographique du VI<sup>e</sup> siècle; c'est une *Vierge* trépanant, tenant l'enfant Jésus, entre deux anges. Elle est vêtue d'un riche costume d'impératrice byzantine, ce qui est un cas unique à cette époque; la mère du Sauveur porte toujours le costume classique dans les œuvres contemporaines de cette peinture.

La riche série de compositions picturales du

temps du pape Jean VII, 705-707, nous montre des figures sveltes, aux mouvements aisés, aux expressions réalistes et donne l'impression d'un développement artistique très accentué. Avec les fragments de mosaïques provenant de l'antique oratoire du même pape Jean VII, démolis sous Paul V, ces peintures offrent aujourd'hui une source iconographique très suffisante pour juger du caractère de l'art romain au début du VIII<sup>e</sup> siècle, sous l'un des nombreux pontifes d'origine grecque. Sur les deux murs latéraux de la chapelle centrale de Sainte-Marie, il y avait une suite de vingt tableaux se rapportant à la vie du Christ. Nous noterons la *Naïté en l'Église*, exceptionnelle avant le X<sup>e</sup> siècle, la *Chemise de la Croix*, scène très caractéristique par sa tendance au réalisme, et l'*Annunciation*, où l'ange ne marche pas, mais est arrêté, un pied rapproché de l'autre, devant la Vierge.

Presque toutes les peintures de la chapelle de gauche furent exécutées par ordre du pape saint Zacharie, 741-752; ce sont trois tableaux et deux magnifiques portraits. Les autres fresques de cette chapelle furent probablement peintes sur l'ordre du pape Jean VII, mais assez retouchées ensuite à l'époque où saint Zacharie et le premier Théodote ont substitué leur image à celles de leurs prédécesseurs.

Au début du IX<sup>e</sup> siècle, une transformation très nette se produit dans la peinture à Rome. Entre les œuvres du temps de Jean VII et celles qui remontent à Nicolas I<sup>er</sup>, il y a une différence frappante. Le coloris est réduit aux teintes ternes, ocre, noir de fumée, blanc; le relief est plus mou ou même disparaît définitivement; plus de scènes mouvementées, plus de figures élanées. C'est ce que montre clairement la série de tableaux vingt primitivement peints en deux rangées sur la partie supérieure du mur du bas-côté gauche de Sainte-Marie-Antique et qui se rapportent à la *Genèse*.

Les peintures qui datent du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle sont moins importantes.

L'ouvrage se termine par une table des matières très développée, d'une quinzaine de pages, où les moindres sujets d'iconographie sont indiqués, et par une note additionnelle relative à une *Arche-cathédrale* du temps du Pape Martin I<sup>er</sup>, 653, récemment dégagée, et qui se trouvait sous celle du pape Jean VII, dont nous avons dit un mot.

Élévons hardement M. de Grunersen du magnifique ouvrage qu'il nous a donné et auquel grâce à la sûreté des informations et de la critique il sera des lors indispensable de recourir pour toute étude d'iconographie chrétienne et d'art romain. L'illustration si abondante rend les démonstrations plus probantes et fournit une série d'argumentation figurée à laquelle il faudra désormais se reporter souvent.

A. BOIRA.

<sup>1</sup> In-fol., 643 p., avec 375 fig. — 80 pl. iconographiques, un plan et un album in-fol. de 20 pl. épigraphiques (20 fr.).

GILLY, L. *Giovan-Antonio Bazzi, dit le Sodoma*. Paris, Plon-Nourrit, 1912, in-16, 187 p., 24 pl. Les Maîtres de l'Art.

L'erreur répandue depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'origine du Sodoma, la multiplicité de ses noms et de ses surnoms, ont longtemps retardé les études sur cet artiste, et les difficultés biographiques ont permis de lui attribuer des œuvres aussi nombreuses que variées. Le premier travail de M. Gilly était donc de rétablir la véritable origine du Sodoma et de rechercher parmi les œuvres qu'on lui attribuait celles qui présentaient les plus grandes garanties d'authenticité. Il l'a fait avec une méthode et une science dont il faut le féliciter. Plusieurs œuvres du Sodoma sont accompagnées de documents et de témoignages contemporains qui les rendent indiscutables; c'est de celles-là qu'il est parti pour étudier les autres.

Giovan-Antonio Bazzi est né en 1477; son père était corbonnier à Verceil en Piémont; à la Noël de 1490 il fut confié à un peintre Martino Spanzotti de Casale, domestique à Verceil et pendant 7 ans travailla avec lui; son éducation artistique est donc purement piémontaise. En 1504, nous le retrouvons à Sienne, il avait dû auparavant passer quelque temps à Milan, mais, contrairement à ce que l'on a souvent soutenu, il n'y a pas subi l'influence de Léonard de Vinci et de ses chefs-d'œuvre. Avec sa « foi » tendre et son « amour mou de liberté », sa légèreté et sa fantaisie charmante et travole, Sienne l'attira et le retint.

Les monnes de Monte Oliveto Maggiore l'appellent; il orne les murs de leur cloître de belles fresques tirées de la Vie de saint Benoît, à Rome ou il fait un court séjour, il est éclipsé par la gloire de Raphaël et il rentre à Sienne; il épouse la fille d'un riche hâblerier; il reunit une magnifique collection d'ornes et d'objets d'art; il a une courne de course. Et de temps à autre, il peint, se fiant surtout à son talent d'improvisateur, et ressentant l'attrait et le travail de longue haleine; il peint pour les Olivétans, pour Florence, pour la ville de Sienne, et pour ses églises et ses chapelles.

La seconde partie du volume est consacrée à l'étude de l'œuvre du Sodoma; sa première période à Sienne, puis ses fresques de Monte-Oliveto-Maggiore, ses fresques de la Trinité, lors de son passage à Rome, *Assise, Assise, et de Rome*, son retour à Sienne et ses fresques de San Bernardino, ses grandes œuvres; le S. et S. et les autres. On a les fresques de la chapelle S. Antonio, de la S. Domenico, de Sienne, de Monte-Oliveto-Maggiore, de Sienne. M. Gilly mentionne et décrit brièvement la façon et les formes de la robe de chambre religieuse; il reste les points de vue de la robe de chambre et de la robe, et c'est ainsi que nous arrivons à la

et par que sainte Catherine s'est évanouie dans les fresques de San Domenico.

M. A.

BERTHELÉ, JOS. *Archives campanaires de Piccardie. T. I. Les Cavillier et les Gorlier*. Abbeville, impr. de F. Paillart, 1911, in-8°, 189 p., 8 pl. Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville*, t. 23.

Il faut féliciter M. Berthélé de son dévouement à la cause campanaire et de l'activité qu'il déploie dans ses enquêtes et ses publications. Voici un très intéressant volume consacré aux Cavillier et aux Gorlier. Dans un premier chapitre, M. B. donne la biographie des membres de la famille Cavillier qui aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ont exercé le métier de fondeur de cloches à Carrépuits, à Amiens, à Solente, à Noyon, à Beauvais, à Rouen et à Amaléc, et de la famille des Gorlier qui de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XVIII<sup>e</sup> a fourni neuf fondeurs de cloches établis à Rousel et à Frévent.

Les archéologues campanaires ont l'habitude d'étudier les archives locales, les inscriptions campanaires et parfois les anciennes minutes notariales, mais il est une source, d'ordre privé, que l'on n'a pas assez utilisée jusqu'à ce jour, et sur laquelle M. Berthélé attire très justement l'attention, ce sont les archives de famille des fondeurs de cloches eux-mêmes; quelques-unes sont assez riches, et M. Berthélé donne dans la deuxième partie de son ouvrage le dépeillement sommaire des cahiers, registres et papiers professionnels de la branche aînée des Cavillier, de Carrépuits, de la branche latérale de Solente, et des Cavillier d'Amiens. Pour les Gorlier, la principale source d'informations est le *registre* écrit par le fondeur Pierre Gorlier à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et contenant entre autres une généalogie de sa famille, et le catalogue des cloches fondues par les Gorlier de 1693 à 1791.

La troisième partie du volume contient l'histoire des cloches fondues par les Cavillier et les Gorlier aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans le département de la Somme. Souhaitons que M. Berthélé publie bientôt la suite de son histoire des cloches de Picardie qui viendra compléter ce très intéressant volume.

M. A.

VALKE, OTTO von *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun im Kölner Domschatz*. Gladbach, B. Kühlen, 1911, in-16, oblong, 25 pl.

Il n'est certainement pas de monument d'orfèvrerie allemande du moyen âge plus important que la chaise des rois Mages conservée au dôme de Cologne. C'est une œuvre unique par sa riche dé-

coration et qui jusqu'ici n'avait été l'objet que de notices ou de reproductions peu satisfaisantes. M. Otto von Falke, dont la compétence en ces matières est universellement reconnue, vient d'en donner une étude documentée et critique, accompagnée de 25 magnifiques planches.

On sait que les reliques des rois Mages, possédées jadis par l'église Saint-Eustorge à Milan, furent enlevées en 1162 par l'empereur Frédéric-Barberousse qui les donna à l'archevêque de Cologne Remold de Dussel. La châsse actuelle a dû être confectionnée dans les dernières années du XII<sup>e</sup> siècle et au début du XIII<sup>e</sup>. Elle mesure 1,80 de longueur sur 90 centimètres de hauteur, dimensions qui devaient être plus considérables à l'origine. Elle affecte la forme d'un coffre ou d'une église flanquée de bas-côtés. Les faces latérales sont ornées de remarquables figures de prophètes ou d'apôtres, en relief et en argent, sous des arcades en plein-cintre ou trilobées. Sur les deux petites faces, on reconnaît, également en relief, l'Adoration des Mages, le Baptême du Christ, sa Flagellation, sa Crucifixion, etc. Le tout est orné à profusion d'émaux champlevés ou cloisonnés, de filigranes, de cabochons et de pierres gravées antiques. Il faut admirer la fonte et le travail du repoussé, le fini de l'émaux employé en tons vifs et harmonieux à la décoration des colonnettes, des bordures et des niches.

Jusqu'à présent on n'avait pas prononcé formellement de nom d'artiste pour la châsse des rois Mages. M. von Falke n'hésite pas aujourd'hui à l'attribuer au célèbre Nicolas de Verdun, dont on connaît deux œuvres authentiques : le retable de Klosterneubourg (1181) et la châsse de la Vierge à Notre-Dame de Tournai (1206). Au même atelier paraît aussi se rattacher la châsse de saint Anno à Steyebourg (1183) et celle de saint Albin, à Sainte-Marie de Cologne (1186). Les preuves apportées par le savant archéologue allemand en faveur de Nicolas de Verdun ne paraissent soulever aucune objection. Emile Molmer avait dit autrefois, avec raison : « Nicolas de Verdun peut prendre place à côté des plus grands sculpteurs du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle ; c'est un artiste auprès duquel les autres orfèvres, quels que soient leur savoir ou leur virtuosité, passent au second plan. M. von Falke lui a rendu une œuvre qui témoigne hautement de sa maîtrise et de sa science consommée.

L. O.

III. — ALDE. — Les peintures murales de l'église de Lavardin, Vendôme, impr. de Lannay, 1911, in 8°, 22 p., pl.

M. l'abbé Pilte, cure de Lavardin, a eu le bonheur de découvrir sous les badigeonnages de son église des fresques de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle, dont quelques-unes sont assez bien conservées. Nous sommes heureux de le féliciter de ses découvertes, et du soin qu'il a mis à ramener à la lumière ces vieilles peintures, et aussi de l'excellente idée qu'il a eue de les décrire en une petite brochure illustrée de dessins. Parmi les figures retrouvées sur les piliers et sur les murs de la nef et du chœur, nous notons celles de saint Denis, saint Ambroise, saint Jacques le Mineur, saint Jean l'Évangéliste, saint Laboré et saint Genéz, saint Thébaud, saint Antoine, sainte Barbe, une Vierge allaitant, et quelques scènes tirées de la Passion, de la vie de la Vierge, et de la Légende dorée, une représentation de l'Enfer. Toutes ces peintures que M. l'abbé Pilte a découvertes durant ces deux dernières années tournent sur l'iconographie des saints et en particulier des saints régionaux et sur le costume du début du XVI<sup>e</sup> siècle, des renseignements fort intéressants. Elles complètent la riche série de décorations murales retrouvées depuis une vingtaine d'années dans les églises de la vallée du Loir.

L. B.

PRINET MAX., Les variations du nombre des fleurs de lis dans les armes de France. Caen, H. Delesques, 1912, in 8°, 22 p., 2 pl. Extrait du *Bulletin Monumental*, 1911.)

Les armoiries des rois de France ont affecté successivement deux formes officielles, d'abord l'écu d'azur semé de fleurs de lis d'or, puis l'écu d'azur à trois fleurs de lis d'or, la première forme dite « France ancien » et la deuxième « France moderne ». On admet généralement que la réduction des fleurs de lis au nombre de trois remonte à l'époque de Charles VI. M. Prinet montre par plusieurs exemples et par le renvoi aux fleurs de lis figurées dans l'écu de France avant son instauration.

La forme dite ancienne et la forme dite moderne des armes royales, n'ont existé, à aucun moment, le début du règne de saint Louis, respectivement de celui de Charles VI. Elle est le résultat de M. Prinet, chez lequel on trouve, en outre, rappelés les autres noms de fleurs de lis qui ont dû intervenir dans l'histoire de l'écu de France.

M. A.

## PUBLICATIONS RÉCENTES.

## Généralités et Histoire de l'Art.

800. Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Hr. Thieme und Fel. Becker. 6. Bd. Leipzig, L. A. Senemann, 1912, in-8°, x-612 p., 32 m.

861. Ausstellung kirchlicher Kunst in Stuttgart. *Antiquarische Zeitung*, 1911, 27 septembre, p. 339-392, 7 figs.

862. BIRLISCH V. ALTMAYR-PLANIG. (H. E. von). Linzbourg. *Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, fasc. 8 et 9, p. 125-181, 76 fig., et plans.)

863. Bibel (Die) in der Kunst. 100 Kunstblätter nach Orig. Zeichnung, erster Meister der Gegenwart. Langefeldt u. hirsig, v. Arnold Räder. Berlin, Marquardt, 1912, in fol., 16 p., 30 m.

864. BIRNIE. LOUIS. Les provinces françaises, L. Auvergne, Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 247 p., 123 fig., 1 carte. (Anthologies illustrées.)

865. BIRIC. (F.). Ritrovamenti nel cimitero antico cristiano a Crivina presso Casolari Juric. (*Bull. di arch. e stor. Dalmata*, 1909, p. 31-37.)

866. CAPLIN, MORAND, MONTAGNI et chanoine CRÉMENTI. Compte-rendu de la treizième excursion entre Varennes-sur-Albiac et Saint-Germain-des-Fosses, le 22 juin 1911. *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1911, août-octobre, p. 261-300, 11 fig., 10 pl.)

867. CASCIOLI. G. Le ultime scoperte nel pavimento della Basilica Vaticana. *Boll. dell'Associazione archeol. romana*, 1911, p. 14-19.

868. CICA (Giuseppe). Saggio di una bibliografia per la Storia delle arti figurative nell'Italia meridionale. Bari, Laterza, 1911, 322 p.

869. CULLENER A. de. et S. MORITHE. Alsacé. *Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 1.

870. CULLENER A. de. Assenède. *Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 1.)

871. CULLENER A. de. Grammont. *Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 2.)

872. COCHIN. BERTY. Montalembert et l'art chrétien. *Diogenes*, janvier 1912, p. 81-98, 1 porte.)

873. COLEMAN. LEON. Ravenna. *Grand Nederland*, 1911, octobre, p. 388-416.

874. COLEMAN. LEON. Siena. (*Grand Nederland*, 1911, oct., p. 417-427.)

875. D. OUD. VAN DER. *Het Huis, oud en nieuw*, 1911, 15 fig., p. 381-389, 4 fig.

876. D. OUD. VAN DER. *Het Huis, oud en nieuw*, 1911, 19 fig., p. 390-311, 10 fig.

877. DESTRIÈRE (Jules). Les arts anciens du Hautain. *Le Home*, 1911, octobre, 7 fig.)

878. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié sous la direction du R<sup>me</sup> dom Fernand Cabrol... et du R. P. dom H. Leclercq, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. Fascicule XXV-XXVII. Chapelle-Château. Paris, Lelong et Ané, 1911, gr. in-8°, fig.

879. DORRING. O. J. Die Ausstellung kirchlicher Kunst in Stuttgart. (*Die christliche Kunst*, 1911, octobre, p. 7-12.)

880. DORVILLE (A.). Seléstat au XIV<sup>e</sup> siècle. *Revue d'Alsace*, 1911, janvier-février, p. 5-31, 1 pl., mai-juin, p. 171-195.)

881. GILLET. LOUIS. Histoire artistique des Ordres mendiants. Etude sur l'art religieux en Europe du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 366 p., 12 pl.

882. GOUËN. ARNOLD. Les expositions d'art ancien à Charleroi, à Malines et à Tournai. (*L'art flamand et hollandais*, décembre 1911, p. 153-175, 2 pl., 13 fig.)

883. HALAYS (André). En flânant. A travers la France. Provence. Paris, Perrin, 1912, in-8°, 366 p., 28 pl., 5 fr.

884. HALAYS (André). En flânant. A travers la France. Touraine, Anjou et Maine. Paris, Perrin, 1912, in-8°, 371 p., 37 pl., 5 fr.

885. HARRY (Georges) et ALFRED GAMBILON. Bourges et les abbayes et châteaux du Berry. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 161 p., 121 fig. (Les villes d'art célèbres.) 5 fr.

886. Histoire de l'Ordre de Fontevrauld (1100-1308), par les religieuses de Sainte-Marie de Fontevrauld de Boulaux (Gers) exilées à Vera de Navarra (Espagne). Première partie. Vie de Robert d'Arbrissel. Auch, impr. de L. Cocharaux, 1911, in-8°, xxvii-107 p., pl.

887. HOUTRIEG (Louis). A propos de l'Exposition de l'art chrétien [au pavillon de Marsan]. (*Art et décoration*, 1911, décembre, p. 381-392, 12 fig.)

888. HOUTRIEG (Louis). Geschichte der Kunst in Frankreich. Deutsche Uebersetzg. v. Gust. Teissédre. Stuttgart, J. Hoffmann, 1912, in-8°, x-472 p., 887 fig., pl. en coul., 6 m.

889. HUMBONO (Luciano). Sasamón, villa de arte. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, janvier, p. 17-18, fig.; février, p. 38-40, 2 fig.; mars, p. 59-63, 4 fig.; mai, p. 113-120, 5 fig.; août, p. 190-191, fig.)

890. HYMANN (Geo). Zur Geschichte der karolingischen Kunst. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911, in-8°, x-12 p., 16 fig. (Studien für deutschen Kunstgeschichte, 14<sup>e</sup> Heft.) 3 m., 50.

891. HUPPERIZ (Andreas). Von den Pflichten gegen die christliche Kunst. (*Der Pionier*, 1911, octobre, p. 5-7; novembre, p. 11-12.)

892. HYMANS (Henri). Correspondance de Belgique. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, décembre, p. 198-502, 2 fig.)

893. JEAN (René). Exposition internationale de l'art chrétien moderne. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 42-46, 3 fig.)

894. JOURDAIN (A.). Quelques notes sur l'église Notre-Dame de Caudébec-en-Caux. Caudébec-en-Caux, impr. de E. Pouchin-Perré, 1911, in-16, 60 p., fig.

895. Kunstdenkmäler (Die) der Stadt Frankfurt bearb. v. Archit. Wilh. Jung, m. Einleiten. v. Willh. Spatz u. Frdr. Solger. 1912, in-8°, VIII-XXX-272 p., 260 fig., 28 pl., 2 cartes en coul. 20 m.

896. Kunstdenkmäler (Die) von Stadt und Dom Bernburg. Bearb. v. Archit. Paul Eichholz, m. Einleiten. v. Willh. Spatz u. Frdr. Solger. 1912, in-8°, X-CVIII-388 p., 314 fig., 84 pl. et 2 cartes en coul. 20 m.

897. LEMONNIER (Henry). L'Art français au temps de Louis XIV (1661-1690). Paris, Hachette, 1911, in-16, X-354 p., pl.

898. LENZ (Desiderius). Schoonheidsleer der Benroener kunstschool. Overzetting, illustratie mit de Benroener kunst, en aantekeningen door M. C. Nieuwbarh. Bussum, Paul Brand, 1911, 118 p., 1 portrait et 19 fig.

899. LEROY (J.). Le Cimetiére mérovingien et carolingien de Manneville-sur-Bièbe (Eure). Le Mans, impr. de Mounoyer, 1911, in-8°, 1 p. (Extrait du *Bulletin de la Société préhistorique française*. Séance du 27 juillet 1911.)

900. MAUDY (L. Germain de). Sur Steuay et le culte de Saint Dagobert. (*Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 10, p. 225-230.)

901. MANNCCI (G. B.). Note d'arte sacra: Topografia artistica dei papi a Roma, Siena, tip. s. Bernardino, 1911, in-8°, 32 p.

902. MARZETTI (O.). Resoconto delle adunanze tenute dalla Società per le Conferenze d'archeologia cristiana. (*Nuovo Bullettino*, 1911, p. 77-99.)

903. MARZETTI (O.). Scavi nell'E Catacombe romana. Scoperta di un ipogeo sulla via Latina. Basilica e cimitero di San Pancrazio. (*Nuovo Bullettino*, 1911, p. 101-109.)

904. Matériaux et documents d'art espagnol, 1911, fasc. 7, 10 pl.

905. MEUSNIER (L.). Montdidier et son histoire: la ville, ses monuments, ses promenades, et ses

grands hommes. Montdidier, Gron-Baderez, 1911, in-8°, 168 p., fig. en noir, couverture en couleur.

906. MOMMÉJA (L.). Un musée d'art chrétien hispano-mexicain (fin). (*Revue de l'Agonais*, 1911, septembre-octobre, p. 123-131.)

907. MOREAU-NÉVATON (Thénée). Histoire de Pére-en-Tardenois. Paris, H. Champion, 1911, 3 vol., gr. in-8°, pl. cartes et fig.

908. MUNDI (Albert). Neuerwerbungen des städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig. (*Der Götterbote*, 1911, 15 octobre, p. 769-781, 16 fig.)

909. PÉRAUD (André). Une exposition d'art chrétien moderne. (*Le Correspondant*, 1911, 25 décembre, p. 101-111.)

910. PÉROT (Emile). Atlas Fillon, chanoine d'Evreux et de Rouen, puis évêque de Sens. (*Recueil des travaux de la Société d'agriculture, science, arts et belles-lettres de l' Eure*, 1911, V<sup>e</sup> Série, t. XIII, p. 1-1.VIII.)

911. PORTIER (E.). Comment peut se concevoir une église moderne. (*Notes d'art et d'archéologie*, 1911, septembre-octobre, p. 118-122, 2 fig.)

912. Promenades archéologiques de 1910-1911. (*Bulletin de la Société archéologique des Hautes Pyrénées*, 1911, juillet-septembre, p. CXXXV-CXXV.)

913. Ricci (Corrado). La galleria degli Uffizi. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-4°, 51 p., 11 pl. La gallerie fiorentine, I, 35-1.

914. Ricci (Corrado). La galleria Pitti e la galleria dell'Accademia. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-4°, 15 p., 37 pl. La gallerie fiorentine, II, 35-1.

915. ROUSSIER (H.). Rapport sur les travaux du Comité de la section artistique de la Commission royale des échanges internationaux pendant l'année 1909. (*Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 1911, n° 1-2, p. 33-51; n° 3-8, p. 117-152.)

916. SCHMIDKNECHT (Hans). Optik der Kirche. (*Der Pionier*, novembre, p. B-16.)

917. SZYBOWSKI (Josef). The Origin of christian art. (*The Burlington Magazine*, 1911, décembre, p. 116-153.)

918. Twee Zeeuwse Steden. Zieriksee et Veer, Zelande. (*Het Nieuw, couv. en noir*), 1911, 129 livr., p. 263-371, 9 fig.

919. WELCH (A.). Die römischen K. u. L. in den 3. und 4. Jhd. Regensburg, 1911.

920. WILHELM (O.). Ein Beitrag zur Geschichte der christl. Heil. Kunst mit ihrem neuen Programm. (*Beilage zu den Kunst-Anzeigern*, 1911, n° 4, p. 281-311, 2 fig. en couleur.)

## Architecture.

921. AGARVALI, C. (nomme J. M.). Description architectonique de la basilique de Notre-Dame de Bon-Secours de Gunguamp. Mémoire lu au Congrès mondial de Gunguamp, septembre 1910, Saint-Brienc, R. Paul-Thomas, 1911, in 8°, 20 p.
922. AGARVALI Y RIVILLA (Juan). Del Valladolid monumental. El colegio de San Gregorio. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, novembre, p. 210-213.
923. AGARVALI Y RIVILLA (Juan). Del Valladolid monumental. La iglesia del convento de San Pablo. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, septembre, p. 193-199; p. 207-217.)
924. AGLIÀS (A.). Destruction de la chapelle romane de Mouret (Aveyron). *Bulletin Monumental*, 1911, n° 3-4, p. 309-311.
925. APOSTOLIO (Ferd.). La chiesa e il convento di S. Stefano in Venezia: memoria. Venezia, tip. G. Fabbros, 1911, in F., 118 p., 20 pl.
926. ARNAUD D'AGNÈL. Notice archéologique sur le prieuré de Gantagobie (Basses-Alpes), église et cloître du XI<sup>e</sup> siècle. Paris, Impr. nationale, 1911, in 8°, 16 p., pl. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1910.)
927. AUBIÉ DE LASSUS (L.). L'église Saint-Julien le Pauvre. (*Les « Amis de Paris »*), 1911, 1<sup>er</sup> avril, p. 6-9, 5 fig.)
928. BAHRMAN (J.). Neue Kirche in Nordhorn. *Die christliche Kunst*, 1911, octobre, p. 1-11.)
929. BARI, Baron de. Le couvent des Saints Boris et Gdele, près de Smolenk. *Bulletin Monumental*, 1911, n° 3-4, p. 306-309, 2 plans, 1 pl.)
930. BARTHÉLÉMY, Baron L. de. Walcourt. *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. XIX (1906), p. 51-72, 10 fig.
931. CAZINI (Rafaele). Cattedrali gotiche: Strasburgo. *L'ipotesium*, 1911, décembre, p. 113-160, 21 fig., 3 pl.)
932. Catedral de de Sigüenza. (*Museum*, 1911, n° 2, p. 66-68, 2 fig., 2 pl.)
933. C. D. E. Chiesa di S. Giovanni Forevitas. *Vita d'Arte*, 1911, octobre, p. 111.)
934. GREGORI (L.). Abbaye et Aulne. *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. XIX (1906), p. 101-111, 12 fig.
935. COSTA (Gord. m.). Il convento di S. Angelo di Otranto e il suo recente scavo di storia e di arte abruzzese. Annot. di S. B. Vecchiom. 1912, in 8°, in 202 p., 20 pl.)
936. DE BISSONVILLE. L'eglise gothico-romane d'Autwerpen. *D. B. Kunst*, 1911, octobre, p. 189-191, 9 fig., novembre, p. 218-211, 10 fig.
937. DE LAHAYE (G.). Un dossier inédit sur la cathédrale de Strasbourg. *Revue d'Alsace*, 1911 mars-avril, p. 81-88.)
938. DELALDRE (R. P.). Les dépendances de la basilique de Damous-el-Karita, à Carthage. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1911, septembre, p. 566-583, 7 fig.)
939. DOLME (Max). Nos églises en danger. III. les églises du Jura. *Le Correspondant*, 1911, 2-5 novembre, p. 166-178.)
940. DRUGHICANU (Virg.). Biserica din Râmestii-Vâlcea (L'église de Râmestii-Vâlcea). *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 130-132, 3 fig.)
941. ELLIOT (B.). Hisarskata krjépost v Plovdivsko in rejnata bazilika [La forteresse de Hisar-Banua et sa basilique]. *Bulletin de la Société archéologique bulgare*, 1911, t. II, fasc. 1<sup>re</sup>, p. 98-116, 5 plans, 28 fig.)
942. FIOCCA (Lorenzo). Trelula Mutua. Chiesa di Santa Vittoria in Monteleone Sabina. *Rassegna d'Arte*, 1911, octobre, p. 170-173, 9 fig.)
943. FLEURY (V.). La succession des styles à Saint-Bémeux. (*Revue bourguignonne*, 1911, t. XXI, n° 3, p. 123-130.)
944. [FRATER]. L'abbaye de la Cambre, conservation ou démolition? (*Teechné*, 1911, 20 juillet, p. 198-200, 6 fig.)
945. GILDEMECK D'ELSEGHIM (Chev. de). Nivelles. *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. XIX (1906), p. 129-142, 4 fig.)
946. GÓMEZ-MORANO (MA). Joo-ken de Utrecht architecto y exultor? *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, mars, p. 63-66, 1 pl. dans le n° d'avril.)
947. GRAYMAYSON (L. de). L'ancienne chapelle de la Madelerie de Saint-Lazare. *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1911, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> trim., p. 156.)
948. GRUBER (Blanka von). Die Stiftskirche von Martinsberg. *Antiquitäten Zeitung*, 1911, 30 août, p. 359-362.)
949. GUINARDI (Paolo). Il Santuario delle Grazie. *Birra sacra*, 1911, septembre, p. 249-281, 11 pl.)
950. GUINARDI (Paolo). La Pieve ed i Prevosti di Gussago. *Birra sacra*, 1911, mai, p. 131-163, 1 pl.)
951. HALMAYOS (Jules). Szekudek vára és a szekudeki nagytemplom, kakasfálya templom. Le château et l'église de Szekudek et les églises de Nagacsur et de Kakasfálya. *Archeologiai Ertésítő*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 1-19, 10 fig.)

952. HAUPT (Richard). Die Erfindung der deutschen und nordischen Backsteinbaukunst und ihre Erfinder. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, décembre, p. 72-80.)
953. HELIX (A.). A propos de quelques anciens constructions à Wondelghem. *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 7, p. 363-369, 2 pl.)
954. HOWARD (F. E.). Ein vaußs. (*The Archaeological journal*, 1911, mars, p. 1-12, 10 fig., 35 pl.)
955. J. B. De ontmanteling van O. L. V. Kerk. *De Bourgids*, 1911, janvier, p. 16-18, 1 fig.)
956. KEMÉNY (LOUIS). Azabaujszinaí ábnemellom egyházaol [Eglise de l'époque de transition à A. baujszinaí]. (*Archaeologiai Értesítő*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 375-376.)
957. KEULERS (C.). Een merkwaardig kerkgebouw (Loon op Zand, Brabant). (*Het Huus, oud en nieuw*, 1911, 10<sup>e</sup> livr., p. 315-321, 6 fig.)
958. KINGSLEY PORTER A. L'abbazia di Sanmarzaro Sesia. (*Arte e storia*, 1911, octobre, p. 295-302, 3 fig.; novembre, p. 321-327, 2 fig.; décembre, p. 366-372, 2 fig. (à suivre).)
959. KLAIBER (HANS). Über die Anfänge der Haltenkirche in Schwaben. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, août-septembre, p. 255-265, 3 fig.)
960. KUNZE (DR. H.). Die Stiftskirche St. Georg in Limburg a. d. Lahn. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, novembre, p. 33-47, 5 fig., plans.)
961. LAURENT (M.). Les églises des Jésuites belges et le Romantisme. *Fekhué*, 1911, 25 mai, p. 97-99, 2 fig.; 1<sup>er</sup> juin, p. 109-112, 6 fig.)
962. LECHANTEUR (Abbé). Mélanges d'architecture et d'archéologie. Remicourt, 1912, in-8°, 118 p., 123 fig. 6 fr. 50.
963. LEFÈVRE-PONTALIS (E.). L'église de Cormelles-en-Vexin (Seine-et-Oise). *Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 265-276, 10 pl., 7 fig., plan en coul.)
964. LAMARE (R.). L'église de Wincele. *Bulletin des Métiers d'art*, 1911, juin, p. 170-180, 12 fig.)
965. LEERS (Stur.). De groote kerk te Vlissingen. *De Bourgids*, 1911, octobre, p. 197, 1 fig.)
966. LEVÉ (A.). La Collégiale de Mortain. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 313-317, 1 pl.)
967. MANDREA (Georges). Relatiuni despre biserică Goltşii. [Relations sur l'église de Goltşa, Bucarest]. (*Buletinul Comisariatului Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 119-150.)
968. MARICCHI (Or.). L'autre basilica di S. Crisogono in Trastevere. *Annuaire Bulletin*, 1911, p. 5-21.)
969. MIRAVES PRASÍ (Ludovic). Excursión a Toro y a Zamora. *Bulletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, juin, p. 121-130, 11 fig.)
970. NOLHAC (Pierre de). La chapelle royale de Versailles, 1698-1710. Versailles, A. Bourdier, 1912, in-fol.)
971. PAMONOU (J.). L'église de Sainte Euphémie et Bulfinaies à Cindérodome. *Echos d'Orient*, 1911, XIV, p. 107-110.)
972. PIGNON (Ghanoine). Eglises et chapelles du Finistère. *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 1911, 7<sup>e</sup> livr., p. 236-248, à suivre.)
973. PICCOLI (Pietro). Monumenti dell' Italia meridionale, Musica e Giordano. *Bassegna d'Arte*, 1911, novembre, p. 178-181, 16 fig.)
974. PROGAIUS Th. Histoire de Corbiac. *Annales de la Société archéologique de Corbiac*, 1908-1911, t. IV, livr. 3, p. 301-548, 15 pl.)
975. PORTER (ARTH. KINGSLEY). The construction of Lombard and Gothic vaußs. New Haven, Yale Univ., 1911, in-fol., 29 p., pl. 2-8.)
976. Proyecto de restauración de la iglesia del monasterio de San Juan de las Abadesas diócesis de Vich. *Revista de la Asociación artística arqueológica Barcelonesa*, 1911, n° 63, p. 161-165.)
977. RAY (Jules). Les monuments qui meurent et les monuments qui revivent. Eglise du Sablon à Bruxelles. *Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1911, 1<sup>er</sup> novembre, p. 197-199, 3 fig.)
978. RÉGNIER (Louis). Arbus Fillon et la tour de la Madeleine de Verneuil. *Recueil des travaux de la Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles lettres de l'Eure*, 1911, VI<sup>e</sup> série, t. VIII, p. 101-103, 10.)
979. RÉGNIER (Louis). L'église de Verneuil. *Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontaise et du Verain*, 1911, t. XXX, 1<sup>er</sup> fasc., p. 33-70, 5 pl.)
980. ROSE (Edmund). Deutsche Kirchen. Berlin, A. Franke, 1912, 8 m.
981. ROMSTÖCKER (Karl A.). Die Architektur in ehemaligen Fürstentum Mecklen. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1912, janvier, p. 81-91, 1 fig., 5 pl.)
982. ROSSMANN (Johnny). Die Kirchen Goltşas. Leipzig, F. A. Stegmüller, 1912, 20 m.
983. ROSSI (Giordano). L'architettura di Mortara. Principale. *Archiv*, 81<sup>er</sup> fasc. 1911 de ce livr., p. 371-376.)

984. BORDIGA\* (M.). La capella votiva per la pace dei popoli in San Francesco a Bologna, inaugurata il XVIII maggio 1906, e, quando aprivasi all' Aja la conferenza internazionale per la pace. Bologna, tip. P. Neri, 1911, in-8°, 30 p., pl.

985. SCHULTERKENS (V.). Villers-la-Ville. *Bulletin de la Gildé de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. XIX, 1906, p. 75-102, 11 fig.)

986. SCHULTERKENS (Edward). Rond Gruntbause en O. L. Vroonwerker. *Kunst-kroniek*, 1911, septembre, p. 32-35.

987. SCHULTZEN, HEINRICH, GABRIEL, MÜNDELSEN. Die aus dem alten Kloster-Oekonomengebäude durch Umbau entstandene Kirche zu Listebühl. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 8, col. 229-242, 9 fig.)

988. SCHOENMESTERS (F.). Nicolas de Soissons, architecte de la cathédrale de Saint-Lambert en 1281. *Leodium*, 1911, août-septembre, p. 91-92.)

989. SERRA (L.). Excursion à Larchant, Château-Landon, Ferrières en Gatinais. *Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 285-305, 8 pl.

990. SERRA LAZZI. Le origini dell'architettura Barocca. *L'Arte*, 1911, septembre-octobre, p. 339-358, 17 fig.)

991. SMETS (A.). Deux églises. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, septembre, p. 261-265, 2 fig.

992. SOU DE MONTAÏ (E. L.). La cathédrale de Tournai, bande illustrée du visiteur, 2<sup>e</sup> éd. Tournai, Vasseur Delmée, 1911, 56 p., 61 fig.)

993. SOU DE MONTAÏ (E. L.). L'église Saint-Brice à Tournai. Tournai, Casterman, 1911, in-8°, 568 p., 9 pl.

994. SUDAN (Henri). Le Palais de Justice et la Sainte Chapelle de Paris. Paris, Longuet, 1912, in-16, 246 p., 36 pl., 22 fig., 3 plans, 5 tr.

995. SULLIVAN (Pietro). La Basilica di S. Pietro. *Revista dell'Associazione archeologica Romana*, 1911, janvier, p. 82-86, 5 fig.)

996. Toren te Modder. *Boekhandel Weekblad*, 1911, 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> livr., p. 514, 1 pl.

997. TRAVIER (G.). Jon De. Biserica din Popesti Vlasca. *Église de Popesti Vlasca. Bulletin Commission Monumentale de France*, 1911, t. IX, juillet-septembre, fasc. I, p. 115-118, 1 fig., 1 plan.)

998. VAGELI (A. G.). L'abbaye de l'histoire de Saint-Maur pour les religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur. *Revue de l'Épave*, 1911, septembre-octobre, p. 109-122, à suivre.)

999. VAN DER WERFEN (P.). De Ned. Herv. Kerk te Groning. *Boekhandel Weekblad*, 1911, 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> livr., p. 506, 6 fig.

1000. VAN G[RAMBEREN] (J.). Réflexions d'un architecte sur l'architecture. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, septembre, p. 277-283, 2 fig.)

1001. VASARI (Gior.). Vita di Niccolò e Giovanni Pisani, scultori e architetti, con introduzione, note e bibliografia di L. B. Supino. Firenze, R. Bemporad, 1911, in-16, 60 p., 40 pl. (Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari; collezione diretta da Pier Ludovico Cecchini e Ettore Cozzani, vol. III, vita 3<sup>a</sup>.) 1 l.

1002. VASARI (Gior.). Vita di Raffaello da Urbino, pittore e architetto, con una introduzione, note e bibliografia di Ezudio Calzini. Firenze, R. Bemporad, 1911, in-16, 132 p., 15 pl. (Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari; collezione diretta da Pier Ludovico Cecchini e Ettore Cozzani, vol. I-II, vita 93<sup>a</sup>.) 2 l.

1003. VISEGRAD (Jean). Turóc vármegye egyházi emlékei. *Moments d'art religieux du comté de Turóc? Archaeologiai Értesítő*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 97-107, 5 fig.)

1004. VUONGTEX (Henri). L'abbaye de Vaulx-de-Cernay. (*Les « Amis de Paris »*, 1911, juin-juillet, p. 65-67, 5 fig.)

1005. WEGAND (E.). Die Geburtskirche von Bethlehem. Leipzig, 1911. Studien über christ. Denkmäler, XI.)

1006. WOLFF (Otilio). Tempelmasse. Das Gesetz der Proportion in den antiken und allechristlichen Sakralbauten. Ein Beitrag zur Kunstwissenschaft und Aesthetik. Mit Unterstützung des hohen h. k. Ministeriums f. Kultus u. Unterricht. Wien, A. Schroll, 1912, in-8°, vii-127 p., 16 fig., 82 pl., 13 m.

1007. ZIEBROCK (E. V.). Les ruines d'abbayes en Angleterre, en Flandre et en Écosse. (*Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1911, 15 janvier, p. 25-28, 1 fig.; 1<sup>er</sup> février, p. 19-53, 10 fig.; 15 février, p. 73-76, 7 fig.)

(V. aussi n° 845, 856, 890.)

### Sculpture.

1008. BARDI (Emile). Les Caveaux de la cathédrale de Nancy. Les Tombeaux de Désilles et du Cardinal de Lorraine. Malzéville-Nancy, impr. de G. Thomas, 1911, in-8°, 78 p., pl.

1009. BAYM (Julius). Die Holzplastik in der Ausstellung kirchlicher Kunst Schwabens. (*Der Cicero*, 1911, 15 septembre, p. 693-698, 12 fig.)

1010. BRÉGE (L.) et BAUVAUX (E.). Les chapiteaux byzantins à figures d'animaux; à propos de quatre chapiteaux découverts à Lyon. *Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 199-211, 3 pl., 6 fig.)

1011. BONNET (Émile). Les sarcophages chrétiens de l'église Saint-Félix de Gérone, et l'école arlésienne de sculpture funéraire. *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 14-30, 3 pl.

1012. BOSSIBOUC (L.). A propos de Michel Colombe. *Bulletin de la Société archéologique de Louvain*, 1911, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> trim., p. 97-116.

1013. BOUTRIUS (L. G. N.). De beiden in de Lutersche kerk te Delhi. *Bulletin van den Oudheid kundigen Bond*, 1911, 5<sup>e</sup> livr., p. 291-292, 2 fig.

1014. CADEX (L.). Documents inédits concernant Pigalle. *Bulletin de Société de l'histoire de l'art français*, 1911, 2<sup>e</sup> fasc., p. 203-208.

1015. CASOLI (Giuseppe). Le ultime scoperte nel pavimento della Basilica Vaticana. *Bollettino dell'Associazione archeologica Romana*, 1911, janvier, p. 14-19.

1016. CASLER (Jos.). L'exposition des industries lournaisiennes. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 16-50, 5 fig.

1017. C. B. Il pulpito della Chiesa di S. Tommaso a Genova. *Arte e storia*, 1911, décembre, p. 376-377, pl.

1018. COLLY (F.). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liège. LVI. Dépouille de Croix, groupe en bois, XV<sup>e</sup> siècle. *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1911, octobre, p. 105-107, 1 fig.

1019. DEMO (Geo.) und Gust. von BIZOND. Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. II. Lfg. (41. Serie. 1. Lfg.). Berlin, L. Wasmuth, 1912, in-tol., 20 pl. 20 m.

1020. DRAGICEANU (Virg.). Mormintele din Biserica Preceista din Bacău. [Les tombeaux de l'église de la Vierge à Bacău]. *Buletinul Comisiumi Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 152-157, 3 fig., 1 coupe, 1 plan.

1021. DRAGICEANU (Virg.). O biserică domnească [Une église princière. Chapelle Iezerul-Văloea]. *Buletinul Comisiumi Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 119.

1022. EBER (Ladislav). A szentkirályi tympanon [Tympan de l'église de Szent-Királyi]. *Archaeologiai Értesítő*, 1911, 3<sup>e</sup> livr., p. 193-209, 5 fig.

1023. [ÉGL.] A propos de chaires à prêcher. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, juillet, p. 193-201, 6 fig.

1024. [ÉGL.] Une belle image de la Vierge. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, juillet, p. 210-212, fig.

1025. F. F. Éléments décoratifs. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, juin, p. 181-187, fig.

1026. FORAK (Ernest). A kaborsai Szent István-kori szekersegyszék cserkei sírja. [Tombeau archiepiscopal de la cathédrale de Kabocsa, du temps de saint Étienne]. *Archaeologiai Értesítő*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 49-53, 1 pl., 9 fig.

1027. GRAMVOLI (Umberto). La tomba di Lorenzo Gibo e di Eleonora Malaspina, nella chiesa di S. Francesco in Massa. *Rivista di Arte*, 1911, novembre, p. 181-192, 1 fig.

1028. GRAYET (H.). La sculpture gothique dans le nord de la France. *Bulletin de la Société académique des Hautes-Études*, 1911, juillet-septembre, p. 103-104.

1029. HAUM (Philipp Maria). Hans Beierlein. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 27-64, 25 fig., 1 pl.

1030. HAUM (Philipp Maria). Der Meister von Rabenden und die Holzplastik der Rheinganes. *Verh. buch der kgl. preussischen Kunstvereinigungen*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 49-81, 18 fig., 1 pl.

1031. HAUM (Philipp Maria). Sebald Böcksdorfer. Zu Grabstein-Plastik der Frührenaissance in Innsbruck. *Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, fasc. 8 et 9, p. 185-503, 18 fig.

1032. HILCH (Arth. Erd.). Moderne kirchliche Kunst in Oesterreich-Ungarn. 3 Heft. Altare, Tischlerarbeiten, figurale Plastik, Metallgeräthe, etc. Wien, A. Schroll, 1912, in-tol., 16 pl. 10 m.

1033. HUGUENI (A.). Un objet d'art disparu. [Madone de Duquesnoy]. *Revue Lournaisienne*, 1911, septembre-octobre, p. 161.

1034. HUNDOBO. Luciano. Los Imptos de San Ribnax Zaragoza y Covarrubias. Burgos. *Boletín de la Sociedad Castellana de Ciencias*, 1911, octobre, p. 218-220, 2 pl.

1035. JÄHNIGKE (W.). Beobachtungen am Grabmale Theodoricus. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, décembre, p. 57-62, 3 fig.

1036. JONEL (Gaston). La Sculpture bourguignonne. Discours prononcé à la distribution des prix de l'École des beaux-arts de Dijon, le 21 juillet 1911. Dijon, impr. de Darantière, 1911, in-16, 13 p.

1037. KOLITSCH (Bildwerke der christlichen Epoche. Drei kleine plastische Arbeiten der deutschen Frührenaissance. *Verh. buch der kgl. Kunstvereinigungen*, 1911, novembre, fasc. 22-30, 1 fig.

1038. LALOX (Paul). Andes de Najon. *Les Beaux-arts de France*, 1911, décembre, p. 133-139, 2 pl.

1039. LAMPROT (Alex.). Inscriptions vohéologues nise de la manastère Debal [Inscriptions du clocher du monastère Debal]. *Buletinul Comisiumi Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 117, 1 fig.

1010. LALLIARD, Alex. Inscriptions de la basilique du Popeski Vaseu. (Les inscriptions de l'église Popeski Vaseu.) *Bulletinul Comisariatului Monumental-istoric*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 118-119, 1 fig.
1011. LEISSNER, Jul. Figurale Holzplastik. 41. Bd. Aus österreichischen Museen u. Kirchen. 1. Lfg. Wien, A. Schroll, 1912, in-fol., 41 fig. sur 20 pl. 15 m.
1012. LEONARDI, K. Fr. Müllschers-Kargallur und das Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten. *Monatshfte für Kunstwissenschaft*, 1911, novembre, p. 513-515, 3 fig.
1013. LÉVYHAÏM, L. L'antel des Saints-martyrs de la Basilique de Saint Denis. *Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 212-225, 2 fig.
1014. LUBCKE, Friedr. Eine rheinische Pietà. *Kunstchronik*, 1911, 8 septembre, col. 593-600, 3 fig.
1015. MAHER, R. Le retable de Herbauts-sous-Piétrain. *Annales de la Société archéologique de Nièvezes*, 1908-1911, t. IX, livr. 2, p. 127-132, 1 pl.
1016. MAGGI, L. La sculpture des cathédrales françaises (suite et fin). *L'Architecte*, 1911, octobre, p. 33-29, 9 fig.; novembre, p. 81-85, 6 fig.
1017. MARGUARD, Allan. A memorial of the entry of Leo X into Florence. *The Burlington Magazine*, 1911, octobre, p. 37-38, 1 pl.
1018. MARINANGI, Cesare. Scultura e Pittura a Palermo dal XII al XIX secolo. Palermo, Vizzi, 1911.
1019. MAYER, L. Figura ignota di artista siracusano. *Arch. stor. per la Sicilia orientale*, 1911, t. 6-7, 1 pl.
1020. MESSI, Luigi. Due cimeli artistici nel Duomo di Messina. *Vita d'Arte*, 1911, octobre, p. 128-131, 2 fig.
1021. MICHÉLI, Gaetano de'. Di alcune opere d'arte del Duomo di Siena. *Rassegna d'Arte senese*, 1911, t. 1-11, p. 37-38.
1022. MIKHAÏLOV, H. A. De Oud-Christelyke Sculpturen van het god dienstege Betrekenis. S. Gravenhagen, 1901, in-fol., 144 p., 2 pl.
1023. MIZZONI, Leandro. Una scultura lombarda scolpita in un'antico gioiello. *Wendevoci*. *Bassegna d'Arte senese*, 1911, t. 1-11, p. 14-16, 2 fig.
1024. PEYSSERIE, Fernand. Studi su la scultura veneziana del Trecento. Venezia, 1911, septembre-octobre, p. 321-348, 16 fig., 10 livr.
1025. POULICHA, J. H. Heergraf, de grafmonde en het beeld onder den bolde. van Heerlog Karel van Egmond in de St. Lucekerk te Arnhem. *Bulletijn van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, 6<sup>e</sup> livr., p. 233-234, 16 fig.
1026. POUILLAIN, Abbé F. Sépultures mérovingiennes trouvées à Melun. *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1911, 1<sup>re</sup> livr., p. 36-38, 1 pl.
1027. POULICHA, (Dr.). Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny. *Revue de l'art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 1-17; mars-avril, p. 104-110, 20 fig., 6 pl.
1028. RAYMOND, Marcel. Une « Marlong » du Bernin, à Paris. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, octobre, p. 299-313, 5 fig.
1029. ROSSI, Pietro. La Resurrezione attribuita a Michelangelo del monumento Bandini-Piccolomini a nel Duomo Siena. *Rassegna d'Arte Senese*, 1911, fasc. 1-11, p. 3-15, 2 pl.
1030. ROHM, Victor. Franckenstein Frank Balint epitaphium. Halm Sebes-Tyén nyuve [L'épithaphe de Valentin Franck de Franckenstein. L'œuvre de Sebastian Halm]. *Archaeologia Eclesiö*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 107-115, 5 fig.
1031. ROHM, Victor. Roman és got Raptuzatok erdélyi templomokban [Portails d'églises des époques romane et gothique en Transylvanie]. *Archaeologia Eclesiö*, 1911, 1 livr., p. 289-304, 19 fig.
1032. ROHM, (Gustave). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liège. LVII. Monument funéraire de la famille de Charneux-Peronne. *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1911, novembre, p. 111-116, 2 fig.
1033. SCHWLEGER, B. Die Skulpturensammlung im städtischen Suermond-Museum zu Aachen. Aachen, 1909, in-fol., pl.
1034. SECKER, Hans Frdr. Die Skulpturen des Strassburger Munsters seit der frühzöstischen Revolution. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1912, in-8°, XII-38 p., 6 fig., 22 pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 150 Heft.) 10 m.
1035. STASIAK, (L.). Wil Stwosz w Salzburgu i Wiedniu [Veit Stoss à Salzbourg et Vienne]. *Sztuka*, 1911, septembre, p. 106-112, 1 pl. 7 fig.
1036. STEHRING, (Dr. Hubert). Eine phallische Darstellung am Südyes-portal der Lorenzkirche in Nürnberg. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, octobre, p. 25.
1037. SUPRY, (Gesa). Dombornnyves eletlanfeleltatla a Nemzeti Mzeumban [Rehet en ivore au Musée National Hongrois]. *Archaeologia Eclesiö*, 1911, 1<sup>re</sup> livr., p. 301-308, 2 fig.
1038. TE RIELLE, (Lamb.). De grafmonde der Heeren van Yselstyn. *Het Huis, oud en nieuw*, 1911, 1<sup>re</sup> livr., p. 352-351, 3 fig.

1069. THOMOPoulos (Thomas, Νεοελλήνας). COZZI-ZUCCHI, 1911, septembre, p. 216-220, 3 fig.)

1070. TRIGER (Robert). Un Sauvetage archéologique, la sainte Madeleine du vieux Mans, Mamers, impr. de Fleury, 1911, in-8°, 14 p., pl. Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. LXX, 1911.

1071. VASIA (Léon de). Cereuils de pierre découverts sur la place Saint-Gervais, à Rome. *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 32-35, 1 fig.

1072. WHEELER (S. J.). Carved & incised seals in Exeter cathedral. *The Connoisseur*, 1911, octobre, p. 82-86, 20 fig.)

1073. WHITE (Fritz). Eine Reliefgruppe des Jan Bernini. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 8, col. 225-228, 1 fig., 1 pl.)

1074. W. R. V. A group of the Nativity, by Antonio Rossellino. *Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York*, 1911, novembre, p. 207-210, 3 fig.)

(Cf. aussi nos 915, 946, 950, 970, 971, 979, 983, 1001.)

#### Peinture.

1075. AIMOND (Ch.). Note sur un tableau symbolique de l'hôpital Saint-Hippolyte de Verdun. *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-duc*, 1911, n° 11, p. XIX-XXIV.)

1076. ANGLÈS (A.). Découverte de fresques à Comques-en-Bouergne. *Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 312-313.)

1077. ARIOL (Abbé A.). Les traditions iconographiques dans les peintures de la voûte de Sainte-Cécile d'Albi. *Albia christiana*, 15 mars, 1912, p. 113-128.)

1078. FACCI (Péleò). Il pittore pistoiese Sano di Giorgio, discepolo di Antonio Vato; contributo alla storia della pittura pistoiese fra il XIV e XV secolo. Pistoia, tip. Cooperativa, 1911, in-8°, 13 p., pl. Extrait du *Bullettino storico pistoiese*.)

1079. B. B. « The Adoration of the Kings », by a pupil of Giotto. (*Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York*, 1911, novembre, p. 246, 1 fig.)

1080. B. B. « The Meditation on the Passion », by Carpaccio. *Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York*, 1911, octobre, p. 191-192, fig.)

1081. B. B. Three miracles of saint Zenobius, by Botticelli. *Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York*, 1911, octobre, p. 185-190, 7 fig.)

1082. BÉSLIDIE (Léonce). La Peinture française 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> archées. *L'Art et les Artistes*, 1911, no-

vembre, p. 19-61, 17 fig. — décembre, p. 113-128, 20 fig.

1083. BENVENUTI (G. B.). Les fresques de Benozzo dans la chapelle du palais Medici-Riccardi. Florence, impr. Barbèra, 1912, in-16°, 47 p., fig. 11.

1084. BERGMANS (Paul). Les Heures de Petrarque, notice historique et descriptive. *Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, t. XI, fasc. 1, p. 1-33, 10 pl.)

1085. BONDI (Walter). Der neunentdeckte Terzento della morte in Santa Croce. *Der Germane*, 1911, 1<sup>er</sup> octobre, p. 781-788, 3 fig., 1 pl.)

1086. BELS (J.). Questions d'art régional. *Vice historique*, 1911, juillet, p. 233-242; août, p. 265-283, 1 pl.)

1087. COOK (Herbet). Leonardo da Vinci and some copies. *The Burlington Magazine*, 1911, décembre, p. 429-433, 2 pl.)

1088. COMATY (Jean). Les primitifs néo-c à l'Exposition de Turin. *Revue de l'art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 50-52, 1 fig.

1089. Décoration la de l'église d'Haastere. *Revue de l'art chrétien*, 1911, septembre, p. 601-602, 3 pl.)

1090. DELLA ROVERE (Autonne). Soffitto della Chiesa di S. Maria del Buon Gesù, ora dell'orfanotrofio di Venezia. *Arte e Storia*, 1911, décembre, p. 355-358.

1091. Desaparecido del retablo de San Antonio Abad. *Museum*, 1911, n° 1, p. 1-2, 3 fig., 2 pl.)

1092. DURANT (Ch. Paul). Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français de l'époque du règne de Charles VI, par le comte Paul Durand. Paris, impr. nationale, G. Klincksieck, 1911, in-8°, 29 p., pl. Extrait des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, tome XXXVIII, 2<sup>e</sup> partie.

1093. FORMATO (L. de). La fin de l'art primitif à Bruges — Gérard Bavay. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, novembre, p. 337-342, 7 fig., 2 pl., décembre, p. 421-431, 5 fig., 2 pl.)

1094. FRY (Roger). Exhibition of old Masters at the Grafton Galleries. *The Burlington Magazine*, 1911, novembre, p. 65-77, pl. — décembre, p. 161-167, 3 pl.)

1095. GUMPERT (Carl). Malereien in der Domschloßkathedrale zu Frankfurt-Schloßhausen. *Mittheilung für Kunstwissenschaft*, 1911, septembre, p. 116-118.)

1096. GUTH (Louis). Le « Saint Sébastien » de Agnès au musée du Louvre. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, octobre, p. 321-331, 7 fig., 2 pl.)

1097. G. SOTTI (Umberto). « Afras » in del Nelli in Cimabue. *Bollettino d'Arte dell'Ministero della P. Istruzione*, 1911, fasc. I, p. 10-16, 1 pl.
1098. G. SOTTI (Umberto). La quadreria civica di Rieti. *Bollettino d'Arte dell'Ministero della P. Istruzione*, 1911, septembre, p. 325-340, 9 fig., 5 pl.
1099. G. SOTTI (Umberto). Una tavola sconosciuta di Giovanni Bellini. *Rassegna d'Arte*, 1911, novembre, p. 177 pl.
1100. GRANDMAISON L. de. Documents concernant Saint-Georges-sur-Loire, près Maribouther, 1755-1784. *Bulletin de la Société archéologique de Louvain*, 1911, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> trim., p. 129-118.
1101. HARTIG (L.). Lucas Cranach: eine Einführung in sein Leben und Schaffen. Stuttgart, Müller, 1911, n. 87, 10 p., 60 fig. (Deutsche Kunsthefte, 5. Tm. 25).
1102. HILL (G. H.). On « the Worship of the golden calf ». by Filippino Lippi. *The Burlington Magazine*, 1911, décembre, p. 171-172, 1 pl.
1103. JACOBSEN (Emil). Un chef-d'œuvre inconnu de Antoine Van Dyck. *La Chronique des Arts et de la curiosité*, 1911, 30 décembre, p. 308-309.
1104. JAMES (Edith E. Coulson). « S. John the Baptist ». by Francesco Francia. *The Burlington Magazine*, 1911, octobre, p. 6-11, 1 pl.
1105. LAMMARTIN (Clark de). Themes from St. John's Gospel in early roman Catacomb painting. Princeton University Press, 116 p., 26 pl.
1106. LINDSAY (Dr. Georg). Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen-Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. München, Riehn und Tietze, 1912, n. 8., 96 p.
1107. LITTREAU (Paul). Le « Saint Sébastien » d'Anthonio. *Les Musées de France*, 1911, n. 6, p. 182, 1 pl.
1108. LITTLE (W. K.). English primitives. *The Burlington Magazine*, 1911, octobre, p. 1-1 pl. en col.
1109. LIVING (Joseph). Fresques à Gorazde et à Gams. *Art et Critique*, 1911, octobre, p. 349-351.
1110. MAISONNEUVE (Auguste). La peinture religieuse. Paris, H. Laurens, 1912, 2 vol. n. 1., 160 pl. en col.
1111. MASON PRIGGERS (F.). Alcuni dipinti senesi. *Rassegna d'Arte*, 1911, fasc. I-III, p. 18-21, 1 pl.
1112. MASSI (Pierluigi). Un dipinto di Andrea del Verro. *Ministero d'Arte Umbra*, 1911, fasc. I, n. 87, p.
1113. MEXEREAU (Gabriele). La peinture italienne-Florence. Abras. (1911, n. 8., 211 p., 62.
1114. MEYER (Em.). Ernst Waacke. *Die christliche Kunst*, 1911, octobre (I), p. 14-17, 10 fig., 2 pl.
1115. MENDINE (Hans). Chefs-d'œuvre, reproduits dans les couleurs des originaux, choisis et accompagnés de notices explicatives, par Pol de Mont et S. G. de Vries. Leyde, A. W. Sijthoff's Uitgevers maatschappij, 1911, gr. in-fol., pl. 216 m.
1116. Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Hrsg. v. Dr. Geo. Leidinger. I. Heft. Das sogenannte Evangelarium Kaiser Ottos III. München, Riehn und Tietze, 1912, in-fol., 23 p., 52 pl. 30 m.
1117. MORLA CIACCIO (Lisetta). Un Codice miniato di scuola napoletana nelle Biblioteca del Re in Torino. *L'Arte*, 1911, septembre-octobre, p. 377-380, 2 pl.
1118. ODLINSKY (Leo S.). Quelques manuscrits fort précieux (suite). *La Bibliophile*, 1911, août-septembre, p. 216-222, 2 fig., 7 pl.
1119. PARENTE (Pasquale). La monumentale chiesa di S. Angelo in Formis e l'arte del secolo XI (suite). *Arte e Storia*, 1911, novembre, p. 331-339.
1120. PAS (J. del). Portraits de religieux de l'abbaye de Saint-Berlin. *Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie*, 1911, 3<sup>e</sup> fasc., p. 957.)
1121. PEROTTI (Maria). Federico Zuccari. *L'Arte*, 1911, septembre-octobre, p. 381-390, 2 fig., 1 pl. (à suivre).
1122. PICHOX (Alfred). Fra Angelico. Paris, Plon-Nourrit, 1912, in-8., 24 pl. (Les maîtres de l'art.)
1123. PLANISCIG (Leone). Gli affreschi nella conca absidiale della basilica di Aquileja studiati nello sviluppo continuato dell'Arte. *Forum Julia*, II, p. 65-73.)
1124. PODTOKA (Ladislav). Abendländische Einflüsse in den Wandmalereien der griechisch orientalischen Kirchen in der Bukwina. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n. 7, vol. 199-210, 16 fig.; n. 8, col. 243-260, 16 fig.)
1125. RÉAU (L.). Martin Schongauer. *Revue Alsacienne illustrée*, 1911, n. 4, p. 97-101, 3 fig., 1 pl.)
1126. RÉAU (Louis). Le Retable d'Isenheim de Mathias Grünewald au musée de Colmar (fin). *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, octobre, p. 288-301, 8 fig., 2 pl.)
1127. RIMSON (Jos.). Les vieilles fresques de Saint-Donat. *Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1911, p. 119-118, 1 fig.)
1128. SAXSON (Abbé Victor). Le Livre enchaîné ou Livre des Fontaines de Rouen. Rouen, impr. de L. Wolf, 1911, pl.
1129. SANTAMBROGIO (Diego). La Cena di Canaan del 1515 di Callisto Piazza. Milano, Società editrice

libreria tip. Independenței, 1911, in-8°, 10 p. (Estr. *Il Politecnico*.)

1130. SIMON (Karl). Studien zur altfränkischen Malerei. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 4, p. 333-350.

1131. SIX J. La couleur locale dans le Livre d'Heures de Guillaume VI de Bavière. *L'Art flamand et hollandais*, 1911, octobre, p. 105-116, 8 fig., 1 pl.

1132. SOYER J. Ein « Ecce Homo » de 1491. *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, 1911, 1<sup>er</sup> trim., p. 11-16, 2<sup>e</sup> trim., p. 46.

1133. 'SPECTATOR' La Crucifixion d'après un ancien maître allemand. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, septembre, p. 257-260, 1 pl.

1134. STAUBÄMER (S.) Das Bildmotiv, die Skizze, die Studie. *Der Pionier*, 1911, octobre, p. 1-5, 6 fig.

1135. STAUBÄMER (S.). Jozef Janssens. *Die christliche Kunst*, 1911, octobre, p. 1-6, 15 fig., 1 pl.

1136. STRASSNY (Robert). Studien zur altalszburger Malerei. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 1, p. 315-322, 4 fig., à suivre.

1137. SZÖNYI (Otto). A helyhelyi falpekékről Fresques de l'église de Helyhely. *Archaeologiai Értesítő*, 1911, 3<sup>e</sup> livr., p. 263-266.

1138. TABACS (Zoltan von). Die Neuerwerbungen des Museums für bildende Kunst, in Budapest. *Der Cicerone*, 1911, 15 novembre, p. 857-882, 20 fig.

1139. TENNERONI (Ambale). Il libro di una Fratellità di San Sebastiano. *La Bibliofilia*, 1911, août-septembre, p. 165-171, fig.

1140. THŌMOPOLLOS (Thomas). Ἀρχαῖα καὶ Σύγχρονα. (*Ὁ ἀλλοτινός*, 1911, avril, p. 5-11, 11 fig.)

1141. THŌMOPOLLOS (Thomas). Κορυφαῖα. (*Ὁ ἀλλοτινός*, 1911, janvier, p. 296-299, 1 fig., 1 pl.)

1142. THŌMOPOLLOS (Thomas). Μουσολογία. (*Ὁ ἀλλοτινός*, 1911, juin, p. 83-88, 1 fig., 1 pl.)

1143. THŌMOPOLLOS (Thomas). Σύγχρονα Μνηστικά. (*Ὁ ἀλλοτινός*, 1911, mai, p. 46-52, 4 fig.)

1144. TORREDA (Pietro). La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento. Milano, U. Hoepli, 1912, in-4°, xj-394 p., 35 pl., 60 l.

1145. VAREXNE (Gaston). Martin Schongauer. *Le Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, décembre, p. 451-466, 5 fig., 2 pl.

1146. VOSS (Hermann). Zur Kenntnis der Malerschule von Avignon um 1500. Werke eines Anonymen in den Museen von Avignon und Brüssel. *Monatsschrift für Kunstwissenschaft*, 1911, septembre, p. 114-145, 4 fig.

1147. WÄLDWANN (Emil). Η επιγραφή του Βασιλείου. (*Ὁ ἀλλοτινός*, 1911, mars, p. 359-368, 7 fig., 1 pl.)

1148. Wilhelm Bode und Rembrandts. Heiligen Franziskus. *Anbachteten Zeitung*, 1911, 25 octobre, p. 112-113.

*Cf. aussi n° 950, 970, 1002, 1014, 1048, 1050.*

#### Arts graphiques.

1149. DEMARTIN (André). Léonard Limosin, enaillleur et graveur. *Revue de l'Art ancien*, 1912, janvier-février, p. 18-28, 11 fig.

1150. DONAGHY (Campbell). Some notes on Durer. *The Burlington Magazine*, 1911, novembre, p. 99-96, 2 fig., 2 pl.

1151. Dürer und der Hausbuchmeister. *Kunstchronik*, 1911, 11 avril, col. 343-345.

1152. ERŐS (Ladislav). Bécsi-olasz répművészet a nyitrai székesegyházban. Antienne planche de cuivre d'une gravure italienne conservée dans la cathédrale de Nyitra. *Archaeologiai Értesítő*, 1911, 5<sup>e</sup> livr., p. 385-392, 1 pl.

1153. FRIEDMANN (Max J.). Dürers Entwurf mit den neun Christophesgestalten. *Führbuch der kgl. preussischen Kunstanstaltungen*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 85-87, 1 pl.

1154. GILSKECKE (Albert). Giovanni Battista Piranesi. Leipzig, Klunkhardt und Biermann, 1911, in-4°, 126 p., fig. et pl. Meister der Graphik, Band VI, 16 m.

1155. GILFAY (Abbé Ch.). Un livre d'Heures à l'usage du diocèse d'Evreux. XIV<sup>e</sup> siècle. *Recueil des travaux de la Société libre d'Agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Eure*, 1911, VI<sup>e</sup> série, t. VIII, p. XCII-CXXII.

1156. GUMBEL (Joseph). Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières, publiés sous les auspices et avec le concours de la Société d'histoire de l'Art français. Série I: Tombaux. Paris, Catala, 1911, in-4°, pl. 1-500.

1157. KUNST (Hugo). Die einzige Zeichnung von Greco in der Madrider National-Bibliothek. *Monatsschrift für Kunstwissenschaft*, 1911, septembre, p. 115-116, 1 fig.

1158. NERINO FERRI (Pasquale). Edesizim e bestiam, po della R. Biblioteca Marcelliana di Firenze. *Bollettino di Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, août, p. 283-307, 21 fig., 1 pl.

1159. PRYOCK (N.). Albrecht Dürer. Woodcuts (2<sup>e</sup> article). *The Connoisseur*, 1911, novembre, p. 167-170, 3 fig.

1160. Waidmann, Emil. Die Nürnberger Kleinmeister. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, in-12, 116 p., pl. et fig., Meister der Graphik, Band V, 16 m.

*Cf. aussi nos* 863, 1110.

#### Arts industriels.

1161. BRUCHET. Ephéméris campanographica, 1911, fasc. VII.

1162. BURD, E. W. Glasgemälde von Robert Engels. *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1911, septembre, p. 115-121, 11 fig., 1 pl. en coul.

1163. CURTIZ, Max. Neue Arbeiten aus der Kölner Paulaleonswerkstatt des Fredericus. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 7, col. 209-216, 2 fig.

1164. CRISTOFANI, GUSTINO. La vetrata del 300 nella Basilica inferiore di Assisi (fin.). *Rassegna d'Arte*, 1911, octobre, p. 161-168, 7 fig., 1 pl.

1165. DUMAY, H. La croix et le calice du tombeau de l'évêque de Liège, Théodoin de Bavière. *Leodunum*, 1911, octobre, p. 101-111, 2 pl., à 5 fig.

1166. DURZ, Ernst. Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 117-142, 10 fig.

1167. LUN, Albram aufsatz für die St. Johannes-Kirche. *Die christliche Kunst*, 1911, octobre, p. 31-32.

1168. FAUCY, Louis del. Quelques pièces du trésor de la cathédrale de Narbonne. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 35-42, 6 fig.

1169. GRANDMAISON, L. de. La cloche « Christus » de la cathédrale de Tours. *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1911, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> trim., p. 81-82.

1170. GYÁVÁNY, THAMÉR. Brassai östvásművelő. Monumentum-dorfvéreje a Brossó. *Archaeologiai Értesítő*, 1911, 4<sup>e</sup> livr., p. 361-365, 4 fig.

1171. HAYNER, Joseph. A gávai sírlelel. Tombeau de Gáva. *Archaeologiai Értesítő*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 163-147, 22 fig.

1172. HECKERTZ, ANDREAS. Musik. *Der Pioneer*, 1911, septembre, p. 80-81, 1 fig.

1173. ISACOFF, A. M. P. Anecdota Oelenbergensis. *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 311-316, 1 fig.

1174. MAYER, EUGÈNE. Le mosaïque d'émail. *Art et Industrie*, 1912, 1<sup>er</sup> trimestre, 81-91, 9 fig.

1175. MANKOWSKY, H. Mittelalterkirche. Paramente in der Marienkirche in Danzig. (*Die christliche Kunst*, 1911, octobre, II, p. 1.)

1176. MICLON (Gaston). Médaillon d'émail cloisonné byzantin donné au Louvre par M. Pierpont Morgan. *Les Musées de France*, 1911, n° 1, p. 53-54, 1 fig.

1177. MITCHELL, H. P. The Lunoges enamels in the Sallag collection. *The Burlington Magazine*, 1911, novembre, p. 77-89, 3 pl.

1178. MOUJAFIEHIEV, P. Tsárkovni starini ot XVII i XVIII vjék. [Antiquités chrétiennes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles]. *Bulletin de la Société archéologique bulgare*, 1911, t. II, fasc. 1<sup>er</sup>, p. 15-15, 1 fig.

1179. PELLEGRINI, G. Bronzi artistici medievali scoperti in Padova. *Bollettino d'Arte del ministero delle P. Istruzione*, 1911, août, p. 308-310, 2 fig.

1180. SCAMBI, ANDREA. Osterkerze und Osterleuchter. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 6, col. 185-190, 2 fig.

1181. STEFFEN, RUGO. Ueber Kirchenfussböden. *Der Pioneer*, octobre, p. 78; novembre, p. 9-11, 1 fig.; décembre, p. 17-20, 2 fig.

1182. VIDIER, A. Le trésor de la Sainte-Chapelle (fin). *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, 1910, p. 185-369.

*Cf. aussi nos* 915, 974, 1015, 1016, 1032, 1051, 1100, 1119.

#### Iconographie.

1183. BEDFORD, RICHARD P. St. James The Less. A study in christian iconography. London, Quaritch, 1911, in-8.

1184. BIRKOWSKI, P. V. Ueber ein römisches Vorbild der Anbetung der Magier. *Bulletin international de l'Académie des sciences de Cracovie*, 1910, p. 128-129.

1185. FORNARI, E. Della origine del tipo dei Magi nell'antica cristiana. *Nuovo Bullettino*, 1911, p. 61-76.

1186. GÖTTI, UMBERTO. Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Appunti iconografici. *Rassegna d'Arte Umbra*, 1911, fasc. I, p. 1-7.

1187. GOLDSMITH, E. Sacred Symbols in art. London, 1911.

*Cf. aussi nos* 863, 881, 1015, 1057, 1077, 1079, 1080, 1081, 1105.



## LES PEINTURES DES MAÎTRES NIÇOIS AUX XV<sup>E</sup> ET XVI<sup>E</sup> SIÈCLES

L'Exposition organisée au printemps dernier par la Société des Beaux-Arts de Nice a suscité une vive curiosité pour les œuvres, jusqu'alors presque ignorées, des peintres qui, des premiers tiers du XV<sup>e</sup> siècle, avaient exercé leur art dans le comté de Nice et les pays voisins. Après s'être étonnés de la multiplicité des retables et des fresques qui ont subsisté dans les villes et les hameaux les plus rustiques, les critiques d'art ont voulu connaître ceux qui les ont créés par leurs pièces, ils ont voulu savoir où ils avaient puisé leurs inspirations, quels avaient été leurs maîtres, quels modèles ils avaient essayés d'imiter<sup>1</sup>.

Je ne referai pas la biographie ou plutôt je ne redirai pas les quelques renseignements que l'on a découverts sur la vie des anciens maîtres niçois, je ne donnerai pas plus la nomenclature des œuvres qu'ils ont laissées avec leur signature ou qu'on leur attribue<sup>2</sup>.

Je ne rappellerai même que pour mémoire les noms de Jean Miralet, qui, venu de Montpellier à Nice, résidait dans cette ville en 1418 et peignit la merveilleuse *Vierge de miséricorde* si admirée à l'Exposition<sup>3</sup>; de Jacques de Carols (1454-1454)<sup>4</sup>, habitant Brignoles et auteur d'une *Madone entourée d'anges*; du niçois Jacques Durand (1463?-1468), peintre des retables de Fréjus (*Sainte Marguerite*), de Luceram (*Saint Jean-Baptiste*) et de Bouyon (*Vierge Mère*)<sup>5</sup>; du niçois Louis Bréa (1475-1522), l'artiste le plus fécond et le plus célèbre de toute la région, à qui l'on dut la *Pietà* de Cimiez (1475), l'*Annunciation* de Lucerne (1499), le *Saint Nicolas* de Monaco (1500), la *Pietà* du cure Teste de Monaco (1505), la *Crucifixion* de Cimiez

1. Ceux qui n'ont pas eu un recours direct aux sources, ont emprunté surtout leurs informations au livre de M. F. Mas Bensa, paru il y a quatre ans avec une préface de M. G. Hanotaux; *La Peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie depuis le commencement du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup>*. C'est une compilation soignée et bien des indications, comme l'étude du même auteur présentée par M. L. de Mely à la Société des Beaux-Arts de Nice et publiée dans le *Bulletin* de cette Société, 1911, p. 205 à 208. — D'ailleurs M. Louis Gallot a donné à la *Revue des Beaux-Arts*, le 1<sup>er</sup> juin 1912, p. 668, un article sur les Peintres niçois et leurs œuvres. Il a pu s'appuyer sur les publications, la préface au *Catalogue de l'Exposition retrospective d'art régional*, rédigée par M. Joseph Lacroix, et sur deux articles de la *Gazette des Beaux-Arts*. S'il avait attendu davantage, il eût en plus, vu dans un ouvrage que j'ai pu s'approprier d'adresses et de documents.

2. Je me permettrai de renvoyer aux articles que j'ai publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sous le titre *Les peintures niçoises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, année 1912, t. I, p. 279 à 295, 379 à 416, t. II, p. 63 à 74, 151 à 172.

3. Je ne citerai ni que les noms des peintres dont les œuvres, comme je l'ai dit à l'Exposition, ont été reproduites, ni même que ces dernières œuvres, tout au plus ajouterai je les principales autres qui ont été signalées à l'Exposition de Nice.

4. Les dates ici présentées sont celles où commencent et finissent les documents que l'on a pu consulter sur ces peintres.

5. Seul, celui de Fréjus porte l'indication formelle qu'il est de Durand.

6. Seuls, les retables de la *Pietà* et de la *Crucifixion* de Cimiez sont surmontés d'une *Sainte Vierge*. L'inscription portant la date et le nom de l'auteur, tous les dates ont été gravées sur une plaque de marbre qui se trouve déjà expliquée. En outre le retable de *Sainte Marguerite* de Luceram a été surmonté d'une *Sainte Vierge* qui se trouve avec les œuvres antérieures de Louis Bréa à la suite de celui-ci.

1512), la *Madone du Rosaire* d'Antibes (1515), la *Pietà* de l'église Saint-Augustin de Nice, les *Vicéges du Rosaire* de Briançonnet et de Biol, les *Saints Honorat, Clément et Lambert* de la cathédrale de Grasse, le grand tableau de *Sainte Marguerite* à Lucéram et beaucoup d'autres retables que l'on conserve à Gênes, Savone, Taggia, les Arcs et Six-Fours. Je citerai encore Antoine Brea, frère de Louis (1504-1517), auteur probable d'un retable de Bonson (*Saint Jean-Baptiste, sainte Claire et sainte Madeleine*, 1517 ?) ; et François Bréa, fils d'Antoine (1512-1562), qui signa les *Saints Sébastien et Roch* (1531...) et une *Madone du Rosaire* de l'église Saint-Martin-d'Entraunes (1555) ; on lui attribue aussi un autre *Saint Roch* de Monaco, un *Saint Sébastien* et un *Saint Jean-Baptiste* de l'église Saint-Barthélemy de Nice et une *Immaculée Conception* de Sospel. Ce sont ces quelques noms que l'on avait constamment sur les lèvres lorsqu'on étudiait les retables recueillis par les organisateurs de l'Exposition. Mais on n'oubliait pas non plus les peintres qui n'étaient représentés là que par des calques de fresques ou des photographies de retables : tel l'étonnant Jean Canavesi, prêtre original de Pignerol, qui est connu surtout pour la décoration murale de la chapelle de Notre-Dame des Fontaines à Briga Marittima, et qui s'était associé à Jean Baleison pour peindre la chapelle Saint-Sébastien à Saint-Etienne-de-Tinée.

Il ne s'agit donc plus de revenir sur ce que l'on sait déjà de ces artistes. En attendant que de nouveaux documents soient mis au jour à leur sujet, je désirerais tenter de pénétrer leurs sentiments, étudier leurs compositions en elles-mêmes, examiner les sujets qu'ils ont traités et les dispositions qu'ils ont adoptées pour les présenter. Il semble qu'on aurait ainsi le moyen d'approfondir leur art.

#### I. — CARACTÈRE RELIGIEUX DES RETABLES NIÇOIS. — COMMANDES FAITES AUX PEINTRES DANS UN BUT DE PIÉTÉ.

Depuis Jean Mirallet jusqu'à Antoine Manchello, qui exécuta en 1565 le retable de *Saint Michel* pour l'église de Menton<sup>1</sup>, les peintres niçois n'entreprirent aucune œuvre sinon pour répondre à une commande. Nous n'avons nul indice qu'ils aient jamais agi autrement, qu'ils se soient par exemple, en vue d'une satisfaction personnelle ou dans le but de perfectionner leur technique, appliqués à suivre uniquement leur idée, à exécuter leurs propres conceptions. Dans tous les cas, leurs esquisses, études et cartons, paraissent avoir disparu complètement, bien que certains ateliers eussent recueilli l'héritage de maîtres antérieurs. Celui de Louis Brea, j'en ai donné la preuve<sup>2</sup>, était passé entre les mains de son neveu François ; que devint-il ensuite ? Nul ne le sait.

Les œuvres qui ont subsisté sont celles qui ont revêtu un caractère public, qui ont servi à la décoration d'une chapelle, d'un oratoire ou d'un grand édifice religieux. D'ailleurs, ce sont à peu près uniquement celles-là qui soient signalées par les documents d'archives et il est rare de trouver des commandes faites par des particuliers pour le décor de leur maison, comme celle qui fut donnée par un chanoine de Grasse au peintre François Duret, le 29 novembre 1575. Dans la région niçoise tout au moins, l'art est donc essentiellement religieux ; il ne s'applique qu'à embellir les édifices consacrés à un culte public.

Voyons les ordres et passes par les particuliers avec les peintres. En 1410, Pierre Martini,

<sup>1</sup> Cf. *Revue de l'Art Chrétien*, t. I, 1913, n. 1, l'Exposition de Nice, sous le n. 22.

<sup>2</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, t. I, 1913, n. 11, p. 109 et 211.

<sup>3</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, t. I, 1913, n. 11, p. 101 et 102.

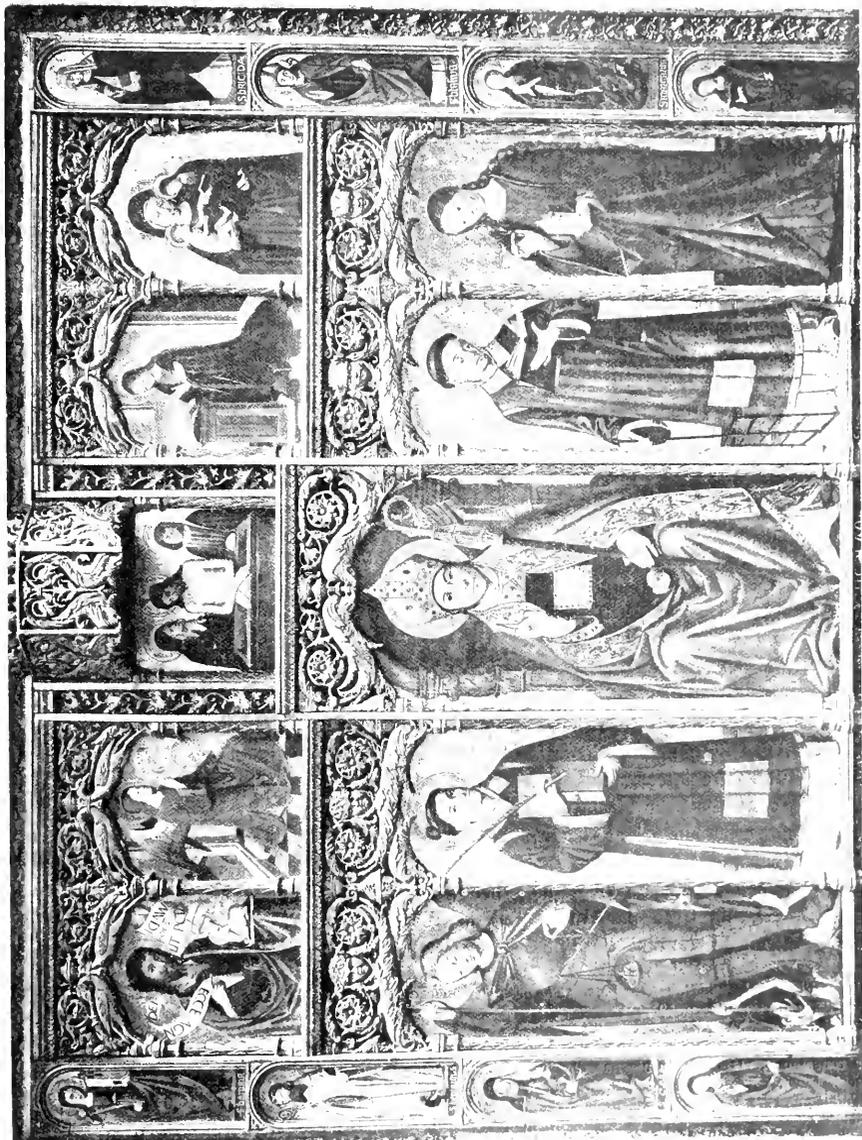


Fig. 1. — RETABLO DE LA VIRGEN A CAPELLA DE SAN VICENTE, POR JUAN DE BORDABUENA. (Véase p. 100.)

de Nice, traité avec le peintre Jean Franemo, de Pignerol, et lui commanda un retable qui devait prendre place dans le chœur des Franciscains de sa ville<sup>1</sup>; le 26 avril 1437, Astrucuetto, veuve de François Jean, laissa cent florins par testament pour un tableau de Notre-Dame à mettre sur le grand autel de l'église Saint-François de Grasse<sup>2</sup>; le 9 août 1451, Guillaume Salvaing chargea Jacques de Carolis de peindre un retable pour l'autel de Saint-Pierre chez les Dominicains de la même ville<sup>3</sup>; en 1454, Pierre Garnier offrit à la chapelle Sainte-Croix, en Île de Lérins, un tableau exécuté par Jacques Durandi<sup>4</sup>. Inutile de poursuivre plus loin cette énumération. Mais rappelons cependant que la *Madone de Miséricorde* que l'on admire à Taggia, que l'*Assomption* de la cathédrale de Savone, d'autres œuvres encore qui sont sorties de l'atelier de Louis Bréa, sont dues à la générosité de particuliers, voulant décorer la chapelle de leur famille. A l'Exposition de Nice, se trouvaient la *Vierge de pitié*, de Cimuz (1475), que l'exécuteur testamentaire de Martin de Bala avait commandé au même Bréa; l'*Annunciation* de l'église de Liéuche, payée par vénérable personne Louis Lausi en 1499; la *Vierge de secours* conservée par les Pénitents de Puget-Théniers, offerte par un inconnu qui s'était fait représenter sur le retable. En l'église paroissiale de Lucéram, le retable de *Saint-Bernard* est dû aux largesses de Raband de Castello (1500) et celui de *Saint-Claude* aux héritiers d'André Barrabès (1566)<sup>5</sup>.

C'est grâce encore au même sentiment des bienfaiteurs que certaines chapelles furent décorées de fresques; des inscriptions, aujourd'hui difficiles à déchiffrer, ne laissent pas douter que les murs de celles des Pénitents blancs à la Four et de Saint-Sébastien à Roure lui durent être couverts de compositions religieuses à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou au début du XVI<sup>e</sup>.

Ces particuliers étaient de simples fidèles; si les uns étaient les parents de ceux qui avaient fondé une chapelle pour la sépulture de leur famille et voulaient contribuer à amplifier cette fondation<sup>6</sup>, si d'autres appartenaient à la confrérie à laquelle ils offraient un tableau ou une fresque, il y en avait qui n'étaient guidés par aucune autre considération que par le désir de faire œuvre pie.

Les dignitaires de cathédrales ou collégiales, les bénéficiers et prieurs d'églises ou de simples chapelles mettaient aussi leur application à donner l'exemple pour orner le saint lieu: Antoine Boniface, prieur claustral de la cathédrale de Nice, commandait un tabernacle, le 14 décembre 1401, au peintre génois Nicolas de Voltri<sup>7</sup>; Gilles Lombard, moine de Lérins et prieur des Ares, traitait, un siècle plus tard, avec Louis Bréa, pour le retable qui existe encore dans l'église de son prieuré<sup>8</sup>. On a vu, à l'Exposition de Nice, le retable de *Sainte-Marcelle* appartenant à la cathédrale de Fréjus (*ibid.*, 2), qu'une inscription apprend avoir été commandé à Jacques Durandi, de Nice, par le bénéficié Antoine Bonnel; une *Notre-Dame de Pitié*, payée jadis à Louis Bréa par Antoine Teste, recteur de l'église Saint-Nicolas de Monaco (1505). Le tableau de l'hôpital d'Antibes, signé par Antoine Aoudi, de Saint-Paul-lez-Vence, en

1. *Actes de Pieux. Les 500 de Nice pendant le premier siècle de la domination des Princes de Savoie*, p. 291.

2. *Ibid.*, *op. cit.*, t. I, p. 59.

3. *Ibid.*, *op. cit.*, t. II, p. 67 et 68.

4. *Ibid.*, *op. cit.*, t. I, p. 129.

5. *Ibid.*, *op. cit.*, t. I, p. 130. On fournit par des inscriptions portées sur les tableaux eux-mêmes.

6. *Actes de Pieux. Les 500 de Nice pendant le premier siècle de la domination des Princes de Savoie*, p. 14, 15 et 16.

7. *Actes de Pieux. Les 500 de Nice pendant le premier siècle de la domination des Princes de Savoie*, t. I, p. 129. Celle ou d'une église spéciale qu'elle serait ornée d'un retable dont il est question dans son testament du 20 avril 1425, ordonnant la création d'un

8. *Actes de Pieux. Les 500 de Nice pendant le premier siècle de la domination des Princes de Savoie*, t. I, p. 22. Se voyait placé un retable peint avec l'image des saints Jo-

9. *Actes de Pieux. Les 500 de Nice pendant le premier siècle de la domination des Princes de Savoie*, t. I, p. 296, note 1.

10. *Actes de Pieux. Les 500 de Nice pendant le premier siècle de la domination des Princes de Savoie*, t. I, p. 296, note 1. *Comptes rendus des réunions de la Société de l'Art chrétien en Provence*, dans les *Comptes rendus des réunions de la Société de l'Art chrétien en Provence*, t. I, p. 71, 72 et 77.

1539, avait de même été exécuté sur les ordres du frère Bernard, *heremita ducte ecclesie de Introvincis nominata*<sup>1</sup>. Ces exemples pourraient d'ailleurs être multipliés.

Les revenus des églises paroissiales étaient administrés, dans la région nicoise et en Ligurie,



Fig. 2. — RETABLE DE SAINTE MARGUERITE A LA CAVA (AVEC LES ÉLÉMENTS DE LA P. 11)

par des massiers. Fréquemment, ces derniers recueillaient assez d'argent pour entourer leur sanctuaire d'une œuvre d'art : un des retables les plus admirés à l'Exposition de Nice, celui de *Saint Nicolas* (fig. 1), avait été payé à Louis Broa, en l'année 1500, par les massiers de l'église

<sup>1</sup> Louis Lausi, qui fit faire le retable de Luceni, et fut également le sculpteur de la statue de sainte Marguerite, seigneur de l'église qui reçut le tableau.

paroissiale de Monaco. Déjà, en 1485, le même peintre avait reçu des massiers de l'église Saint-Sébastien de Taggia, la commande d'un retable aujourd'hui perdu<sup>1</sup> ; plus tard, en 1505, ce fut sur l'initiative de massiers de l'église Saint-Michel de Menton, qu'Antoine Manchello exécuta l'œuvre que nous avons déjà signalée<sup>2</sup>.

Les confréries religieuses et les corporations de métiers ayant leur chapelle particulière, rivalisaient d'ardeur pour augmenter la beauté du lieu de prières qu'elles s'étaient réservé. Si pour les secondes, on n'a pas encore signalé, dans le comté de Nice, des documents précis comme il en existe à Gênes, Marseille, Aix et ailleurs en Provence, les renseignements abondent pour les confréries et associations religieuses. La plus célèbre et la plus riche était peut-être la confrérie de la Miséricorde de Nice. Après avoir construit en l'église Sainte-Réparate la chapelle qu'elle avait été autorisée à bâtir le 30 novembre 1422<sup>3</sup>, elle se préoccupa de former de tableaux. C'est elle qui commanda à Miraillet sa fameuse *Vierge de Miséricorde*, à Louis Bréa probablement une autre *Madone* abritant sous les plis de son manteau le monde ecclésiastique et laïque, enfin au peintre Etienne Adrechì (19 novembre 1520) un autel de Notre-Dame de la Miséricorde avec figures d'après un modèle arrêté<sup>4</sup>. Les recteurs de la chapelle Saint-Antoine et ceux du luminaire de la chapelle de la Vierge, en l'église paroissiale de Châteauneuf-de-Grasse, firent exécuter par le même Bréa, en 1509 et 1522, d'autres retables qui semblent perdus<sup>5</sup> ; les confrères de Saint-Maur à Villefranche en réclamèrent un, avec au centre leur patron, à Antoine Bréa, le 25 janvier 1517<sup>6</sup> ; ceux de l'aumône de Saint-Michel *in Monte Gargano*, firent, en 1521, décorer de fresques par Honorat Azine leur chapelle de Saint-Michel dans le cimetière de Châteauneuf-de-Grasse<sup>7</sup>. Les multiples *Madones du Rosaire* que Louis Bréa et plusieurs de ses émules peignirent, celles que nous pouvons contempler à Taggia, Antibes, Biot, Briançonnet, Saint-Martin-d'Entraunes, furent certainement, elles aussi, dues à la piété de confréries de ce nom. Et combien d'autres encore que nous ignorons !

Les confréries de Pénitents existaient, dès le XV<sup>e</sup> siècle, dans presque toutes les localités du comté de Nice et des régions voisines. Elles aussi prirent l'habitude d'avoir leur chapelle particulière, en dehors de l'église paroissiale. En plus de ceux qu'elles recevaient de leurs bienfaiteurs, elles voulurent fréquemment posséder un tableau qui montrât l'objet principal de leur dévotion. C'est à elles que l'on doit beaucoup de ces *Pietà*, si nombreuses aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Parfois, elles réclamèrent leur représentation aux pieds de la Vierge de douleur (tels les Pénitents blancs de Sospel), ou bien à chaque extrémité de la prédelle (comme ceux de Monaco). Cette prière perpétuelle qu'ils avaient ainsi imaginée devient pour nous le témoignage de leur initiative.

Les communautés d'habitants dans les villes ou les campagnes marquaient leur dévotion par la commande de tableaux religieux destinés à des édifices consacrés au culte public. Les documents d'archives révèlent qu'en 1469 et 1486, les syndics de Cannes se préoccupaient d'en faire exécuter par Jacques Durandì et son frère Christophe<sup>8</sup> et par Louis Bréa<sup>9</sup> ; que

1. G. BRES, *Opere d'arte regionale*, p. 100.

2. Voir l'ouvrage non publié publié dans *Nice historique*, juin-juillet 1912, p. 270 à 272.

3. G. BRES, *Opere d'arte regionale*, p. 37.

4. G. BRES, *ibidem*, p. 9, 10 et 67. Le peintre exécuta les travaux et donna quittance générale du prix convenu, le 14 juillet 1520.

5. G. BRES, *ibidem*, chapitre *Madone di Grasse*, t. I, p. 65 et 67.

6. G. BRES, *ibidem*, chapitre *di alcuni pittori nicesi*, p. 25 à 27.

7. G. BRES, *ibidem*, chapitre *di alcuni pittori nicesi*, t. I, p. 65.

8. G. BRES, *ibidem*, p. 11.

9. L. H. LÉONARD, *Documenti in servizio à l'histoire de l'art dans la région nicoise*, dans *Nice historique*, mars 1912.

la communauté de San Biagio, près de Vintimille, traitait pour un retable, en 1518, avec André de Cella<sup>1</sup>. D'autre part, on sait par des inscriptions que Jean Canavesi exécuta des fresques à Pigna et Pornasio pour le compte des communautés de ces pays, et que le retable de *Saint Georges* en l'église de Montalto Ligure fut solde à Louis Brea, en 1516, par une même collectivité.

Il y avait mieux encore : des associations se constituaient, des quêtes et des aumônes se recueillaient dans le but d'amasser un capital suffisant pour le paiement d'un retable, que l'on commanderait à un artiste de la région et qui ornerait une église, une chapelle déterminée. De telles associations, ayant disparu aussitôt après l'accomplissement de leur objet, ne sont pas toujours faciles à saisir ; on peut cependant en reconnaître quelques-unes. Par exemple, celle qui traita à Montalto Ligure avec Louis Brea et Jérôme de Genes, le 17 juillet 1485, pour l'exécution d'un tableau où figureraient en place principale le Précurseur<sup>2</sup>. A Cipières, des aumônes pour un retable de *Saint Maieul* étaient recueillies par des collecteurs nommés dans ce but<sup>3</sup>. Probablement, les fresques si importantes de Jean Canavesi en la chapelle des Fontaines à Briga Marittima, furent payées par les aumônes laissées entre les mains de trésoriers spéciaux par les pèlerins qui fréquentaient le sanctuaire<sup>4</sup>. C'est assez dire que toute la population prenait un vif intérêt à la décoration des églises et chapelles où elle allait prier ; en voudrait-on des preuves effectives qu'on les trouverait sans peine dans les testaments, ou des personnes de petite condition inscrivaient des sommes modiques, jusqu'à un legs de trois setiers de grain, pour leur contribution aux frais de retables<sup>5</sup>.

Il est surprenant, d'un autre côté, combien peu les chapitres, abbayes et monastères, considérés dans leur collectivité, prirent part à un mouvement, qui entraînait, semble-t-il, toutes les classes de la société. Est-ce parce qu'ils comptaient sur la générosité des bienfaiteurs, des confréries et associations ayant chez eux leur chapelle, est-ce parce que leur action n'est plus possible à discerner par suite de la perte des documents ? Cette deuxième raison doit évidemment être écartée, car il n'y a pas de motifs pour que nous ayons égaré juste les contrats passés par les corps religieux. Toujours est-il que les prix-faits, comme ceux que François de Pavie, agissant au nom de Louis Brea, et Louis Brea lui-même arrêterent, les 19 février 1483 et 26 janvier 1492, avec le prieur des Dominicains de Taggia et le custode des Frères Mineurs de Vintimille<sup>6</sup>, sont extrêmement rares. Mais cette abstention ne modifie en rien les conclusions que nous avons à tirer des actes et inscriptions qui viennent d'être analysés : les tableaux ou les fresques dans la région nicoïse, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, n'existent qu'autant qu'ils ont été commandés aux artistes pour l'ornement des autels ou la décoration des chapelles. Ils ont un caractère exclusivement religieux.

Comme on le sait, les commandes faites aux peintres spécifiaient toujours la composition des tableaux<sup>7</sup> ; parfois des esquisses étaient présentées sur un papier qui était conservé pour qu'il fût possible plus tard de contrôler l'exactitude de l'exécution. Ainsi, par exemple, lorsque

1. G. Brès, *Questioni*, p. 96.

2. G. Brès, *Brevi notizie*, p. 23 à 25.

3. G. Brès, *Da un archivio notatile*, t. I, p. 63.

4. Voici, en effet, l'inscription qui est portée sous la figure de Judas le Détricateur l'épousant à Briga Marittima : Bartholomeus procuratoribus, presbytero Joanne Canavesio pictore, etc. et consensu meo, in 1492, 12 kalendas Junias rescriptum a Josepho Pastorello rectore. Anno 1482, die quarta octobris. Ed. Brès, *Da un archivio notabile*, t. I, p. 13.

5. Voir les textes que j'ai indiqués dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. I, p. 282, note 1.

6. G. Brès, *Questioni*, p. 59, t. *Alizani*, t. II, p. 315, note 1.

7. Je ne répéterai pas les références déjà données, je prie en le bonjour de se reporter à la page 329, note 1.

En 1492, Brea traita avec les Franciscains de Vintimille, le 26 janvier 1492, il accepta de peindre une *Notre-Dame de Pitié* d'après le dessin qui lui fut remis par le frère Nicolas, custode du couvent; le 24 février 1513, lorsqu'à Gênes il promit à Bernard de Franchi de lui exécuter un autel dans sa chapelle Sainte-Anne en l'église franciscaine de l'Annonciade, il s'engagea à y représenter les figures qui se trouvaient indiquées sur l'esquisse (*in patrono et seu designo*) qu'il avait déposée entre les mains de Gabriel de Chiavari, procureur du monastère<sup>1</sup>; le 19 novembre 1520, Etienne Adrech, contractant avec les confreres de la Miséricorde de Nice, eut à se conformer au « patron » accepté par les commettants; D'autres fois, après avoir spécifié le sujet d'un retable, on demandait à l'artiste de suivre un modèle déterminé et non pas seulement une esquisse; l'image de la Vierge qu'Astrugneta, de Grasse, voulait faire peindre, en 1537, devait ressembler à celle de l'église Saint-Honorat de Lérins et tenir dans ses bras le corps du Christ privé de vie. Le prieur des Arcs, Gilles Lombard, réclamait à Louis Brea, en 1591, un retable dans le genre de celui qui se trouvait dans la chapelle principale de Lérins, les confreres de Saint-Maur à Villefranche, le 25 janvier 1547, en réclamaient un autre à Antoine Brea comme celui de *Sainte Claire* en l'église paroissiale, ce qui ne dispensait pas d'énumérer les saints qui seraient à représenter et d'indiquer la place qu'ils auraient à occuper. Un acte absolument typique, dans un ordre d'idées voisin, est celui qui fut dicté, le 25 juin 1483, par les maîtres tisserands de Gênes, qui voulaient faire décorer l'autel de la Croix dans leur chapelle chez les Augustins de cette ville; le peintre aurait à figurer les saints que lui indiqueraient un des moines du couvent<sup>2</sup>. Cela achève de caractériser l'esprit religieux qui présidait alors à la commande des peintures.

## II.

## DE L'ARRANGEMENT DES RETABLES DANS LA RÉGION NICOISE.

Des la première heure, les retables, dont la destination était d'orner l'autel d'une église, d'une chapelle, ou même d'un simple oratoire<sup>3</sup>, recurent dans la région nicoise une forme qu'on pourrait dire classique. L'Exposition de Nice montra l'origine de cette disposition avec la *Vierge de Miséricorde* exécutée par Jean Miraillet (*fig. 3*). Sans doute, cette belle œuvre n'est pas exempte de restaurations, la figure de la Vierge et les deux saints à sa droite ont été repeints probablement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, peut-être le cadre de bois dans lequel les panneaux ont été encastres à l'époque fut-il fortement remanié. Il ne semble pas pourtant que la forme générale du retable ait subi de modification essentielle.

Ainsi comment l'œuvre se présente. Au centre est la partie principale, la Vierge abritant le Christ sous son manteau; le panneau qui la supporte est de plus grandes dimensions, en hauteur et en largeur, que tous les autres. À droite, sur un même panneau, deux saints sont figurés en pied et debout sous un double arc de menuiserie à retents; à gauche, la même disposition est adoptée pour deux autres saints. Un second étage est constitué par d'autres sujets beaucoup plus petits — une scène principale au centre, Christ de passion et quatre saints sur

<sup>1</sup> L. V. *op. cit.*, t. I, p. 105, n. 1. — L. 22 (in Eod.) Lucien Fazzolo, de Daxie, Louis Brea, de Nice, et Jean Barba, de Pignone, ont été chargés par le Prieur de Pignone de peindre une chapelle nouvellement construite chez les Carmes de Pignone. — *Statuto della confraternita di S. Maria delle Grazie, 1525, testo et edesin, Petri traditis Aldem.*, t. II, p. 293, note 1.) — *Statuto della confraternita di S. Maria della Pace, 1525, testo et edesin, Petri traditis Aldem.*, t. II, p. 303, note 1.)

<sup>2</sup> *Statuto della confraternita di S. Maria della Pace, 1525, testo et edesin, Petri traditis Aldem.*, t. II, p. 303, note 1.) — *Statuto della confraternita di S. Maria della Pace, 1525, testo et edesin, Petri traditis Aldem.*, t. II, p. 303, note 1.)

<sup>3</sup> *Statuto della confraternita di S. Maria della Pace, 1525, testo et edesin, Petri traditis Aldem.*, t. II, p. 303, note 1.) — *Statuto della confraternita di S. Maria della Pace, 1525, testo et edesin, Petri traditis Aldem.*, t. II, p. 303, note 1.)



Fig. 10. — Altarpiece of the Virgin and Child.

enfant et panneaux. Enfin, au bas, une prédelle offre trois tableaux distincts, séparés par des pilastres en menuiserie.

Cette disposition en deux étages, l'intérieur composé de grands personnages, celui du haut forme de scènes ou figures plus petites, le tout accompagné d'une prédelle, se remarquait à l'Exposition de Nice dans les retables de *Saint Jean-Baptiste* et de la *Vierge-Mère* par Jacques Durand, provenant de Luceram ou appartenant à l'église de Bouyon, de l'*Annunciation* (église de Fenchet), etc. C'est encore celle qui fut adoptée par Louis Bréa pour son retable de *Saint Georges* à Montalto (figure 1516).

Mais elle ne tarda pas à se compliquer d'un nouvel élément : le retable fut absolument complet, lorsqu'on imagina d'y adjoindre deux bandes latérales de petits personnages superposés, chacun d'eux occupant un panneau encastré dans la boisserie du cadre. Un des plus beaux et des plus grands de ce genre était celui de *Sainte Marguerite* en l'église paroissiale de Luceram, très probablement peint par Louis Bréa. Il est aujourd'hui séparé en plusieurs morceaux<sup>1</sup> ; mais il est très facile de le reconstituer. Le même Bréa en exécuta un autre, en 1495, en la chapelle des Cuthi chez les Dominicains de Taggia, avec au centre le Christ baptisé par saint Jean-Baptiste, accolé des apôtres Pierre et Paul ; au second étage, un Christ de passion, entre les saints Maurice et Pons, d'une part, la Madeleine et saint Sébastien, d'autre part ; sur chaque bande latérale, une superposition de trois saints ; et sur la prédelle le Christ et les douze Apôtres. L'Exposition de Nice en montra un, d'arrangement analogue, avec celui de la *Madeleine* de Contes, la figure centrale étant remplacée par une statue en bois dans une niche ; mais tous les éléments s'y retrouvaient : les quatre grands saints encadrant au bas le sujet principal ; Dieu le Père, flanqué de quatre saintes à mi-corps, à l'étage supérieur ; les six petits saints disposés sur les bandes latérales, enfin les cinq panneaux de la prédelle.

Ce type ne fut pas immuable, justement parce qu'il coûtait cher et qu'il exigeait une grande place. Il est, pour cette double raison, très rarement plus grand, comme à Campo Rosso (retable de *Saint Marc* par Etienne Adrechî et François de Ligori, 1533) et à Saint-Martin d'Entraïmes (*Madone du Rosaire* par François Bréa, 1555). En revanche, il est plus souvent réduit. Tantôt on supprimait la prédelle : ainsi fit Jacques Durand, vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, pour le retable de *Sainte Marguerite* à lui commandé pour la cathédrale de Fréjus par Antoine Bonnet ; ainsi furent traités par Jean Canavesi celui de la *Vierge* à la galerie royale de Turin (1391), que l'on croit avoir été destiné à la chapelle des Fontaines, et par Louis Bréa ceux de *Saint Nicolas* à Monaco (1500) et de la *Vierge Mère* aux Arcs (1501). Tantôt avec la prédelle disparaurent les deux bandes latérales, comme dans le retable de *Saint Benoît* de Bonson, dans ceux de *Sainte Catherine de Siéne* par Louis Bréa chez les Dominicains de Taggia (1488), de la *Vierge* par Antoine Bréa à Diano Borganzo (1518), et de *Sainte Dévote* en l'église cathédrale de Monaco, troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle). Il arrive encore que la partie centrale restant composée de grandes figures sur un ou plusieurs panneaux, l'étage supérieur se réduise à un tableau de tables dimensions ; il est à peine plus haut que la prédelle, qui du reste est jointe à l'ensemble ; tel est le cas des retables de Gréolières (*Saint Etienne*, de Bonson (*Saint Jean-Baptiste*, 1517), de Diano Borello (*Saint Michel* par Antoine Bréa, 1516), de Cimiez

<sup>1</sup> L'un d'eux est au musée de Lucerne, l'autre au musée de Turin. Le 1<sup>er</sup> étage inférieur, avec au centre sainte Marguerite, accolée à sa droite saint Pierre martyr et de saint Claude ; 2<sup>e</sup> étage supérieur, un Christ de passion, entre les saints Maurice et Pons, d'une part, la Madeleine et saint Sébastien, d'autre part ; sur chaque bande latérale, une superposition de trois saints ; et sur la prédelle le Christ et les douze Apôtres. Le Musée de Nice a encore un retable de ce genre, mais les deux parties inférieures offrent trois épisodes de la vie et du martyre de la sainte. (W. A. M.)

<sup>2</sup> Voir la reconstitution de ce retable.

(*Deposition de croix*), de Roquebillière (*Saint Antoine*) et de Menton (*Saint-Michel* par Antoine Manchello, 1565). La prédelle manque quelquelots, comme dans le retable de la *Vierge Immaculée* de Sospel par François Brea. Enfin l'étage supérieur, les bandes latérales ou la prédelle peuvent disparaître, le tableau ne comportant que les grandes figures sur trois panneaux placés côte-à-côte ; on en a des exemples dans les *Pieta* de Cimiez par Louis Brea, 1475, et de Sospel.

D'autres simplifications eurent lieu : le panneau principal grandit jusqu'à occuper la hauteur des deux étages et resta flanqué au bas de grandes figures en pied, en haut de demi-figures, avec ou sans prédelle : *Assomption de la Vierge* par Louis Brea, en la cathédrale de Savone (1495) ; *Conversion de saint Paul* par le même, en l'église Santa Maria di Castello à Gênes ; *Annonciation* par le même, chez les Dominicains de Taggia (1499), *Vierge de secours*, appartenant aux Penitents de Puget-Thémers (1525). Ailleurs, comme dans la *Crucifixion* de Cimiez, peinte par Louis Brea en 1512, il s'encadra entre une prédelle, deux bandes latérales et une corniche avec ornements sculptés. Dans d'autres cas, il fut surmonté d'un petit sujet et accoste de deux larges bandes latérales (*Madone du Rosaire* à Biot), ou accompagné d'une prédelle (autre *Madone du Rosaire* à Briançonnet). On vit enfin les retables réduire leurs éléments jusqu'à ne plus comprendre qu'un très grand panneau, plus une prédelle (tableau d'*Ognissanti*, exécuté par Louis Brea en 1512 et conservé en l'église Santa Maria di Castello à Gênes ; *Notre-Dame de Pitié*, peinte pour les Penitents blancs de Monaco, probablement par François Brea ; *Annonciation* d'Ilelle), — ou deux bandes latérales de saints superposées (retable des *Saints Honorat, Clément et Lambert* en la cathédrale de Grasse, attribuée à Louis Brea), — ou un étage supérieur de minimes proportions, constitué par trois sujets (*Christ de Passion* de Biot, *Annonciation* de Villars), — ou enfin une série de petits panneaux formant un encadrement plus ou moins complet (*Pieta* du cure Teste à Monaco, *Madones du Rosaire* à Taggia et Antibes, toutes œuvres peintes par Louis Brea en 1505, 1513 et 1515).

Les combinaisons sont donc multiples, mais toutes dérivent du type primordial représenté par la *Vierge de Miséricorde* de Miraillet, ou du type perfectionné adopté par Louis Brea pour son *Baptême du Christ* de Taggia et sa *Sainte Marguerite* de Luceram. Jamais les panneaux ne sont mobiles et ne se replient les uns sur les autres ; par conséquent, jamais il n'y a de revers peints.

Rarement on se contenta, pour un retable, d'un seul panneau dans un cadre sculpté. Ceux que l'on vit ainsi à l'Exposition de Nice pouvaient pour la plupart n'être que le reste d'œuvres plus complètes (*Pieta* de Saint-Augustin à Nice et de la Furbie, *Vierge de Miséricorde* jadis peinte probablement par Louis Brea pour la confrérie de ce nom à Nice, etc.). Cependant il est au moins un tableau qui ne fut jamais autrement, c'est celui où Jacques de Carolis peignit la Vierge et l'Enfant entourés d'anges jouant des instruments de musique.

On a remarqué par deux fois que, dans des retables aux compartiments nombreux (ceux de Contes et de Campo Rosso), la figure principale n'était pas peinte, mais sculptée. Ce fait n'avait rien d'extraordinaire : en Ligurie, sculpteurs et peintres se prelaient un mutuel concours. Le plus bel exemple en est fourni par la grande composition commandée par le cardinal Julien de la Rovere pour l'église Santa Maria di Castello de Savone, où l'on compte 25 statuettes à côté des figures peintes par Vincent Foppa et Louis Brea (1490). D'ailleurs, les peintres eux-mêmes s'évertuaient assez souvent à donner à leur personnage principal une apparence de haut relief, en l'élevant au-dessus d'un piédestal et en le détachant d'un fond en forme de niche. Auparant

1. L'église paroissiale de Villars-du-Var conserve aussi un retable des environs d'1500. Le sujet principal est sculpté de la Vierge portant l'Enfant. Les autres figures sont peintes.

L'opéra *Vierge et Enfant* à la Pinacothèque de Savone) et Antoine Bréa (*Vierge et Enfant* à Diano Borzanzio, pour ne citer que ces deux artistes, eurent recours à ce procédé<sup>1</sup>.

Il est nécessaire, du reste, d'insister sur l'alliance de la peinture et de la sculpture dans les œuvres d'art qui ornent les églises de la Ligurie et de la région niçoise. Les cadres sont en effet presque toujours d'une très élégante composition et d'un riche décor : les plus beaux sont même chargés de dus ajourés, de style plus ou moins gothique, comme le *Saint Nicolas* de Monaco (fig. 1), le *Épilogue du Christ* de Faggia et le *Saint Georges* de Montalto Ligure. Devons-nous admettre que le peintre recourait à un sculpteur pour encadrer ses compositions ? Il est difficile de le savoir. Cependant il est certains indices qui tendraient à faire supposer que les peintres, ou du moins certains d'entre eux, exécutaient eux-mêmes toute la partie en bois sculpté de leurs retables. Ainsi, par exemple, Cosme *Rea*, Barthélémy *de Amico*, de *Castelciao*, et Christophe *de Turri*, en 1471, étaient désignés par un notaire génois, chacun d'eux avec la qualification de *pictor et uldator imaginum*. Jean de Montorfano, de Milan, n'était pas autrement appelé<sup>2</sup>. Enfin Ehenne Adreola et François de Ligori, passant contrat pour le tableau de Campo Rosso, substituèrent peintres et sculpteurs<sup>3</sup>. Pourtant, lorsque Laurent Fazzolo, Louis Bréa et Jean Barbazelata traitèrent à Gênes, le 22 juin 1502, avec Pierre de Persto, il fut spécifié qu'ils auraient à supporter les frais de sculpture<sup>4</sup>, ce qui met à croire qu'ils avaient besoin de s'adresser à des spécialistes. Si, d'autre part, on remarque une certaine analogie dans l'ornementation des cadres où se trouvent présentées les œuvres d'un même artiste (par exemple le décor des retables de *Saint Nicolas*, de la *Madone du Kosaire* à Briangonnet et des fragments de retable appartenant à l'église de *Saint-Martin de Vesubie*), ce n'est pas une raison de se départir d'une sage réserve : il semble qu'on ne puisse affirmer autre chose que ceci, à savoir que le dessin en a été fourni par le peintre à des sculpteurs travaillant sous sa direction.

L'harmonie de tous ces cadres dorés s'accorde du reste admirablement avec les couleurs des panneaux. Pendant longtemps, les figures y ont été enlevées sur des fonds d'or : c'est ce qu'on observe non seulement dans les œuvres des peintres les plus anciens, tels que Miraillet, Jacques de Carolis, Durandi (la *Sainte Marguerite* de Fréjus), mais encore dans les retables de Canavesi et de Louis Bréa. L'Exposition de Nice montrant de ce dernier artiste les personnages du grand tableau de *Saint Nicolas* (1500) se détachant d'un même fond d'or. Mais le champ était resté uni, tandis qu'auparavant Bréa avait agrémente de petits ornements graves dans des carrés ou des losanges. *Sainte Catherine de Sienna* à Faggia, *Assomption* de la Vierge à Savone). Même le dessin sur fond d'or de l'*Assomption* a été inutile : il se retrouve sur le panneau principal du retable de *Saint Antoine de Padoue*, en l'église de Luceram.

Mais que les autres artistes du XV<sup>e</sup> siècle se contentaient, dans leurs œuvres plus modestes, de fonds unis, retables de *Saint Jean-Baptiste* (fig. 1) et de la *Vierge* par Jacques Durandi, de *Saint Bonifacé*, etc., quelquefois chargés d'arabesques de couleurs (retables de *Saint Etienne* à Greolieres, *Pieta* de Suspel), Louis Bréa introduisit le paysage dans ses compositions. La première œuvre que l'on connaisse de lui, la *Pieta* de Cimiez (1475), est même fort instructive à considérer à ce point de vue. Il y avait place le paysage sous un ciel d'or chargé d'arabesques gothiques, on doit malheureusement à une restauration postérieure de ne plus jouir de

1. Louis Bréa a eu certainement recours, mais plus timidement, pour la figure principale de son retable de *Saint Nicolas*.

2. F. Alzani, I, p. 281, note 1.

3. G. Bréa, *Ocasion*, p. 102 et 61.

4. F. Alzani, I, p. 203, note 1.

5. Avec la reproduction de ce tableau on a été donné, dans la *Revue*, année 1912, p. 51.

l'échelle qu'une telle disposition devait présenter<sup>1</sup>. On peut cependant s'en rendre compte par le

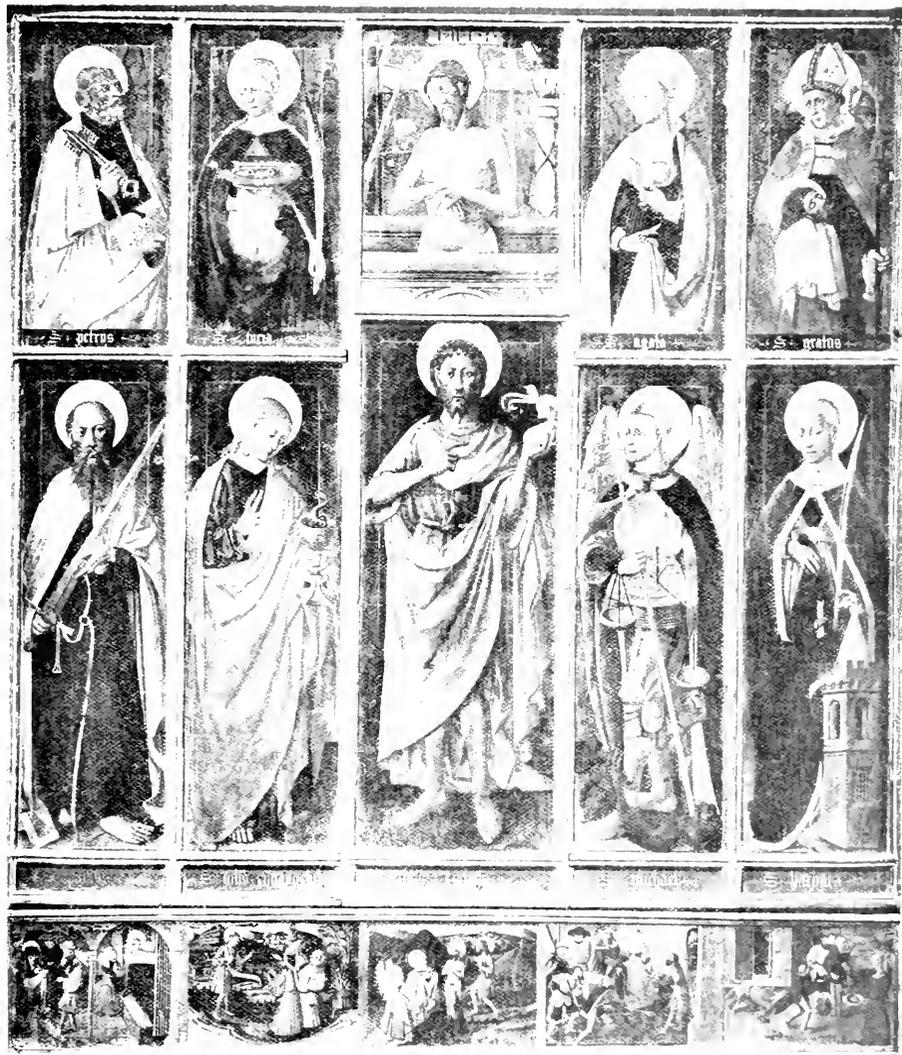


Fig. 1. — ALTARE DELLE MADRI NICOTRI (XVI<sup>e</sup> SECOLO) — Nicotri (C. 1570).

sujet central du *Baptême du Christ* à Taggia (1495), qui offre un excellent exemple de composition

<sup>1</sup> Je rappelle que le détail des fresques de Nicotri est reproduit dans les pages 127-128.

assés redout. De 1481 (*Crucifixion* du Palazzo Bianco), Brea avait pris l'habitude de bannir l'or de ses tableaux. Cependant, il lui arriva encore, bien souvent, même sur la fin de sa carrière, de donner un fond uni ou doré aux panneaux secondaires d'un retable, tandis que la scène principale se plaçait dans un vaste paysage, sous un ciel bleu ou chargé de nuages. L'exemple le plus remarquable qu'il en a laissé est celui de la *Crucifixion* de Cimiez (1512), où les figures des bandes latérales s'enlèvent encore sur champ d'or<sup>1</sup>.

Les peintres niçois du XVI<sup>e</sup> siècle conserverent les fonds unis, qu'ils couperent souvent par une espèce de parapet de couleur différente en arrière de leurs personnages (retables de Contes et de Saint-Martin-d'Entraines, ce dernier de 1555); mais, le plus souvent, ils peignirent, surtout sur le panneau principal, des paysages variés. Celui qui obtint l'effet le plus heureux et le décor le plus harmonieux, paraît être l'auteur du tableau de la *Virge de secours* (1525) appartenant aux Penitents de Pignel-Théniers.

Certaines compositions, telles que l'Annonciation, se prêtaient mieux à un décor d'intérieur. Déjà, Louis Brea avait placé sa *Salutation angélique* des Dominicains de Taggia dans le cadre d'un riche appartement aux larges baies. S'il faut lui attribuer, comme je l'ai proposé<sup>2</sup>, le retable de Lieuche, la même scène aurait été située par lui dans une chambre aux proportions plus modestes, mais dont la porte ouverte et la croisée permettaient d'apercevoir un gracieux paysage. Un tel décor était devenu de tradition : on le retrouve dans les Annonciations de Villars et d'Utelle, qui ont figuré à l'Exposition de Nice. On l'imita parfois pour d'autres grands sujets : le *Christ de Passion*, dans le retable qui appartient à l'église de Biot, se tient debout dans un appartement aux parois nues et tristes, sous un plafond aux solives apparentes.

Dans les predelles où ne s'alignent pas le Christ et les apôtres ou d'autres saints, dans les panneaux de petites dimensions qui dominent le sujet principal ou qui l'encadrent, il y eut toujours plus de variété, le peintre se laissa toujours aller à plus de fantaisie. Déjà, Miraillet avait imaginé un paysage pour figurer le jardin où la Madeleine rencontra le Sauveur ressuscité, mais il n'avait pas été jusqu'à s'interdire un ciel d'or. Jacques Durandi eut plus de liberté : les cinq scènes de la vie de saint Jean-Baptiste qu'il reproduisit au-dessous du retable dont le Précurseur constituait le personnage essentiel, sont toutes dans le cadre qui leur convient, intérieur ou plein air. Faut-il rappeler les délicieux paysages, les curieux appartements où Louis Brea situa les mystères du Rosaire à Taggia et à Antibes? C'est là que l'artiste se sent moins lié par la tradition, c'est là qu'il peut développer les thèmes que lui suggère son imagination.

A suivre.

L.-H. LABANDE.

<sup>1</sup> Je ne reprendrai pas l'étude du paysage dans l'œuvre de Louis Brea ou d'autres artistes; je me permets de renvoyer le lecteur à ce que j'ai déjà imprimé à ce sujet, dans *Nice historique*, t. xviii, 1912, p. 63 à 65.  
<sup>2</sup> *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 313.



# LES CHAPITEAUX HISTORIÉS DE NOTRE-DAME DU PORT A CLERMONT

## ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE 1

### III. CHAPITEAUX ICONOGRAPHIQUES.

La nef ne possède que trois chapiteaux à sujets iconographiques. Le premier (plan, n° 2), est isolé et on ne voit pas comment expliquer autrement que par un pur caprice, sa présence en cet endroit. La corbeille est l'ornée par deux figures d'anges, les bras étendus, dont les têtes forment volutes aux angles. Ils ont un nimbe, de larges ailes éployées, le torse et les pieds nus : une sorte de ceinture, d'où pend jusqu'aux pieds une étoffe plissée, entoure les reins. Des bouquets d'acanthé occupent les faces latérales. Leur tête trop grosse et trop ronde est surmontée d'un bourrelet de cheveux formant auréole : les fronts sont bas, les mentons accusés. Sur les banderoles que déploie chacun d'eux on lit les inscriptions : *MARCUS-IOHNES* (*Marcus-Iohannes*).

L'exclusion des deux autres évangélistes indique une certaine incohérence dans le programme décoratif : logiquement ils auraient dû se montrer sur le chapiteau situé en face. D'autre part cette représentation des évangélistes sous la figure d'anges paraît particulière à la Basse-Auvergne. Un chapiteau du chœur de Volvic, sculpté sur toutes ses faces, est orné aux angles de quatre anges aux ailes éployées qui déroulent des banderoles sur lesquelles on lit : *MARCUS-MARCUS-IOHANNES-IVCAS*. Deux personnages analogues se voient sur un chapiteau de la nef de Cournon, dépourvu d'inscriptions. Par contre sur un chapiteau du sanctuaire de Chauriat le phylactère que tiennent les deux anges porte l'inscription : *ANGELUS*. Dans d'autres écoles, lorsque les évangélistes sont figures sur des chapiteaux, c'est à l'aide de leurs symboles<sup>2</sup>. Les chapiteaux de Clermont et de Volvic forment donc, aux règles iconographiques, une exception qui ne peut être le résultat d'une inadvertance : dans les ailes prêtées aux évangélistes il faut voir plutôt un symbolisme analogue à celui qui a pourvu saint Jean-Baptiste du même attribut dans l'art byzantin postérieur<sup>3</sup>. Les ailes représentent la mission divine dont parle saint Mathieu : « Car c'est de lui qu'il a été écrit : J'envoie devant vous mon ange qui vous préparera la voie où vous devez marcher. » (Mat., XI, 10.)

Deux autres chapiteaux de la nef, situés sur deux piliers voisins, forment un ensemble iconographique. Le premier (plan, n° 3), représente le combat des anges contre les démons. A l'angle

1. Deuxième et dernier article. Voir *Revue*, 1902, p. 239.

2. Angles, *L'abbaye de Moissac*, nos 26 et 66.

3. Strzykowski, *Miniature des serbischen Psalters*, p. 27 et pl. XXXII. Cf. une sculpture en bois sculpté de Précurseur au Musée National d'Athènes.

comme le feu rouge aux ailes éployées semble accourir la lance en avant, le bouclier à la main, et plonge sa lance dans la bouche d'un personnage agenouillé, les mains jointes, que sa tête rotative à cheveux hérissés et sa ceinture festonnée font reconnaître pour un démon. Avec une maladroite amusante le sculpteur a donné à la lance la forme d'un arc de cercle qui tourne autour du chapiteau. À droite un autre ange, abrité sous un bouclier ovale orné d'une étoile, brandit sa lance et l'enfonce dans la gueule d'un dragon renversé sur le dos; la hideuse bête aux ailes squameuses agite ses pattes dans le vide, tandis que sa queue déroule des replis tortueux et se relève jusqu'au-dessus du tailloir.

Le second chapiteau plan, n° 4) offre le sujet de la Tentation du Christ. Le Sauveur est assis à l'angle de gauche; il porte une robe à manches étroites et longues; la figure, assez allongée, est encadrée par une barbe frisée et se détache sur le nimbe crucifère. Il avance la main droite en bénissant, tandis que sur son poignet gauche est rejeté un pan de son manteau. Sa tête aux longs cheveux bouclés est très expressive. Derrière lui, sur la face latérale de gauche, est un ange nimbe, à la robe flottante, aux plis tumultueux, avec un encensoir arrondi dont il tient les chaînes à deux mains. À l'angle opposé se trouve Satan pourvu de deux larges ailes; sa robe est chauve et grimaçante, des rides symétriques barrent ses joues; sa bouche semble faire la moue. Il a le torse et les bras nus et porte la ceinture à festons caractéristiques. Sur ses bras amaigris on aperçoit un sillon entre les deux muscles de l'avant-bras. Il semble tendre la main au Christ. Derrière lui, la face latérale de droite est ornée de volutes aux cosses relevées, dépourvues de signification. Ce chapiteau est bien supérieur au précédent par son exécution et peut passer pour un des plus remarquables de l'église.

Les deux sujets, ainsi traités, ne sont pas rares dans l'iconographie romane au sud de la Loire. Le combat de saint Michel contre le dragon, d'après le texte de l'Apocalypse (ch. 12), est figuré sur des chapiteaux au cloître de Moissac<sup>1</sup>, au cloître de Conques (où la lance se recourbe comme à Clermont autour du chapiteau), à Saint-Martin d'Amay, à Saint-Aignan (Loir-et-Cher) et sur une belle sculpture du musée de Nevers<sup>2</sup>. Un chapiteau provenant de l'église de Menat, aujourd'hui au musée de Clermont, offre le même sujet, traité avec plus de symétrie (fig. 13); les deux anges placés aux angles renversent leur pique et l'enfoncent tout droit dans la gueule du dragon renversé sous leurs pieds. Le motif de la Tentation du Christ a été aussi reproduit mainte fois<sup>3</sup> et sous des formes assez diverses. Ce qui est intéressant dans les sculptures de Clermont, c'est la réunion de ces sujets sur deux chapiteaux voisins. Par une coïncidence qui ne peut être attribuée au seul hasard, les deux sujets, traités de même, se font suite également au cellier sud de Saint-Nectaire<sup>4</sup>. Il semble donc qu'on ait vu entre eux des liens étroits et l'explication de ce ne s'en est fournie par les commentaires auxquels a donné lieu le 12<sup>e</sup> chapitre de l'Apoc. par Walafrid Strabo nous enseigne que ce chapitre où il est question du dragon aux sept têtes qui veut dévorer le fils que la Vierge va enfanter, est le symbole du combat du démon contre l'Église — *peana diaboli et Ecclesiae est*<sup>5</sup> —. Rupert de Deutz précise davantage et commente ce chapitre, établit un rapprochement entre le dragon qui veut dévorer le fils de Marie et le diable qui cherche à séduire le Christ pour le faire semblable à lui<sup>6</sup>. Le chapiteau

<sup>1</sup> Andrieu, p. 42.

<sup>2</sup> Andrieu, p. 42, fig. 10, 11, 12.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, *Revue de l'Art chrétien*, 1908, p. 331. Sur le chapiteau de Moissac (Andrieu, p. 79), le dragon est représenté avec une tête humaine, ce qui est assez curieux. Cf. l'illustration du livre de Kells, *Revue de l'Art chrétien*, 1901, p. 101.

<sup>4</sup> *Revue de l'Art chrétien*, 1908, p. 331. — M. De la Cour, *Revue de l'Art chrétien*, Clermont.

<sup>5</sup> *Commentarii in Regum et Esdrarum scripturas*, c. 12, l. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

<sup>6</sup> *Commentarii in Regum et Esdrarum scripturas*, c. 12, l. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

de la Tentation forme donc le premier épisode, les efforts de Satan pour corrompre la vraie doctrine du Christ; le chapiteau suivant montre la victoire finale de l'Eglise et la déroute des démons. Rupert de Deutz est mort en 1135; il est possible d'ailleurs que son explication de l'Apocalypse provienne de sources plus anciennes. Il n'y en a pas moins un rapport certain entre son commentaire et les sculptures de Clermont et de Saint-Nectaire.

Au transept méridional, à l'extérieur, sur le chapiteau de la colonnette médiane destinée à supporter la retombée des arcatures qui reussissent les deux contreforts, est sculpté le sacrifice d'Abraham (plan, n° 9). Le chapiteau est en pierre de Volvic, ce qui indiquerait au moins les dernières années du XII<sup>e</sup> s. Au milieu de la corbeille Abraham est debout, le forse nu, le manteau jeté sur les épaules, le pied droit pose sur le fagot, la main gauche pose sur la tête d'Isaac qui est étendu sur le ventre au-dessus d'un autel circulaire de forme antique, construit en pierres d'appareil avec une corniche moulurée. Le patient a les mains jointes, les bras en avant, les pieds attaches. Au-dessus de lui, à l'angle de droite, apparaît le bélier, tandis que sur la face opposée, un ange aux ailes étendues saisit avec une certaine vivacité la main droite d'Abraham. L'inscription en belle onciale placée sur la tranche du tailloir: *ABRAHAM ET ISAC*, se termine sous le tailloir même: *ET ISAC (Abraham et Isaac) (Abraham et Isaac)*. Le rapprochement fréquent entre ce sacrifice et celui du Calvaire a été bien souvent montré. Ici rien ne paraît l'indiquer: le sujet a été traité pour lui-même.

Enfin, c'est sur les chapiteaux, sculptés sur toutes leurs faces, du sanctuaire, qu'il faut chercher l'ensemble iconographique le plus important qui se trouve dans cette église. Un de ces chapiteaux est consacré à l'histoire d'Adam et d'Eve; deux autres racontent la vie de la Vierge, patronne de l'église du Port.

Sur la face nord du premier plan, n° 20 nous assistons à la fable *fig. 11*. L'arbre de la science est formé d'un cep de vigne chargé de grappes, autour duquel s'enroule un serpent monstrueux, qui mord à pleine bouche une des trois grappes sortant d'une même branche, qu'Eve élève dans sa main droite. La première femme est nue, les mamelles pendantes, sa chevelure partagée en deux bandeaux retombe en longues boucles tressées sur son épaule; elle ouvre la bouche comme pour parler et, d'un geste qui cherche à être insinuant, étend la main gauche vers Adam placé à l'angle du chapiteau. La tête à cheveux bouclés et à longue barbe tressée du premier homme supporte le tailloir; d'un geste familier il appuie une main sur l'épaule de sa femme et avale la grappe tentatrice.

À la face ouest apparaît le Seigneur représenté comme le Christ avec une longue barbe bouclée et un large nimbe crociforme *fig. 15*. Il est vêtu d'un clabon tombant jusqu'aux pieds par des



Fig. 11. — Sacrifice d'Abraham et d'Isaac (plan, n° 9).



FIG. 14. — ÉGLISE NOIRE-DAME DU PORT, LE PÉCHÉ ORIGINAL.

du Paradis (fig. 16). Le milieu est occupé par l'ange nuibe aux ailes étendues, qui d'une main saisit la tige d'un arbre et de l'autre tire Adam par sa longue barbe. Ici le sculpteur a interprété le texte biblique avec une verve toute fantaisiste. Adam, placé à l'angle du chapiteau, saisit par les cheveux Eve agenouillée humblement et lui envoie dans les côtes un brutal coup de pied.

Enfin la face orientale représente les arbres du Paradis chargés de grappes (fig. 17) : d'un tronc commun qui passe sous les jambes du personnage placé au centre, partent deux tiges qui s'épanouissent aux angles en formant des enroulements de larges feuilles entremêlées de grappes. Du genre qui saisit les tiges de ses deux mains, et dont les ailes étendues symétriquement ornent le fond de la corbeille, il est difficile de dire s'il est ange ou démon. Sur la tête il porte une sorte de barrette, il est vêtu d'une tunique plissée et godronnée, avec une large ceinture. Ses jambes sont passées d'étranges boucraux qui garnissent le talon et le contrepied, mais le serti a découvert les orteils. Par

sus lequel est drapé l'imation qui forme un large pan sur le bras gauche; les plus très serrés dessinent les genoux. De la main gauche il tient ouvert un dptylique sur lequel est écrite la sentence :

|      |      |
|------|------|
| ECC  | VS I |
| ADAM | X AQ |
| CAS  | BS   |
| IXN  | I    |

*Ecce Adam casti unus ex robis iudus.* (Genèse, III, 22.)

La composition de cette face est absolument symétrique. L'Éternel est au milieu et sa tête occupe la place de la rosette cornuthienne. Les volutes d'angle sont formées par la tête d'Adam qui se trouve reproduit deux fois, à droite et à gauche de l'Éternel.

La face sud nous montre l'expulsion



FIG. 15. — ÉGLISE NOIRE-DAME DU PORT, L'ÉTERNEL.

sa symétrie parfaite et son aspect décoratif, cette sculpture semble être la traduction plastique de quelque belle initiale enluminée. La Bible de Souvigny et la Bible de Clermont renferment des compositions de ce genre. Il est possible d'ailleurs que les motifs des autres faces proviennent de la même source.

Le sujet de la chute de l'homme a été traité sur d'autres chapiteaux romans, par exemple à Moissac<sup>1</sup>, à Saint-Benoît-sur-Loire<sup>2</sup>, à Saint-Martin d'Ainay<sup>3</sup>. Au milieu de ces œuvres très voisines de lui, le chapiteau de Clermont se fait remarquer par sa fantaisie et sa recherche de l'effet décoratif. Il y a là une note personnelle qui est due sans doute au peintre miniaturiste dont le sculpteur n'a fait que transposer la composition sur pierre.

Des deux chapiteaux consacrés à la sainte Vierge, le premier pour l'ordre chronologique des événements représentés, est situé au-dessus de la colonne nord-est (plan, n° 21). Trois de ses faces forment une illustration systématique du premier chapitre de saint Luc : la quatrième se



Fig. 16. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT. LE GARDIEN DU PARADIS.

rattache au premier chapitre de saint Mathieu.

Sur la face sud-est est représenté le Temple de Salomon (fig. 18). C'est un édifice en forme de rotonde entouré d'un deambulateur circulaire dont on voit à gauche le toit indépendant. Une immense arcade ouverte laisse apercevoir à l'intérieur l'autel des parfums, table recouverte d'une draperie et élevée sur deux degrés. Au-dessus de l'arcade s'élève une coupole conique, couverte de tuiles en écailles, terminée par une sphère et portée sur un tambour percé de trois fenêtres. Une basilique vient déboucher sur cette rotonde : on aperçoit à droite son toit à double rampant et son mur de grand appareil percé d'une fenêtre. On sait quelle vogue le plan des édifices reli-



Fig. 17. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT. LE GARDIEN DU PARADIS.

<sup>1</sup> *Archives de l'art*.

<sup>2</sup> *Mémoires de l'Institut*, t. IV.

<sup>3</sup> *Comptes rendus de l'Institut*, 1907, p. 228.



Fig. 18. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT. L'ANNONCIATION.

nele sur laquelle est jeté l'omophorion brodé qui entoure la poitrine et retombe par devant en deux bandes. C'est le costume d'un évêque du XI<sup>e</sup> s. De sa main droite il balance un gros encensoir ; de la main gauche il élève une tablette couverte d'une inscription. A l'angle opposé est un ange debout, les ailes étendues sur deux faces du chapiteau ; sa chevelure partagée en deux bandeaux plats retombe sur son dos en longues boucles ; ses pieds nus sont posés sur l'astragale ; il porte la tunique falaira légèrement retroussée dans le bas et l'himation drapé sur la poitrine et autour des bras ; de la main droite il montre Zacharie ; de la main gauche il tient un long phylactère. Les inscriptions déterminent le sens de la scène. Sur le phylactère de l'ange on lit :

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΣ ΑΓΓΕΛΟΝ ΑΝΑΓΓΕΛΟΝ

gieux de Jérusalem eut en Occident à la suite des pèlerinages et des croisades. La rotonde du Saint-Sépulchre a été reproduite un peu partout<sup>1</sup> et les Templiers adoptèrent pour leurs églises conventuelles le plan circulaire ou octogonal inspiré de la mosquée d'Omar qui portait le nom de *Templum Domini*. L'édifice représenté sur notre chapiteau n'est donc pas de pure fantaisie. Il est la reproduction approximative soit d'un édifice de Jérusalem (le Saint-Sépulchre par exemple), soit d'une des églises élevées en Occident, en Auvergne peut-être, sur ce modèle<sup>2</sup>.

Le grand-prêtre Zacharie occupe l'angle de droite ; sa tête aux cheveux bouclés et ondulés encadrée d'une longue barbe frisée se détache sur un large nimbe ; il est vêtu du costume sacerdotal, forme d'une tunique falaira, recouverte d'une tunique moins longue bordée d'un galon de broderies ; de ses deux bras il relève les pans de la pla-



Fig. 19. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT. L'ANNONCIATION.

NE TIM. AS ZA CA RI A HUS

(*Ne timeas Zacaria, Iohannes*)

Le verset se continue sur le tailloir :

ERSAUDU EST ORATIO IUA

(*Ersaudu est oratio Iua*).

et sur la tablette que porte Zacharie :

IO AN NI SES TNO MIN

(*Iohannes est nomen*).

Il s'agit de la prédiction de la naissance de saint Jean-Baptiste d'après saint Luc (l. II-43).

L'Annonciation est figurée sur la face nord-ouest (fig. 19). A gauche l'ange est placé assez maladroitement, le corps déjeté en arrière ; ses cheveux sont partagés aussi en deux bandeaux plats ; de la main gauche il tient un sceptre terminé par une boule ; la bouche souriante, il tend la main droite vers Marie, représentée sur un fond d'architecture à deux étages, avec deux tourelles percées de fenêtres aux extrémités. La Vierge est debout et cleve les deux mains dans un geste de surprise. Elle est vêtue d'un riche cos-



Fig. 20. — ANNONCIATION (FACE NORD-EST) (V. 19).

tume, tunique latérale, jupe de dessus à galon brodé, manteau attaché sur la poitrine par une fibule en forme de marguerite, relevé sur les deux bras comme une planche et entourant la tête d'un voile. Les cheveux trisés apparaissent sous ce voile, qui est surmonté d'un diadème fermé orné de gemmes. Sur le tailloir est l'inscription : AN. MARIA.

A la face nord-est, est figurée la Visitation (fig. 20). La Vierge, reconnaissable à son nimbe, passe son bras droit autour du cou d'Elisabeth ; elle lève la main gauche et sa compagne fait le même geste d'orante. Les genoux sont comme plies, par suite du manque d'espace ; les corps sont trop courts et trop étroits pour les énormes têtes qui occupent le tiers de la place disponible. Les costumes sont analogues à celui de la face précédente. La Vierge porte la même fibule, mais n'a pas de diadème ; la fibule de sainte Elisabeth est d'un modèle plus simple ; son voile borne sur ses cheveux des retroussis et des godets qui rappellent certaines Vierges byzanti-



Fig. 21. — VISITE DE LA VIERGE À SA COMPAGNE ELISABETH (FACE NORD-OUEST) (V. 20).  
L'INQUIÉTUDE DE SAINT JOSÉPH



est enveloppée dans un suaire que retiennent des bandelettes croisées sur la poitrine. La disposition est la même que celle de la momie de Lazare sur les sarcophages chrétiens. Il s'agit bien du corps et non de l'âme de la Vierge : comme s'il ne voulait nous laisser aucun doute, le sculpteur a représenté sur le devant le sarcophage vide d'où le corps a été extrait. C'est une cuve allongée avec un compartiment pour la tête, disposition qu'on trouve fréquemment dans les sarcophages auvergnats des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> s.<sup>1</sup> ; un sarcophage de ce modèle vient d'être justement découvert (en février 1912) sous le pavement du portail sud de la cathédrale de Clermont.

Cet épisode du ravissement de Marie au ciel a été reproduit plusieurs fois dans l'art du XII<sup>e</sup> s.<sup>2</sup>, mais ce qui appartient en propre au sculpteur clermontois, c'est la décoration des autres faces. Il n'a pas voulu figurer l'Assomption proprement dite de la Vierge, dont on trouve déjà bien des exemples à cette époque : il a préféré représenter les préparatifs faits au ciel pour recevoir Marie. Sur la face sud-est un ange est représenté de face, tenant de ses deux mains un large diptyque ouvert avec le geste rituel du diacre qui présente un livre liturgique (fig. 24). La première partie de l'inscription est très claire ; la dernière ligne, composée de lettres enlaidées, est d'un dessin plus confus. On peut cependant la restituer ainsi :

ECCLII - BRO : - VTE : - ECL - MA-  
RIA - (S) NOBIS ASC (tripla).

« Ecce libro rite, ecce Maria est  
nobis ascripta. » La scène qui se

déroule sur les autres faces est ainsi précisée. Au nord-est deux anges tirent à deux ballants les portes chargées de peintures de fer d'un grand édifice en forme de basilique, dont on aperçoit l'intérieur (fig. 25). Sous une arcade en plein cintre est une table carrée d'autel recouverte d'une étoffe brodée d'une grecque, et, au-dessus, est suspendue une lampe. Un toit de tuiles couronne de créneaux forme le premier étage, mais il est surmonté d'une haute nef percée de fenêtres et terminée par deux toits ronds avec une toiture côtelée et imbriquée. C'est une représentation naïve du Paradis dont les portes sont ouvertes pour recevoir Marie. Il est difficile de savoir si le sculpteur a reproduit une basilique réelle, analogue à celle qui orne un chapiteau de Saint-



Fig. 22. — EGLISE NOTRE-DAME DU PORT. L'ASSOMPTION.

1. Bouillet, *Statistique monumentale du Puy de Dôme* (Clermont, 1836), p. 315, pl. 29.

2. Voy. les exemples cités par Smidng, p. 87, 90 : vitrail de la cathéd. de d'Autun ; miniature de Glasgow ; le sarcoph. de Lashberg (Jutland), etc.

3. Rochas, n° 12 d.

Neufaire. Les créneaux couronnaient souvent les toitures d'Auvergne<sup>1</sup>. Les portes munies de gonds massifs, de pentures et de verrous, sont reproduites avec beaucoup d'exactitude. Sur la face nord-ouest, la scène est complétée par un ange qui s'avance vers les portes du Paradis en élevant au bout d'une pique le gontanon, symbole de la victoire (*Hyg.* 23) : il précède en quelque sorte la Bème du ciel que le Christ est venu chercher dans son tombeau.

Il est impossible de savoir si le sujet de ce chapiteau appartient au sculpteur qui l'a exécuté — ou, ce qui est plus probable, reproduit les enluminures d'un manuscrit. La composition n'en est pas moins fort remarquable par sa netteté et aussi par sa fantaisie. Au lieu de suivre servilement le texte des récits apocryphes, l'artiste qui a composé ce sujet, a préféré donner libre cours à son imagination et a voulu représenter d'une manière saisissante la joie éprouvée par les habitants des demeures célestes, au moment de l'arrivée de Marie. Si la distance ne rendait le fait invraisemblable, il semblerait s'être inspiré de la séquence que l'on chantait en Norvège au XII<sup>e</sup> s. :

Quia gloria in caelis ista virgo colitur  
Quae dommo caeli praebuit hospicium  
Sui sanctissimi corporis<sup>2</sup>.

Les trois chapiteaux qui ornent l'extrémité du sanctuaire forment donc un ensemble iconographique et ce n'est pas sans dessein que le récit de la chute de l'homme est ainsi opposé à celui de la vie et du triomphe de la Sainte Vierge. On sait que la comparaison entre Ève et Marie est en quelque sorte banale dans la littérature chrétienne ; elle ressort du texte même de la Genèse (III, 15) et elle a été développée de très bonne heure par les Pères de l'Église.

Marie est la nouvelle Ève qui enfante une deuxième fois la race humaine. « Ève, dit Tertullien, avait apporté toi au serpent ; Marie eut en Gabriel ; la faute que l'une avait commise par sa confiance, l'autre par sa confiance l'a effacée. » « A la faute de la première femme s'oppose donc tout naturellement le triomphe de la nouvelle Ève. Ce parallèle a été souvent indiqué dans l'art chrétien : un chapiteau de Saint-Martin d'Amay montre sur deux de ses faces la chute de l'homme et sur les deux autres l'Annonciation et un Christ de majesté. A Clermont cette opposition est peut-être encore plus fortement indiquée : l'ange qui tient le « livre de vie » rappelle par son attitude l'Éternel qui tient le diptyque sur lequel est inscrite la condamnation de l'homme ; l'ange qui s'avance d'un pas triomphant vers les portes ouvertes du Paradis peut être mis en parallèle avec celui qui chasse Adam et Ève. Il y a dans ces deux compositions une symétrie

<sup>1</sup> Cf. R. de Lasteyrie, *Revue archéologique*, t. 10, p. 102, fig. 10, le plan du monastère de Saint-Ayre à Clermont.

<sup>2</sup> *De carne et veritate*, c. 17.

<sup>3</sup> *De carne et veritate*, c. 17, p. 102.

voulue qui révèle une conception très subtile due à un théologien.

L'analogie que révèle le style de ces trois chapiteaux, les rapports qu'ils offrent avec le chapiteau du combat des Verbus, permettent d'attribuer au maître Robert, mentionné sur le phylactère de l'ange, l'exécution de tous les chapiteaux historiés du chœur. Ils se distinguent en effet des autres chapiteaux de l'église par une certaine recherche du mouvement et de la vie, par une naïveté charmante qui ne recule pas devant l'anachronisme des costumes, par un souci constant d'expliquer aux simples fidèles les scènes reproduites sur les corbeilles. Les inscriptions placées sur les phylactères, les diptyques ou les taillloirs ne laissent subsister aucun doute sur le sens des scènes représentées : le sculpteur a voulu donner à ses compositions la valeur d'un enseignement pour les yeux et s'est montré ainsi fidèle à la doc-



Fig. 24. — ÉGLISE NOIRE-DAME DU PORT. LE LIVRE DE ADAM.



Fig. 25. — ÉGLISE NOIRE-DAME DU PORT. LE TAVAGN.

trine artistique qui triompha dans l'église d'Occident. L'exécution n'est pas toujours à la hauteur de ces conceptions : les têtes des personnages sont trop grosses et la place a fait défaut pour figurer le reste de leurs corps. Il n'y en a pas moins dans ces chapiteaux un sens décoratif très réel : chacune des faces a sa composition indépendante, dont les éléments sont bien équilibrés : les angles sont renforcés grâce à des personnages qui jouent le rôle d'atlantes et dont les têtes forment volutes. Le sculpteur s'est efforcé de conserver le galbe de la corbeille corinthienne et il y a presque toujours réussi. Ces chapiteaux méritent donc un point de vue iconographique une réelle originalité et ils tiennent une place honorable dans l'ensemble de la sculpture romane.

À quelle époque faut-il les attribuer, c'est ce qu'il est plus difficile de savoir. L'église élevée en l'honneur de Notre-Dame-du-Port par saint Avitus, évêque de Clermont (771-804), fut brûlée par les Normands et relevée de ses ruines par l'évêque saint Sigon (802-875). Que l'église actuelle

représente cette basilique carolingienne, c'est ce que nul ne s'avise plus de soutenir aujourd'hui. Malheureusement il faut franchir trois siècles pour retrouver sur cette église un renseignement chronologique : en 1185, Ponce, évêque de Clermont, envoyait une lettre pastorale aux fidèles pour les engager à concourir « à la construction de l'église du Port, fondée dans un faubourg de Clermont en l'honneur de la Vierge »<sup>1</sup>. L'église n'était même pas terminée en 1210, puisqu'à cette date le pape Innocent IV enjoignait à son légat d'exhorter les fidèles à aider le chapitre du Port, « *ad fabricam ecclesie propriæ* »<sup>2</sup>. Nous avons vu que certains chapiteaux du narthex révélèrent une époque assez archaïque. La marche des travaux a donc dû aller progressivement du narthex au chœur et c'est sans doute à la propagande faite en 1185 que l'on est redevable des chapiteaux exécutés dans le chœur par maître Robert. Ce qui pourrait justifier cette opinion, c'est le chapiteau du donateur (plan, n° 22). Cet Etienne qui s'est fait représenter ainsi, et dans lequel on a vu à tort un évêque de Clermont<sup>3</sup>, est sans doute un des principaux donateurs qui répondirent à l'appel adressé aux fidèles en 1185. C'est lui qui a fait exécuter les chapiteaux du chœur et il a voulu que son nom fût transmis à la postérité à côté de celui de l'imagier qu'il avait pris à son service. Dans son ensemble la décoration de Notre-Dame-du-Port appartient donc au XII<sup>e</sup> s., mais ce fut seulement dans les dernières années de ce siècle que furent exécutés les chapiteaux qui ornent son sanctuaire. L'incohérence même et le caractère fragmentaire du programme iconographique semblent indiquer que l'ensemble de son ornementation est dû à plusieurs campagnes successives. Tour à tour des bas-reliefs gallo-romains, des étoffes brochées et des miniatures furent mis à contribution par ses sculpteurs. Il faut remarquer cependant que l'ornementation des nefs, qui paraît la plus ancienne, a ses équivalents dans les autres églises d'Auvergne : les chapiteaux de maître Robert au contraire ne se retrouvent nulle part et constituent la partie vraiment originale de ce décor sculpté<sup>4</sup>.

LOUIS BRÉNIER.

<sup>1</sup> Choix, *Hist. de N. D. du Port*, p. 82 (d'après un document des Archives du Puy-de-Dôme). L'auteur qui tient pour l'origine carolingienne de l'église, traduit *constructio* par *reparation*.

<sup>2</sup> Choix, p. 89.

<sup>3</sup> Aucun détail de son costume ne peut caractériser un évêque ; il peut appartenir à la noblesse locale ou même à celle de bourgeoisie.

<sup>4</sup> Les niches des chapiteaux de Notre-Dame du Port ont été pris directement par M. Denis, photographié à Clermont, qui a bien voulu nous les communiquer. Nous sommes heureux de lui exprimer nos remerciements.





## L'ICONOGRAPHIE DES VITRAUX DU XIII<sup>E</sup> SIÈCLE DE LA BASILIQUE D'ASSISE<sup>1</sup>

TROISIÈME VITRAIL DU NORD DE LA NEF. — L'apôtre *Barthélémy* est debout sous un arc trilobé, couvert d'un manteau blanc à rayes jaunes et d'une robe rouge ourlée de vert autour du cou, et à l'attache des manches. La tête a été refaite par Bertini; le nimbe vert, à demi-cercles jaunes, est ancien. Les mains qui serrent un livre à tranches dorées et à fermoirs rouges et les pieds ont un ton violet. Le champ est d'azur clair; le tapis vert, sur lequel repose l'apôtre, borde en bas et sur les côtés d'une bande violette, porte en haut une frange jaune, pour ne pas mettre en contact des verres rouges et violets<sup>2</sup>.

Les sujets des cinq médaillons sont aussi tirés de la *Légende Dorée* et illustrent la vie du saint évangéliste de l'Inde (*Op. cit.*). Dans une ville de cette région, on un démon appelé Berith se faisait adorer, un possédé, à la vue du saint, Sécria: « Barthélémy, apôtre de Dieu, tes prières me brûlent. » Barthélémy lui dit: « Fais-toi, et sors de lui. » Et soudain le possédé fut délivré du diable. — On voit, à droite, le saint, revêtu du pallium blanc et de la robe rouge, la main droite levée; il intime au démon l'ordre de fuir; devant lui le possédé a demi-nu, s'agite dans des convulsions et rejette de sa bouche l'esprit malin sous forme de flammes rougeâtres; le malheureux est maintenu par un personnage debout derrière lui.

Or, il advint que la nouvelle de ce miracle s'étant répandue à travers toute la contrée, le roi Polemius, qui avait une fille épileptique, envoya prier le saint de venir la délivrer. Celui-ci y consentit. — Barthélémy tend la main au messager royal, qui lui recommande la malheureuse fille de son souverain.

En arrivant à la capitale, l'apôtre trouva la princesse attachée à des chaînes, parce qu'elle mordait quiconque s'approchait d'elle; mais le saint dit: « Je tiens déjà enchaîné le démon qui était en elle, et vous êtes effrayés? » Il envoya les chaînes, et aussitôt la jeune fille revint à la raison. — A droite, on voit le roi Polemius, couronné, le sceptre dans sa main droite; il se tient derrière le saint qui se tourne vers la princesse en convulsions devant lui, les bras en l'air et la tête renversée; de sa bouche s'échappe le démon représenté par une flamme violette; elle porte une robe violacée, avec des sous-manches rouges, sa taille est entourée d'une ceinture flottante, de couleur violette. Un esclave se tient derrière la jeune fille.

Le roi Polemius rempli de reconnaissance, fit alors charger plusieurs chameaux d'or, d'argent et de pierres précieuses pour les offrir à son bienfaiteur; dans quelques recherches

1. Troisième et dernier article, voir *Revue*, 1912, p. 141 et 271.

2. Sur la ligne brune placée au-dessous se détachent quelques lettres: S. PAVLETTI.

3. *Op. cit.*, pp. 453-459.

qu'il fit, il ne réussit pas à le retrouver. Le jour suivant, alors que le roi se tenait seul dans sa chambre, le saint lui apparut et, après lui avoir manifesté son mépris pour les richesses, il commença à lui enseigner la doctrine du Christ. Converti, Polemius fit abattre les idoles : les prêtres, inieux, eurent recours à Astage, frère du roi, et fervent idolâtre. Celui-ci fit mettre en prison le saint, le fit battre de verges et ordonna de l'écarter vit. — L'apôtre se tient debout, au centre, levant une main vers le ciel, calme et serein entre les deux bourreaux qui le frappent de verges.

A droite *saint Matthieu* est campé sur fond vert, comme celui des panneaux supérieurs, entre deux roses rouges cerclées de blanc, posées sur ses épaules ; il porte un manteau blanc à raies rouges et blanches et une robe violet-clair. Son livre est rouge à tranches bleues, ainsi que le laptis borde de pourpre. La tête a été aussi malheureusement retouchée par Bertini ; elle conserve le nimbe primitif, jaune, à disques rouges. Le nom de l'apôtre est entièrement effacé, en bas, mais il peut être facilement identifié par les histoires de sa vie, illustrées dans les cinq médaillons qui le surmontent.

Nous trouvons dans la Légende Dorée la source à laquelle a puisé le peintre verrier (*fig. 9*)<sup>1</sup>. Saint Matthieu, prêchant en Éthiopie, arriva dans la ville de Nadabar où il fut reçu par l'euuque de la reine Candace, qui avait été baptisé par l'apôtre Philippe. — Le palais royal apparaît aux deux extrémités du panneau, derrière une tente bleue. Le saint est accueilli par l'euuque qui flechit le genou devant lui, et joint les mains. A droite, le roi assiste à la scène. Certaines retouches, exécutées grossièrement dans des restaurations anciennes, nuisent à la clarté de la scène.

Deux mages, Zaroès et Arphaxal, se faisant précéder par deux dragons qui tuaient tout ce qu'ils rencontraient, virent avec stupeur les deux monstres se coucher humblement aux pieds de l'apôtre, qui, au nom du Christ, délivra le pays de ce fléau. — Matthieu, en manteau rouge et robe blanche, est au centre, tourné vers la droite, tenant avec une main un livre jaune, et levant l'autre vers les deux mages. Un dragon violacé, en forme de poisson monstrueux, se tient devant eux et pose sa grosse tête aux pieds de l'apôtre, derrière lequel on voit, attentif à la scène, le roi éthiopien Égypte.

Le fils du roi étant mort, les mages qui ne réussissaient pas à le ressusciter, persuadèrent à Égypte que le mort était désormais monté parmi les dieux, et que par conséquent, on devait lui élever un temple et une statue. Mais l'euuque fit enfermer les deux imposteurs, et manda l'apôtre qui, après avoir prié, rappela le prince à la vie. — Sur le lit est étendu le défunt, les bras croisés sur la poitrine. Le saint étend sa main droite, comme pour l'aider à se lever ; à gauche, Égypte regarde, dans l'attente du prodige, et derrière lui on aperçoit la tête d'un courtisan. Derrière saint Matthieu, deux personnages assistent au miracle.

Le roi fit publier dans toutes ses provinces : « Venez voir un dieu qui se cache sous une forme humaine. Et le peuple accourut en portant des couronnes d'or et d'autres présents pour les offrir au nouveau dieu en même temps que des sacrifices. Mais l'apôtre le lui reprocha : « Je ne suis pas un dieu, dit-il, mais le serviteur du Christ. » — Matthieu se tient debout au centre, les mains ouvertes ; à droite un éthiopien, vêtu de blanc, l'adore à genoux. Au dessus de cette figure, on voit Égypte, le sceptre à la main ; à son côté et en arrière, un courtisan avance la tête pour admirer le thaumaturge ; de l'autre côté, trois éthiopiens sont agenouillés devant l'apôtre.

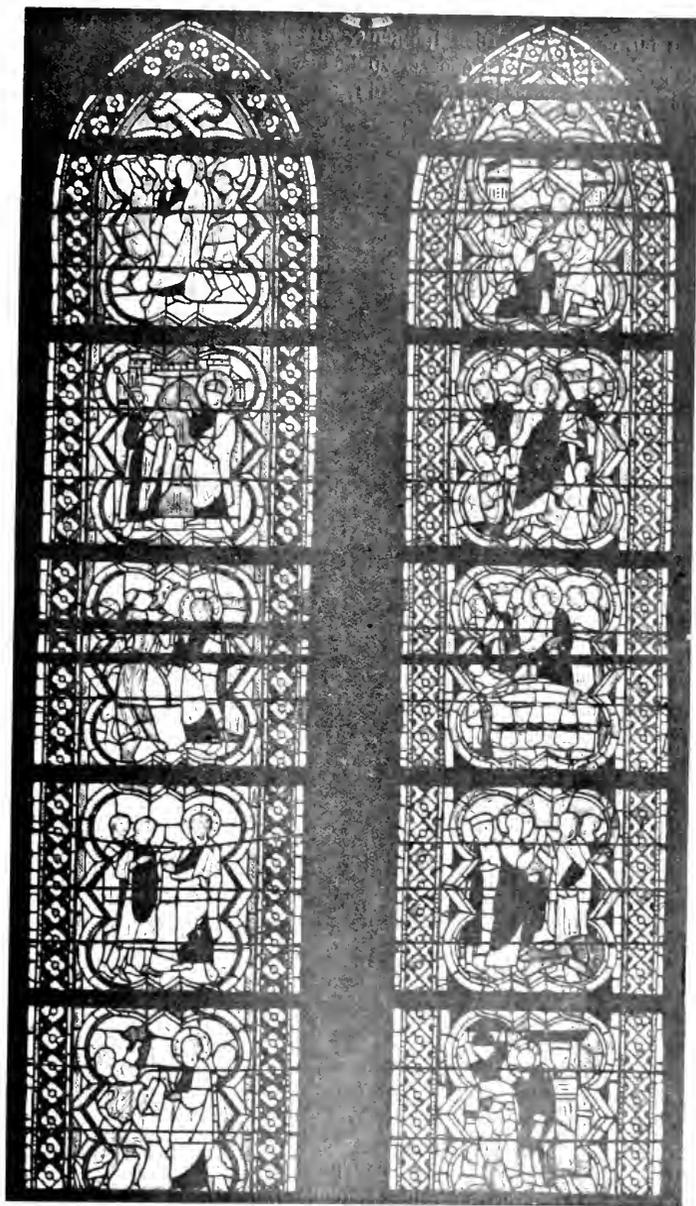


Fig. 1. Stained glass window.

L'apôtre avait fait consacrer à Dieu Iphigénie, fille d'Égypte : mais Irtacus, qui avait succédé à Égypte sur le trône, voulut épouser Iphigénie. Matthieu s'y opposa, disant que l'esclave ne pouvait aspirer à posséder l'épouse du Roi. Irtacus, irrité par ces paroles, le fit mettre à mort pendant qu'il priait devant l'autel. — On voit une façade violette entre deux tourelles jaunes : le martyr agenouillé semble disjoindre les mains déjà unies pour la prière, lorsque deux bourreaux le frappent. Celui de gauche, en tunique bleue, lui enfonce à deux mains un poignard dans le corps : l'autre, vêtu de blanc, le perce avec un javalot.

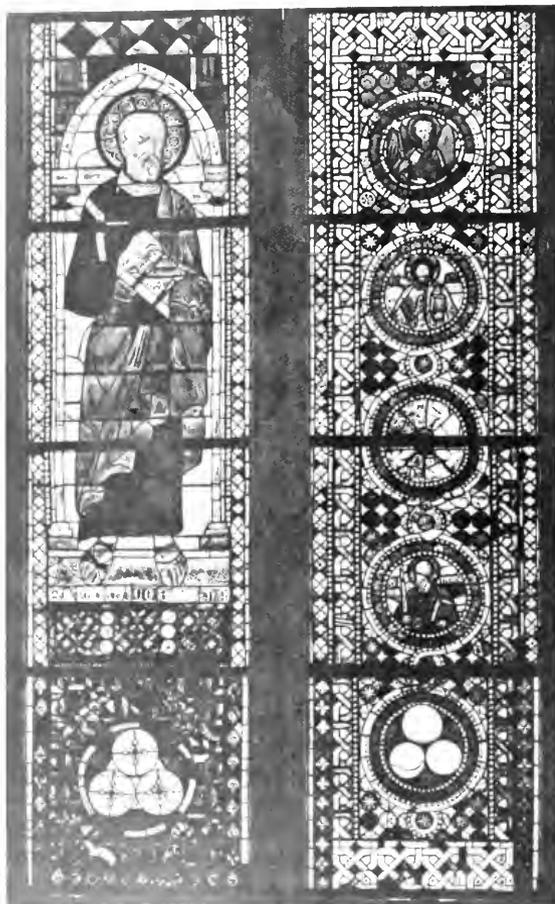


FIG. 10. — VITRAUX DE LA CHAPELLE DE SAINT-PIERRE D'ALCANTARA.

Le médaillon inférieur droit (fig. 10) supportait un grand livre vert avec des lettres rouges et jaunes.

On ne peut plus lire le nom de saint Jude Thaddée, car la bande sur laquelle il avait été écrit a été remplacée par des verres à petites rondelles (fig. 11). Autour de la très laide tête morte, on voit encore l'ancienne auréole rouge avec ornements d'or. L'apôtre porte un manteau

FRAGMENTS DANS LA BASILIQUE INFÉRIEURE. — La verrière représentant saint Simon et saint Jude Thaddée, fut dispersée pendant les restaurations du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Il en reste les deux grandes figures des apôtres, la première dans la fenêtre de la chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, anciennement consacrée à saint André, la seconde dans la fenêtre de gauche de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. Bertini retoucha malheureusement les deux têtes.

La figure de saint Simon se détache sur l'azur du fond (fig. 10). Son nom S. SIMON X. se lit encore aujourd'hui, en bas, sur un fragment retourné appartenant à une autre verrière<sup>1</sup>. Le nimbe jaune à rosettes brunes, contournée de pourpre, est original. Le saint est revêtu d'un manteau jaune très serré, avec des pans traînants. La main droite découverte, et la gauche enveloppée sous

<sup>1</sup> On ne peut plus lire le nom de saint Jude Thaddée, car la bande sur laquelle il avait été écrit a été remplacée par des verres à petites rondelles (fig. 11).

blanc et une robe violet-clair. Il tient dans ses mains découvertes un grand livre rouge. La teinte des chairs d'un ton violacé assez foncé ressemble à celle de saint Simon. Les deux figures sont tournées vers la droite. Il est certain que la verrière dont elles firent partie était placée du côté gauche de la nef de la basilique supérieure<sup>1</sup>.

QUATRIÈME VITRAIL DU NORD DE LA NEF. — C'est le plus connu et le mieux étudié de tous; il est dédié à saint François et à saint Antoine de Padoue. MM. Thode et de Mandach<sup>2</sup> en ont donné une description détaillée et nous nous contenterons d'une brève description. Nous renvoyons aux œuvres des deux savants critiques ceux qui désireraient de plus amples renseignements sur les sources auxquelles a puisé le verrier et sur la très grande importance iconographique des peintures.

A gauche, *saint François* (la tête a été refaite par Bertini, le nimbe à rayons rouges et jaunes renfermés dans une bande verte bordée de jaune, est original), est revêtu d'une tunique de couleur violette, et il a les mains et les pieds stigmatisés. Il est légèrement tourné vers la droite<sup>3</sup>.

Les six médaillons qui s'étagent au-dessus (*qy. 12*), ont un fond d'azur clair. Le premier représente le *Saint contant la voie du Crucifié, à Saint-Damien*. Au centre, on voit l'abside de la petite église. Le Christ, dont le corps contourné est du pur type du XIII<sup>e</sup> siècle, a les pieds percés de deux clous. A gauche, le saint vêtu d'un froc vert-clair, se tient à genoux, les yeux fixés sur le Rédempteur.

Sur un siège placé sur un monticule vert est assis un jeune homme nu; une ceinture est roulée autour des reins; il s'appuie sur deux hautes bequilles; sa jambe droite est pendante, l'autre tendue vers le saint qui, vêtu d'un froc violet-terreux, se courbe pour prendre le membre malade avec les deux mains. Vu l'extrême simplicité de la composition, il n'est pas facile, parmi les très nombreux miracles accomplis par saint François en faveur des estropiés, d'identifier celui qui est représenté ici. Thode y voit la guérison de Pierre de Narni, mais ce pourrait aussi bien être celle du fils d'un chevalier de Toscanella<sup>4</sup>.

*La vision du pape Innocent III.* Le Souverain Pontife, coiffé de la tiare, vêtu de la chape rouge et de l'aube bleue, étendu sur son lit, tient le bras gauche le long du corps et lève l'autre dans un geste d'étonnement, en voyant le saint, devant lui, soutenant avec son épaule le Latran tombant, représente par un édifice polychrome, très abîmé, comme le reste de ce médaillon, par des retonches anciennes fort grossières,



Fig. 41. — CUMMÈNE DU VITRAIL  
DE LA BASILIQUE INFERIEURE  
D'ASSISE.

1. Que l'on observe en effet, que les figures des Apôtres dans les trois vitraux qui sont encore à leur première place, sont tournées vers le maître-autel, c'est-à-dire, à la gauche du spectateur.

2. *Op. cit.*

3. Celano, *Vita prima*, etc., (ed. Amari, C. XXIII, pp. 107-109).

4. Sur le bas on lit encore : ANIV . . . 118.

*Le sermon aux oiseaux.* François s'avance en soulevant d'une main son habit, et en dirigeant l'autre vers un groupe de sept oiseaux multicolores qui lèvent la tête pour le regarder. Au-dessus d'eux croît un arbre. Derrière le saint se trouve son compagnon, en froc violet, qui, les mains croisées sur la poitrine, contemple avec étonnement la scène.

*Les Stigmates.* La scène est divisée en deux médaillons : dans le premier, le saint, vêtu d'un froc brun, plie le genou et ouvre les bras, en contemplant la vision céleste. Au fond, une montagne verte, avec une grille fermée par une petite grille sur laquelle un faucon semble prêt à prendre son vol.

Au-dessous, le Crucifié, sous la forme d'un chérubin, avec le nimbe rouge, les ailes supérieures blanches, les bras verts, les cuisses violacées, vole au milieu, vu de face. La tête a été restaurée vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Sur les côtes sont deux petits arbres, à trois rameaux chacun.

Dans la verrière de droite, *saint Antoine de Padoue* est debout, vêtu d'un froc vert-clair. La tête est refaite malheureusement par Bertini, le nimbe est ancien, bleu, bordé de rouge<sup>1</sup>.

Les six médaillons placés au-dessus du saint ont le champ violet-clair (fig. 12). Le premier pourtant fut complètement renouvelé vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou dans les premières années du siècle suivant. Il représente le buste de saint Louis de Toulouse (s. xvovic) comme l'a très heureusement deviné M. de Mandach, qui n'a pas réussi à en lire le nom. Il est vraiment fâcheux que ce médaillon ait disparu de ce vitrail qui constitue le plus précieux monument pour l'iconographie du saint de Padoue.

*Le saint devant Ezzelino du Romano.* Au milieu saint Antoine vu de profil, parle avec dignité au tyran qui, en face, debout, revêtu d'une cuirasse jaune, serre de la main droite son épée nue : la tête est recouverte d'un casque blanchâtre. Derrière lui, on voit un guerrier vêtu de violet et d'azur, pendant que derrière le saint, le courtisan qui l'a introduit assiste à la scène, en manteau d'azur et en veste blanche.

*Le saint délivre des prisonniers.* A gauche s'élève la prison. C'est un édifice jaune, avec deux corniches bleues et quatre fenêtres arquées, alternativement bleues et violettes. Le saint, revêtu d'un froc jaune, un livre rouge-foncé dans sa main gauche, tend la main droite vers un homme vêtu d'une courte tunique verte ; derrière lui, on aperçoit la tête de six autres malheureux, miraculeusement sauvés par le saint.

*Le saint salue des naufragés dans la lagune de Venise.* Saint Antoine, de profil, en froc vert, marchant sur les ondes bleu-clair, bénit avec sa main droite et saisit avec la gauche la proue du navire, à la voile triangulaire blanche. Dans la barque secouée par la tempête se trouvent accroupis cinq passagers vêtus alternativement de blanc et de bleu-clair.

*L'apparition de saint François au chapitre d'Arles.* La scène est divisée en deux médaillons, comme les *Stigmates de saint François*. Dans celui-ci, on voit saint Antoine, à droite, qui, les mains entées dans les larges manches de son froc, parle à cinq frères assis sur le terrain vert. Le premier, seul entièrement visible, est couvert d'un froc violet-terreux : c'est frère Monold, qui eut la vision. Derrière eux s'élève une maisonnette verte au toit blanchâtre. Tous regardent en haut, avec des gestes de stupéur.

Saint François apparaît au milieu d'eux, il porte la tunique blanche, ouvre les bras et tient dans sa main gauche une longue banderole jaune, dont les lettres, que nous avons réussi à lire, forment celle phrase : *IN XPO ET VOIBS DO MINVS*.

1. De la fig. 12, les lettres des cinq médaillons sont : IN XPO ET VOIBS DO MINVS.

TROISIÈME VITRAIL DU SUD DE LA NEF. — Simple et grandiose dans sa composition, ce vitrail offre au point de vue iconographique, un grand intérêt par la nouveauté d'une de ses représentations. Dans la partie inférieure (fig. 13), en face de la Vierge, debout qui porte l'Enfant Jésus, se trouve figure le Christ, également debout et soutenant dans ses bras le Patriarche Séraphique. Au-dessus, sous des niches, apparaissent six grandes figures d'anges, qui sont parmi les plus solennelles et les mieux inspirées de toutes celles que le XIII<sup>e</sup> siècle a jamais conçues. Il ne me semble pas probable que le dessin iconographique de l'auteur soit de considérer François comme fils du Rédempteur, placé en regard de Jésus, fils de la Vierge. Il est vrai que dans Thomas de Celano, comme dans saint Bonaventure, le *Potterello* s'entend appeler par la voix divine : « Fils », ou « Frère », mais cela ne peut être la source de notre iconographie, parce que nous trouvons ces appellations employées dans nombre de légendes de saints. En tout cas, cette de-

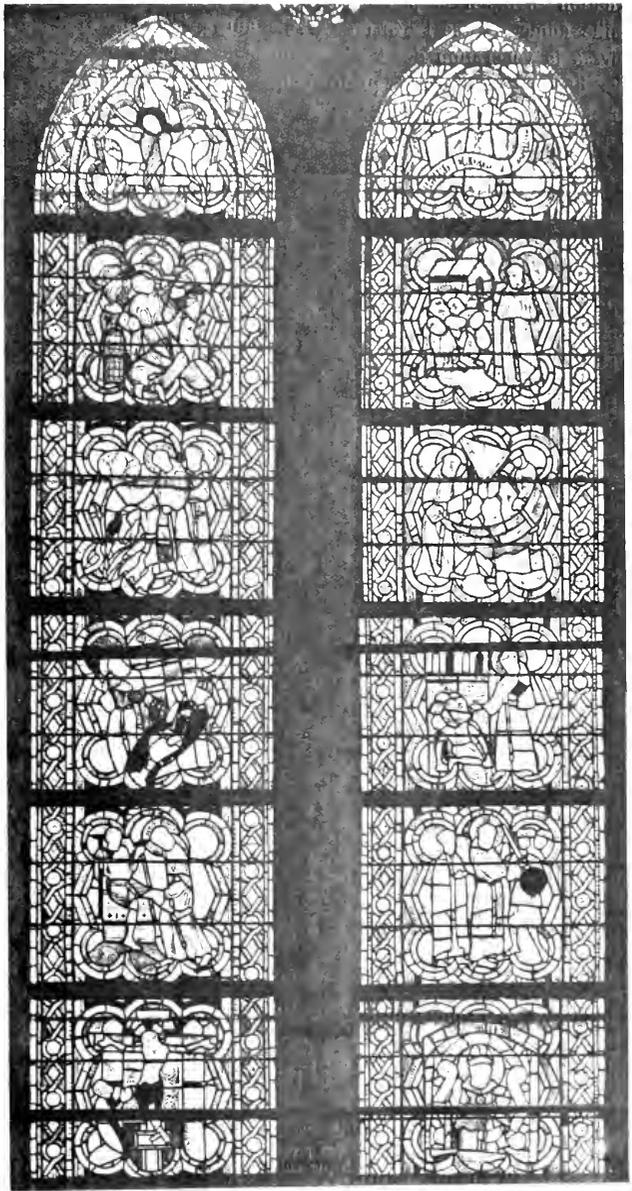
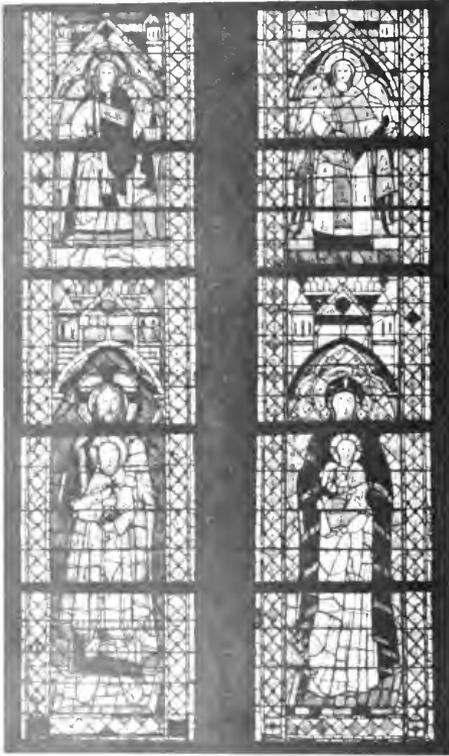


FIG. 13. — VITRAIL DU SUD DE LA NEF.

signation divine n'est pas une caractéristique de la vie de saint François, à moins que l'on veuille admettre que l'idée de l'artiste aurait été la présentation du saint faite par le Sauveur, à la vénération des fidèles, comme la Vierge qui, dans sa Majesté, leur présente son Fils cheri<sup>1</sup>; mais je crois probable que la présence des anges dans la partie supérieure du vitrail n'est pas une chose fortuite, et doit se rapporter iconographiquement à son concept général. Dans cette hypothèse, la source du sujet se trouverait dans saint Bonaventure qui

écrivait dans le *Prologue* de la Légende Majeure: « Et pourtant, de la vraie prédiction de l'autre ami de l'Époux, c'est-à-dire de l'apôtre et évangéliste Jean, [François] fut représenté non à tort sous la figure de l'Ange qui s'élève d'Orient, en ayant le signe du Dieu vivant... Hé bien, ce héraut de Dieu, aimable pour le Christ, imitable pour nous, admirable pour le monde, nous tenons pour certain que ce fut le serviteur de Dieu, François... lequel, vivant parmi les hommes, fut le portrait de la pureté des anges, et à cause d'elle, il fut proposé comme exemple même aux parfaits sectateurs du Christ. Et vraiment, à penser ainsi, nous y sommes portés pieusement non seulement par la mission qu'il eut d'appeler à la pénitence et aux larmes, mais nous en trouvons aussi la preuve d'irréfragable vérité dans le témoignage du sceau, pareil à celui du Dieu vivant, c'est-à-dire de Jésus Crucifié, que l'on vit imprimé sur son corps non par la vertu de la nature, ni par l'habileté de l'art, mais par une merveilleuse puissance de l'Esprit du Dieu vivant<sup>2</sup>. » Les six anges que l'on voit dans ce vitrail ne sont certes pas représentés avec les symboles de l'apocalypse, mais ils assistent au triomphe du septième ange que le Rédempteur lui-même présente avec les mains et les pieds percés des stigmates et lui découvrant avec



LE VITRAIL DE SAINT FRANÇOIS DE SAÛS (L'ANSE)

le bras droit, le plaie du côté. Voilà peut-être le sens iconographique du vitrail.

En bas, à gauche, sous un fond de niche vert se détache le Christ, avec le nimbe d'or et le nimbe de rouge, il soutient saint François, d'un tiers plus petit. Celui-ci porte une croix et un

<sup>1</sup> Cf. l'apocalypse, chapitre 1, où les quatre évangélistes, portés sur les épaules d'Israël, sont représentés par les quatre animaux. Daniel, les prophètes, sont leur lieutenant, mais ils voient plus loin. Il pourrait se faire que l'artiste ait voulu représenter iconiquement, entre ce vitrail et celui d'Assise, en tenant compte toutefois de la différence de l'architecture, le même sujet. Cf. le *op. cit.*, p. 23.

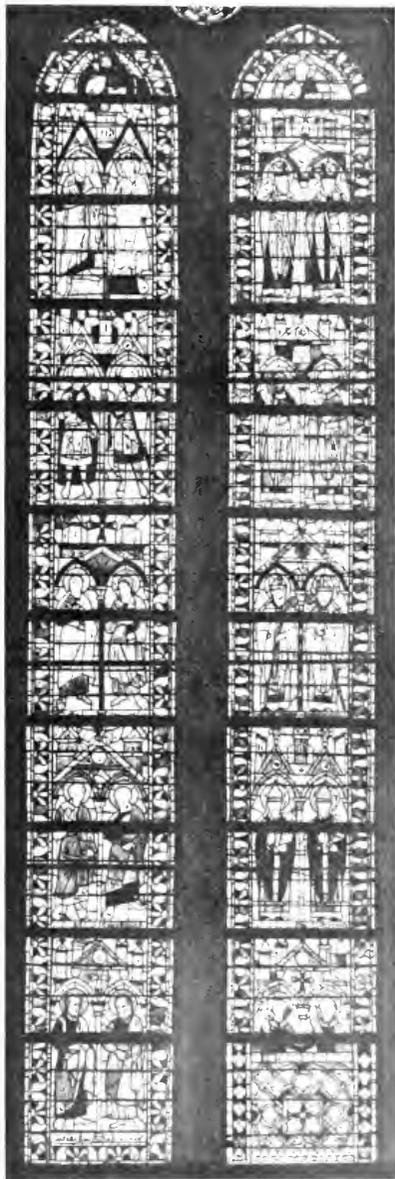
<sup>2</sup> Cf. *Le Livre de la Vie de saint François* (Rome, 1880, pp. 8-10). Dans le chapitre « De Stigmatibus sacris » (p. 190), il rappelle que saint François fut « un des 144.000 serviteurs de Dieu. C'est un des sujets traités par saint Bonaventure dans son œuvre dyptique du transept méridional ».

livre ; la tunique du saint est violet-clair. Les têtes (comme toutes les autres de ce vitrail, à l'exception de celles des deux anges du haut,) sont d'horribles réfections de Bertini. Au-dessous, trois anges portent les sceptres ; ils sont vêtus de couleurs éclatantes mais malheureusement restaurées sans aucun soin.

À droite, sur un fond bleu, la Vierge en manteau rouge brodé d'or, en robe blanche et souliers verts porte l'Enfant Jésus, couvert d'un manteau bleu et d'une courte tunique jaune. Il soutient dans ses mains un objet presque effacé, peut-être un fruit ; son nimbe d'or est croisé de vert.

Comme ceux qui sont à gauche, les trois anges portent le sceptre et sont couverts de riches vêtements ; la figure du troisième, non retouchée, est vraiment grandiose<sup>1</sup>.

QUATRIÈME VITRAIL DU SUD DE LA NEF. — Les dix prophètes dans la moitié gauche du vitrail se détachent sur un fond d'azur sous des arcades aiguës, supportées par des colonnettes et surmontées de clochetons. Si pour quelques-uns d'entre-eux, on ne lisait pas encore maintenant le nom écrit à leurs pieds, on pourrait penser que ce sont des apôtres. Non seulement ils portent comme ceux-ci, le manteau et la robe (sauf Daniel et Ezéchiel représentés en costume de guerriers), mais ils ont aussi pour signe distinctif, le livre ou la banderole. Les têtes elles-mêmes, grandioses et farouches, rappellent celles des apôtres. Dans les verrières françaises, les prophètes sont placés quelquefois en face des prédicateurs de l'Évangile et, iconographiquement, ils ne s'en



1. Quoique le concept iconographique de la verrière, me semble dériver du passage de saint Bonaventuro cité plus haut, j'exprime cependant ici, sous forme de pure hypothèse, l'opinion qu'il pourrait s'agir de quelque scène plus historique et plus franciscaine. La Vierge, le Christ, saint François et les anges, voilà les figures qui paraissent dans la concession de la célèbre indulgence du 2 août, appelée *le Pardon d'Assise*. Les études de M. Sabatier ont démontré la réalité du fait. Il est vrai que le premier récit du miracle est trop postérieur (*Liber Indulgentiæ Sanctæ Mariæ de Angeli*), puisqu'il a été fait par frère François de Bartolo d'Assise, qui vécut vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, mais les témoignages plus anciens ne manquent pas. Je n'entends pas dire que ce vitrail représente la vision miraculeuse; les premiers exemples que nous en ayons ne sont pas antérieurs à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle; mais la présence de tous ses éléments iconographiques réunis ici, dans ses protagonistes, doit être remarquée.

distinguent que par le bonnet conique des Hébreux. Cette caractéristique aussi fait défaut à Assise. Il semble que l'artiste en les représentant collectivement ait voulu leur enlever tout attribut qui pût les individualiser. En effet, aucun d'eux ne déploie dans une banderole le Texte de ses prophéties, comme on le voit en Italie, dans les cathédrales romanes de Crémone et de Ferrare, et dans les peintures de Cimabue, à l'abside de la Basilique. Dans le médaillon circulaire qui donne, le Messie, le Desire d'Israël, tient la main gauche sur le Livre de vie ouvert, mais ne bénit pas de la droite. L'œuvre de la Rédemption n'était pas encore accomplie. À droite, au contraire, alors qu'il réapparaît au-dessus des docteurs de l'Église, des Martyrs et des Confesseurs, le geste de la bénédiction est solennel : l'humanité reconciliée avec Dieu, peut monter jusqu'à Lui par l'enseignement de l'Église, et l'exemple des saints.

La verrière a subi certainement des déplacements partiels, surtout dans la moitié de droite, où les quatre docteurs de l'Église ne se trouvent plus rapprochés. Cependant, grâce au dessin architectural qui est reproduit dans chaque compartiment, il est facile de remettre chaque morceau à sa place. Une restauration de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle a, en outre, remplacé par un bel ornement géométrique une grande partie de l'un des vitraux.

La verrière de gauche représente de bas en haut *Isaïe* et *Jérémie*, puis *Michée* et *Amos*, un prophète et *Jonas*, *Ezéchiel* et *Daniel*, deux prophètes mal restaurés et qu'on ne peut identifier<sup>1</sup>. À droite sont *saint Laurent* et *saint Etienne*, *saint Jérôme* et *saint Grégoire*, *saint Nicolas de Bari* et *saint Martin de Tours*, deux saints évêques et martyrs, dont les figures furent relatas dans des restaurations du XIV<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle ; *saint Ambroise* et *saint Augustin*<sup>2</sup>.

J. CRISTOFANI.

<sup>1</sup> On lit encore les noms : ISAIAH PPIA — YEREMIAS PPIA — MICHAEL PROPHEIA — AMOS PROPHEIA — JONAS PPIA — EZECHEIL PROPHEIA — DANIEL PPIA.

<sup>2</sup> Saint Laurent et saint Etienne, dont la légende a disparu, portent la diadème et la palme du martyr. Saint Jérôme, docteur de l'Église, se trouve près de saint Grégoire ; plus haut on lit encore S. AMBROSIVS, SANCTVS AVGVSTINVS, et entre les quatre docteurs quelque restaurateur a placé S. NICOLAUS et S. MARTINVS.





## MÉLANGES

### Sculptures espagnoles signées et datées

Parmi les sculptures inédites que nous avons eu la bonne fortune de découvrir en Espagne se trouvent deux œuvres d'un auteur inconnu jusqu'ici en dehors de la péninsule. Toutes les deux étant signées, datées et portant le nom du lieu où elles ont été exécutées, seront désormais des pièces intéressantes pour l'histoire de la sculpture espagnole qui depuis une dizaine d'années a fait, en France, l'objet des études de MM. L. Rouanet<sup>1</sup>, P. Lafond<sup>2</sup>, M. Dieulafoy<sup>3</sup> et E. Bertheaux<sup>4</sup>.

Mais d'abord il nous faut donner la place d'honneur à un objet d'art, conservé dans le musée provincial de Valladolid et qui a joué un rôle incontestable dans la création des deux œuvres inédites que nous allons décrire. Bien que cet objet d'art ne soit pas inconnu, nous en donnons ici une reproduction *fig. 1*, qui permettra la comparaison; et puisqu'aucune description de cette sculpture sur bois n'a été publiée jusqu'ici, nous insérons dans cet article celle que nous avons écrite dans le musée même qui s'honore de lui donner l'hospitalité.

L'artiste a voulu représenter un trait du martyre de saint Paul que l'histoire et la tradition nous ont transmis : l'apôtre eut la tête tranchée et aux trois bords qu'elle fit en tombant jaillirent trois fontaines. La sculpture de Valladolid représente donc une tête de saint Paul, coupée, à peu près de grandeur naturelle, adhérent à un rocher d'où s'échappent trois ruisseaux en miniature. Le rocher repose sur une base triangulaire, formée d'un tore et d'un bandeau que soutiennent trois feuilles d'acanthé recourbées et des griffes d'animaux. Cet objet d'art est entièrement peint et il mesure 0<sup>m</sup>,53 de hauteur. En avant, sur la tranche du bandeau noir qui relie les feuilles d'acanthé on peut lire l'inscription suivante en lettres d'or qui tendent à s'effacer de plus en plus :

D. K. M<sup>o</sup> V<sup>o</sup> ABRILLE Y RON EXECUTA 1797

C'est donc à Madrid qu'Alonso Abrille y Ron exécuta cette sculpture pour le couvent de Saint Paul de Valladolid d'où elle est passée au musée de la même ville. La physionomie de l'apôtre est encore ici celle que Nicéphore Callixte nous a fait connaître : face amaigrie et vieillie par les fatigues de l'apostolat, front chauve, œil intelligent, barbe longue et fournie. De la bouche bien ouverte la langue rouge s'avance jusqu'à la lèvre inférieure; les pupilles des yeux sont fortement élevées, les joues et le nez contractés. Les chairs sont peintes au naturel; la barbe, les sourcils et les cheveux sont gris. La longue barbe de l'apôtre a été comme fouettée à gauche par un coup de vent et, ainsi, se voit fort bien l'effrénée coupure du cou tout sanguinolent. Les yeux sont en verre et les dents en ivoire. Le lit des ruisseaux qui serpentent à droite et à gauche du chef de l'apôtre est semé de gravier sable,

<sup>1</sup> *Les trésors de Valladolid. La sculpture sur bois au musée de Valladolid (Revue des Beaux-Arts, Paris, 1900)*.

<sup>2</sup> *La sculpture espagnole*, Paris, 1908.

<sup>3</sup> *La Statuaire polychromie en Espagne*, Paris, 1908.

<sup>4</sup> *Histoire de l'Art de N. Michel*, t. II, III et IV.

comme une Trinité de verre, omissent les deux rives pour figurer l'eau transparente. L'énoncé de pareils procédés ultra-réalistes et quelque peu enfantins revêt, sur une page imprimée, une bien grosse importance et, aussi, un caractère défavorable à une œuvre quelconque, fût-ce un chef-d'œuvre comme celui d'Alonso Berruete : mais nous assurons bien le lecteur qu'en face de la sculpture même ces éléments deviennent secondaires : on les remarque peu, on les oublie vite et on va droit à l'expression



F. ROLLIN, phot.

LE VIEILLARD AU CHRIST, par ALONSO BERRUETE (Musée de Valladolid.)

de la sculpture. Elle est celle de vieillards et de saint au regard avide des charités éternelles. La soif de Dieu, de sa charité, du Christ, et son ravissement jusqu'au troisième ciel<sup>2</sup> viennent aisément à l'esprit. C'est la même œuvre d'une inspiration mystique si puissamment formulée. Vraiment, il est difficile d'imaginer une sculpture empreinte à la fois d'un caractère religieux aussi profond et d'un caractère aussi humain.

<sup>1</sup> *Epist. ad Philippenses*, I, 23.

<sup>2</sup> *Epist. ad Corinthios*, II, 2 (deus qui est orbis in captum usque ad terminum caelum), *Epist. ad Corinthios*, XII,

Cet ouvrage du maître de Madrid était bien fait pour influencer un jeune artiste, pour tenter son talent, pour s'imposer à titre de modèle à copier ou du moins à imiter; et tel fut précisément son rôle bienfaisant. Achevé en 1707, il fut livré au couvent de San Pablo de Valladolid où il dut impressionner un artisan de la même ville castillane qui essaya de le reproduire; il s'appelait Philippe Espinabete; ce nom n'a été publié dans aucun ouvrage français traitant d'art espagnol. Le morceau de sculpture inspiré par celui du maître Abrille est, lui aussi, conservé au musée de Valladolid (fig. 2). Il porte un phylactère sur lequel on lit

PHILIPPVS ESPINABETE  
ME FECIT - VALLADOLID  
ANNO 1700.

Que cette sculpture ne soit pas aussi belle que celle du couvent de San Pablo, ouvrière cinquante-trois ans auparavant, nul n'aura la pensée de le contester après une comparaison rapide des deux pièces. Nous passerons vite sur l'œuvre d'Espinabete qui ne mérite pas un examen prolongé.

La petite pièce de bois a conservé gauchement sa forme quadrangulaire et, sur le fond qui représente quelques saillies rocailleuses, se détache en haut-relief la tête de saint Paul qui rappelle celle d'Abrille, mais lui est sensiblement inférieure. La barbe n'a pas la même finesse; la bouche manque d'expression, le nez et les joues sont un peu bouffis, les yeux surtout n'ont ni la même beauté ni la même pénétration sublime. Ce n'est en somme qu'une copie assez faible, une œuvre de débutant sans doute!

Par bonheur nous avons trouvé, bien loin de Valladolid, dans un humble petit village de la Vieille

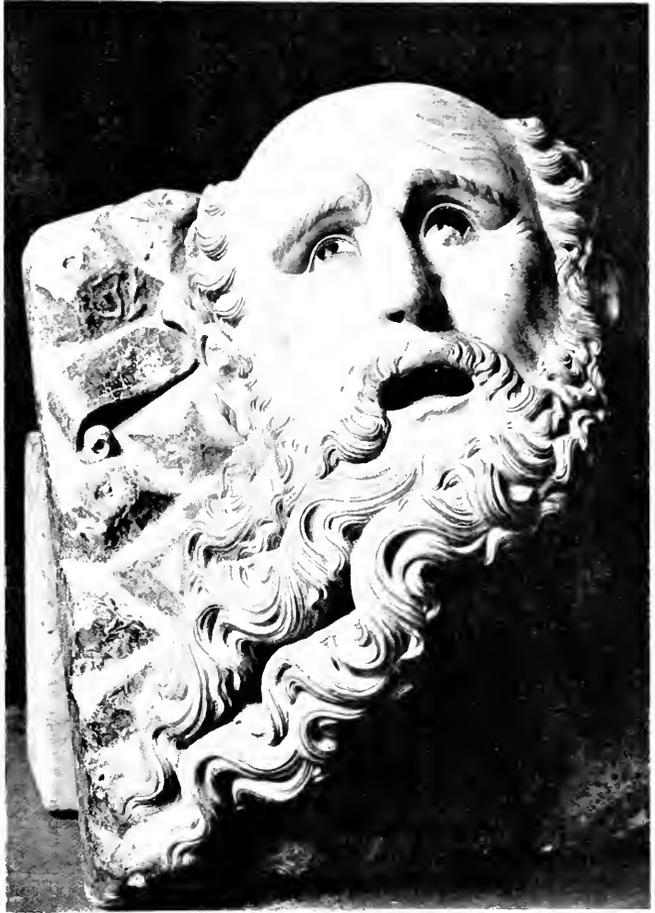


Fig. 2. — TÊTE DE SAINT PAUL, par Philippe ESPINABETE. (Musée de Valladolid.)

1. Elle a été signalée par J. Martí y Monzó, *Estudios historico-artísticos relativos a la escultura en Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1898-1901, p. 653.

Castell, un autre objet d'art du même Espinabete, une autre tête coupée, une autre sculpture sur bois, mais celle-ci plus jeune de quatorze ans et constituant une œuvre d'art tout à la gloire de son auteur<sup>1</sup>.

Le thème qui a inspiré l'artiste n'est plus ici emprunté au martyre de saint Paul, mais à celui de saint Jean-Baptiste. Tout le monde connaît la passion d'Hérode Antipas pour Hérodiade, sa belle-sœur, le rôle de Jean, nouvel Elie, qui rappela énergiquement les droits de la morale outragée, la danse de Salomé au jour anniversaire de la naissance d'Hérode, la promesse de celui-ci d'octroyer à la jeune danseuse tout ce qu'elle lui demanderait, la réponse immédiate : « Da mihi in disco caput Joannis Baptistae » et la décapitation de celui que le tétrarque lui-même savait « justum et sanc-



F. KOTLIS, phot.

Fig. 6. — TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, par Philippe ESPINABETE

ture ». De là le motif connu sous le nom de « Caput sancti Joannis in disco », motif très populaire au moyen âge et qui devint le signe distinctif des confréries de la miséricorde dont les membres accompagnaient au supplice les condamnés à mort, les ensevelissaient et priaient pour eux<sup>2</sup>. Ce motif a été reproduit dans presque tous les pays de l'Europe, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, dans les provinces byzantines et génoises, en France et en Espagne, en Hollande aussi bien qu'en Italie. Des peintres comme Jacob Cornelisz, Simon Vouet, B. Luino, A. Solario, G. Reni, des sculpteurs et des orfè-

<sup>1</sup> Nous ne nous enivrons pas, au village, en de l'insister, si possible, la possession de cet objet d'art qui est sa gloire et sa fortune. C'est l'objet comme la richesse de l'église. Ceux qui savent à quel point amateurs et brocanteurs de l'art ont été les paysans, les comprennent et peut-être nous approuveront.

<sup>2</sup> S. Martini, XIV, 111. — S. Marc, VI, 17-27.

<sup>3</sup> La sculpture en bois de la tête coupée de saint Jean-Baptiste dans un plat a été publiée par M. H. de la Motte, *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 289.

vres qui n'ont pas signé leurs œuvres, se sont complus à peindre saint Jean dans un plat. Espinabete ou plutôt Spinabete, c'est-à-dire un plat de spinacis, est le titre de ce tableau de sculpture qui nous occupe; il a écrit sous le plat, au lieu d'une petite croix, l'inscription ménagée précisément pour protéger cette écriture:



Fig. 4 — (1) L'ESPINABETE (A. 1770) (2) L'ESPINABETE (A. 1770)

POPEUS · S · XAVL  
 ME · AN · H · BAI · VAL ·  
 ANNO · D · 1770

Nous reproduisons le chef du maître X. de l'école de l'épave, qui a sculpté le saint Jean enroulé dans un plat de spinacis, et qui a écrit sous le plat, au lieu d'une petite croix, l'inscription encadrée par le même plat qui semble alors former un plat de spinacis.

Le diamètre du visage est de 0,122 de diamètre; la tête a 0,0922 depuis la coupe du cou jusqu'à la mèche supérieure des cheveux; elle est peinte au naturel et, pour l'artiste espagnol du XVIII<sup>e</sup> siècle, le naturel est en la tête d'un mort toute imprégnée encore des horreurs du supplice. Les couleurs, ternes et blâtarées, sont appliquées sur une face amaigrie, contractée et tourmentée, sur un cou qui vient d'être atrocement tranché et d'où le sang jaillit tout à l'entour. Les yeux sont fermés dans leurs orbites profondément creusées; le front est sillonné de rides; la bouche entrouverte laisse voir la langue et les dents; les cheveux sont divisés, contournés et taillés avec une audace superbe. Tout est pris sur le vif; c'est émouvant, lugubre, quelque peu violent, mais parfaitement vrai. Celui que nous appelons tout à l'heure un artisan était passé maître dans la science et la traduction pratique du réalisme.

On peut assurément avoir et garder ses préférences pour des œuvres d'art datant d'une autre époque et inspirées par un autre esprit; il n'en est pas moins vrai que si le critique fait abstraction de son temperament, entre dans les instincts des sculpteurs espagnols du XVIII<sup>e</sup> siècle, épouse leurs sentiments, repense leurs pensées et reproduit en lui-même leur état intérieur, il comprendra l'artiste de Valladolid, il saisira et appréciera le caractère important et dominant de son œuvre.

En pénétrant la tête du Précurseur de la souffrance vraie mais terrible qui vient de mettre un terme à la vie présente, le réalisme sans mélange de Spinabete a produit un chef-d'œuvre. En illuminant sa tête d'apôtre des aspirations vers la vie future, le mysticisme d'Abille a produit un autre chef-d'œuvre.

DOM E. BOUTIN.

### Broderies et orfrois brodés de la fin du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle de la collection Tello-Champagne à Dreux

Parmi les pièces de tout premier ordre qui forment la collection Tello-Champagne à Dreux, l'une des plus remarquables est sans contredit une parure sacerdotale complète en broderies de soie et orfrois, composée de la chasuble, de l'étole, du manipule, du voile et de la palle. En parfait état de conservation, cet ornement est tel qu'un montage maladroit du XVIII<sup>e</sup> siècle l'a laissé. Il provient sans qu'on puisse préciser, des environs de Dreux ou de la ville même. Sa richesse fait supposer qu'il a dû appartenir à une abbaye ou à une église considérable comme à la collégiale Saint-Etienne. Il n'est pas homogène, mais se compose de quarante-six morceaux appartenant à cinq groupes, que nous avons pu différencier par l'icéonographie et la facture spéciale de chacun.

La face postérieure de la chasuble, dont nous donnons la reproduction *fig.*, est ornée de onze sujets. Le sujet principal, formant la partie haute de la croix et la traverse, représente la Vierge et saint Joseph agenouillés en adoration de chaque côté de l'enfant Jésus, couché sur le gazon. L'âne et le bœuf, en arrière plan, le contemplant; un ange dans le ciel, montre l'étoile figurée tout en haut de la croix, cachée par la dentelle du col. Au dessous quatre personnages, deux saintes, saint Pierre et saint Paul, complètent la croix. On distingue encore autour de la croix saint Mathieu, saint Jacques le Mineur, saint Christophe portant l'enfant, sainte Barbe et saint Barthélémy; enfin trois panneaux

deux personnages; un religieux tenant une banderole sur laquelle se lit *Jacob*, avec saint Paul; en même religieux, mais avec la devise *David* et saint Barthélémy; un troisième religieux, avec saint Jude ou saint Simon.

Sur la face antérieure on retrouve saint Jacques le Mineur, sainte Marthe, saint Jude, saint Laurent, saint Barthélémy, sainte Madeleine, saint Paul, saint Barnabe, saint Simon, sainte Barbe et un inconnu.

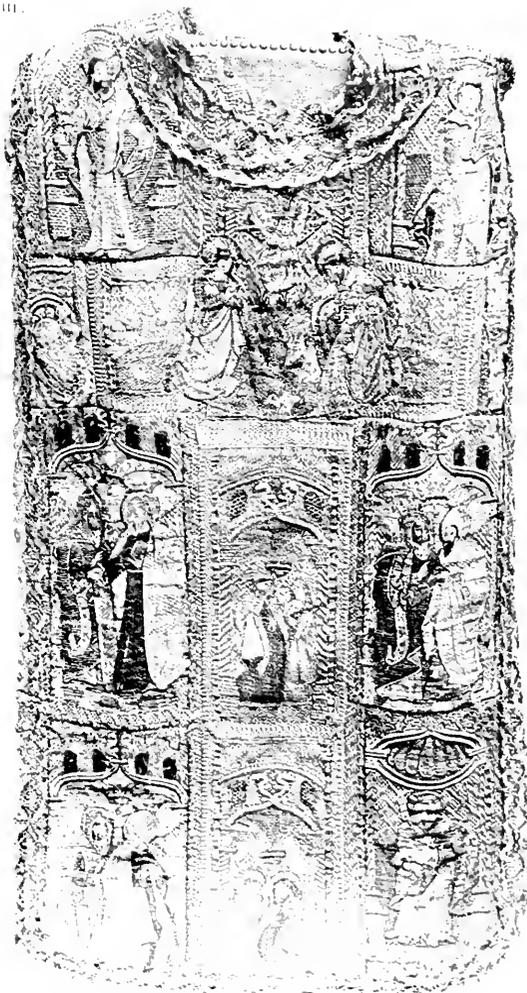
Sur l'étole composée de sept pièces multiples sont figurés saint Barthélémy, sainte Marthe, saint Jude, saint Marc, saint Jean, saint Pierre, et deux inconnus; sur le manipule: saint Etienne, saint Jacques le Mineur et un inconnu; sur le voile, composé de dix morceaux de différentes gran-

deurs et coupés pour faire un carré : saint Jacques le Majeur, saint Laurent, saint Thomas, saint Paul, saint Denis, sainte Madeleine, sainte Catherine et trois inconnus ; sur la palle, composée de deux pièces : saint Etienne et saint Jacques le Mineur.

Ces quarante-six sujets se classent comme facture en cinq groupes. Le premier comprend les trois pièces formant la grande croix du centre de la chasuble. Ce morceau, qui nous paraît d'origine italienne, est le plus ancien et peut remonter au milieu du XV<sup>e</sup> s. Il est en soie nuancée sur fond d'or repiqué, les figures au petit point, l'architecture brodée en relief. L'ensemble, sauf quelques taches bleu vif dans les vêtements, est d'un ton rose très doux. Les personnages forment ce qu'on appelle des « images en couples relevées en architecture ». Il semble bien que cette croix ait été faite pour être sur un fond de damas ou de brocard. Malgré une certaine naïveté de dessin, c'est un morceau de tout premier ordre.

Le deuxième groupe comprend treize morceaux : cinq dans le dos de la chasuble, six dans le voile et deux dans la palle. Il est plus récent que le premier groupe ; comme travail, l'architecture est presque renaissance ; les niches sont couvertes de coquilles au lieu d'être voûtées sur nervures. Les personnages sont seuls au lieu d'être par « couples », ils sont enfin beaucoup plus grands d'échelle. Il est à remarquer également que chaque sujet ne se raccorde pas avec celui placé au-dessus. Trois formeraient une bande trop courte et quatre une trop longue, ce qui nous porte à croire qu'ils proviennent d'un parement d'autel.

Le troisième groupe ne comprend que les trois panneaux de la chasuble où sont représentés les trois religieux portant des banderoles. Ce sont certainement les trois plus belles pièces de cet ensemble. La broderie en est d'une finesse sans égale, le dessin remarquable et la coloration des plus harmonieuses. Les tons des soieries sont nuancés avec un soin tout particulier et tellement délicats qu'on ne peut s'empêcher de songer qu'ils ont dû être copiés sur un modèle d'or ou peut-être sur des émaux. Nous le croirions d'autant plus que tout dans le dessin et la couleur nous rappelle le triptyque en émail de Limoges de la collection Didier-Devès, et les figures d'au-dessus de la croix



CHASUBLE EN SOIE NUANCÉE SUR FOND D'OR REPIQUÉ.

et de saint Catholme sont placées sous des dais identiques à ceux de notre broderie. Ce doit être également un parement d'autel démonté.

Le quatrième groupe se compose de neuf sujets, cinq sur le devant de la chasuble et quatre aux bords du voile. D'une iconographie bien inférieure aux précédents, il se distingue à première vue, par un détail bien caractéristique : dans le haut de chaque niche et sous les petites coupoles se voit une sorte d'appareil de pierres ou de briques, indiqué par du fil rouge vif ; de plus chaque personnage est sur un sol de verdure au lieu d'être sur des dallages ou des socles de pierre comme les autres. Les personnages sont placés par bandes et sont reliés les uns aux autres par le haut ; il semble donc qu'ils appartiennent à une chasuble démontée.

Le cinquième groupe se compose de dix huit sujets, sept sur le devant de la chasuble, sept sur l'étole et quatre sur le manipule. Ce sont également des bandes d'orfroi qui proviennent d'une chasuble ou d'une chape épiscopale. On les distingue facilement des précédents par un dessin plus mou, une coloration plus terne, et aussi par les auréoles des saints qui sont toutes colorées et entourées d'un fil assez gros en torsade rouge et blanche, ou bleue et blanche.

Tels sont les éléments divers que nous avons pu découvrir dans cette parure, et qui expliquent la répétition de certains personnages, qui d'ailleurs ne se retrouvent jamais deux fois dans le même groupe. Mais si cette variété nuit un peu à l'ensemble, elle permet du moins d'admirer dans un même ornement une série d'échantillons de broderies et d'orfrois de la fin du XV<sup>e</sup> s., et du commencement du XVI<sup>e</sup>, que nous pouvons, sans craindre la comparaison, rapprocher de la croix de Düsseldorf, des *Saints* du musée de Cluny, des orfrois du musée de Berne et de la chasuble de la collection de Farey.<sup>1</sup>

Albert MAYERX.

1. L'ouvrage de *La broderie du XV<sup>e</sup> s. à nos jours*, t. II, p. 63-68.



# CHRONIQUE

## FRANCE

### Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

*Séance du 12 juillet.* — M. Dieulafoy lit une communication du R. P. Jerphanon, sur la mission accomplie par lui en Cappadoce en 1911. Il se propose de préparer une publication des peintures qu'il a découvertes en 1907 dans les chapelles souterraines. Il en a rapporté de nombreuses photographies et a découvert de nouveaux monuments dont une chapelle qui peut remonter au VIII<sup>e</sup> siècle et des inscriptions qui permettent d'en établir une chronologie plus rigoureuse. M. Milet fait ressortir l'intérêt scientifique de ces découvertes qui permettent de reconnaître et de caractériser nettement les deux traditions, l'une grecque, l'autre orientale dont s'est inspiré l'art byzantin. M. Dieulafoy marque les rapports étroits de ces peintures avec les sculptures rupestres sassanides et les miniatures des manuscrits persans les plus anciens.

*Séance du 6 septembre.* — M. Héron de Villefosse communique, au nom du R. P. Delattre, correspondant de l'Académie à Carthage, un très intéressant rapport sur l'exploration des dépendances de la grande basilique de Damas-el-Karita.

Ces dépendances comprennent deux chapelles et plusieurs chambres occupées par des sépultures. Le R. P. Delattre y a découvert des sarcophages, plusieurs inscriptions chrétiennes, des mosaïques et divers objets.

Dans une tranchée creusée à l'opposé du chemin de Sidchen-Said, il a trouvé un édifice circulaire de 9 à 15 mètres de diamètre dans lequel il put pénétrer par la partie supérieure. La suite des fouilles lui montra bientôt la disposition de cette rotonde souterraine pavée en mosaïque formant une salle exactement ronde entourée jadis de seize colonnes de granit. Entre les colonnes se trouvaient de hautes niches descendant jusqu'à la mosaïque. Cet important monument, aujourd'hui une des principales curiosités archéologiques de Carthage, paraît avoir été d'abord un baptistère, devenu plus tard en chapelle avec une destination différente.

À la fin de son rapport, le P. Delattre signale la découverte d'une curieuse lampe chrétienne ornée d'un poisson dans sa partie centrale. Les bords de la lampe portent des lettres en relief disposées circulairement et se présentant à l'envers, dont l'explication paraît difficile. On lit d'un côté

+ AN BVCIA, de l'autre côté BLSL. Ces dernières lettres sont suivies de quatre caractères qui semblent appartenir à l'écriture néo-punique. Il serait intéressant de publier le dessin de cette lampe que le P. Delattre a confiée à M. Héron de Villefosse et qui paraît remonter au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère. Il y a là une petite énigme à résoudre.

### Société des Antiquaires de France.

*Séance du 3 juillet.* — M. Prinet entretient la Société de la désignation de saint Jean-Baptiste par un Agneau placé sur un livre ouvert, emblème qui, d'après Mgr Balthus, désigne le Nouveau Testament sub-situé à l'Ancien.

*Séance du 10 juillet.* — M. le comte Durrien offre à la Société, de la part de M. Martin Le-Roy, une belle publication de la Société française de reproduction des manuscrits à peintures. Il s'agit de la reproduction remarquable des miniatures d'un manuscrit original du XV<sup>e</sup> siècle, *les Heures à l'usage d'Angers*. Ce manuscrit a appartenu successivement aux familles d'Orléans, de Rohan-Soubise, de Hanillon et au musée de Berlin.

M. Bruston et Mgr Balthus entretiennent la Société des origines du symbole du poisson dans l'iconographie chrétienne.

M. Lefèvre présente les photographies d'une cloche offerte, au début du XV<sup>e</sup> siècle, par Jean, duc de Berry, à l'église Notre-Dame d'Elampes. Elle porte un bas-relief qui représente un motif iconographique : *le Christ sortant d'un tombeau et tombant et nimbé*, motif qui, d'après M. Mâle, a été introduit d'Italie en France à l'époque indo-persane.

M. Borot parle des fouilles faites à Bourbon-Lancy sur et autour de l'emplacement de l'église de Saint-Martin. On a retrouvé des restes d'une époque antérieure à l'église : onze sarcophages de l'époque carolingienne, et une inscription incrustée dans laquelle le nom de la divinité, *Damona*, semble associer à celui d'Apollon Borvo. L'église dédiée à saint Martin a pu être élevée sur l'emplacement d'un temple païen.

*Séance du 17 juillet.* — M. Bruston a oulu qu'on remarques à la communication qui a été faite à la séance précédente. Il pense que le symbole du poisson représentant le Christ a dû être adopté en un temps de persécution et dans un pays de langue grecque.

**Société de l'histoire de l'Art français.** — *Séance du 5 juillet.* — M. A. Roux étudie les traces de la Renaissance dans les églises de la région d'Anet, et relève une influence certaine de la chapelle de Juane de Poitiers dans une chapelle de l'église de Mézières-en-Drouais.

**Touring Club de France. Comité des sites et monuments pittoresques.** — *Séance du 2 juillet.* — Parmi les demandes de classement présentées par le Comité et qui ont reçu une suite conforme, nous relevons les édifices suivants :

*Basses Alpes.* Senez, Eglise des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s. — *Cantal.* Montsalvy, Eglise.

*Cher.* Avord, Eglise du XII<sup>e</sup> s. — Châlivoy-Milon, Eglise du XI<sup>e</sup> s. — Const., Eglise romane. — Coffy, Eglise du XIII<sup>e</sup> s. — Chaumières, Eglise du XII<sup>e</sup> s.

*Normandie.* L'Éveux, Clocher et porche de l'église. — Léré, Crypte et porte ouest de l'église.

*Principales.* Eglise du XI<sup>e</sup> s. — Saint-Hilaire-en-Liguières, Transept, chœur et crypte de l'église. — Vercaux, Portail ouest de l'église.

*Creuse.* Tonix-Sainte-Croix, Eglise romane.

*Gers.* Marcac, Eglise et convent des Augustins. — *Ille-et-Vilaine.* Saint-Suliac, Clocher et porche de l'église. — Fougères, Eglise Saint-Sulpice. — Saint-Malo, Ancienne cathédrale, moins le clocher.

*Lot.* Lourdoeux Saint-Michel, Facade de l'église.

*Lot.* Livernon, Clocher et abside de l'église. — Puy Flavéque, Clocher et l'église.

*Marne.* Danery, Eglise. — Lavannes, Eglise du XIII<sup>e</sup> s. — Sarry, Eglise du XIV<sup>e</sup> s. — Sézanne, Eglise des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s. — Soudron, Eglise.

*Thiérce.* Eglise du XII<sup>e</sup> s. — Troissy, Eglise du XVI<sup>e</sup> s.

*Meurthe-et-Moselle.* Pont-a-Mousson, Pèl. — Sémmare.

*Deux-Sèvres.* Beaussais, Abside et chœur du temple protestant (ancienne église du XII<sup>e</sup> s.).

*Vienne.* — Saint-Sauveur de la Concourdière, Eglise.

Par décret les anciennes églises métropolitaines et cathédrales, toutes classées déjà parmi les monuments historiques, sont affectées avec leurs dépendances au service de l'Administration des beaux-arts. — En voici la liste :

Agen, Aire, Aix, Ajaccio, Albi, Amiens, Angers, Angoulême, Annecy, Arras, Auch, Autun, Avignon, Bayeux, Bayonne, Beauvais, Belley, Besançon, Blois, Bordeaux, Bourges, Cahors, Cambrai, Carcassonne, Châlons, Chantilly, Chartres, Clermont, Coulmiers, Digne, Dijon, Evreux, Fréjus, Gap, Grenoble, Langres, Laval, Limoges, Lyon, Lyon-la-Mun, Mar-cille, Meaux, Mende, Montauban, Montpellier, Moulins, Montiers, Nancy, Nantes, Nevers, Nice, Nîmes, Orléans, Pamiers, Paris, Pé-

rigueux, Perpignan, Poitiers, le Puy, Quimper, Reims, Rennes, la Rochelle, Rodez, Rouen, Saint-Brieuc, Saint-Claude, Saint-Dié, Saint-Flour, Saint-Jean-de-Maurienne, Sées, Sens, Soissons, Tarbes, Toulouse, Tours, Troyes, Tulle, Valence, Vannes, Verdun, Versailles, Viviers.

Cette mesure est uniquement destinée à remédier à une situation irrégulière au point de vue administratif.

En effet, depuis la séparation des Eglises et de l'Etat, le culte ayant cessé de constituer un service public, la plupart des questions intéressant les cathédrales, en tant qu'édifices appartenant à l'Etat, doivent être résolues par l'Administration des beaux-arts.

C'est ce qui résulte de la loi de finances du 17 avril 1906, qui a transféré au budget de cette administration les crédits applicables à la conservation et à la restauration de ces monuments.

Il ne s'agit d'ailleurs, en l'espèce, que d'une simple mesure d'ordre qui ne peut influer en rien sur la destination légale des monuments précités. Ceux-ci demeurent, en l'absence d'association culturelle, à la disposition des fidèles et des ministres du culte pour la pratique de leur religion, aussi que l'a expressément prescrit l'article 5, paragraphe premier, de la loi du 2 janvier 1907.

**Angers.** — Le nouveau Musée serait menacé d'une dépossession par le service des ponts et chaussées. Espérons que ce projet sera abandonné car il compromettrait la sécurité des magnifiques tapisseries qui proviennent de la cathédrale et dont les plus célèbres sont les séries dites de la *Paxton*, sept pièces du début du XVI<sup>e</sup> siècle; de *l'Invention de la croix*, trois pièces datées de 1615; de la *Vie de saint Saturnin*, trois pièces du XVI<sup>e</sup> siècle, et surtout la célèbre tenture de l'*Apocalypse*, comprenant soixante-dix-huit tableaux en sept panneaux, tissés par Nicolas Bataille entre 1377 et 1400.

**Aubeterre.** — La curieuse église monothèbe de cette localité vient d'être classée parmi les monuments historiques. Elle comprend une nef flanquée d'un bas-côté et une abside en cul-de-tour; une galerie ajourée, ménagée au-dessus du collatéral du chœur et de la porte, forme une sorte de triforium; dispositions plus curieuses que celles des églises analogues, creusées dans le rocher, de Sully, de Fongoubaud et de Saint-Emilion. Elle renferme en outre un mausolée roman, qu'on suppose être celui d'un duc d'Aubeterre qui est aussi monothèbe et composé de deux massifs polygonaux superposés, décorés d'une arcature.

**Bourget (Le).** — Le sous-secrétariat des Beaux-Arts vient de classer comme monument historique, sur la proposition de la Commission, l'église du

Bourget, dont nous avons signalé récemment l'état de délabrement<sup>1</sup>; son entretien par le service des Monuments historiques devra permettre de « préserver ce monument de toute transformation susceptible de modifier son aspect, demeuré intact depuis quarante ans et associé à de si glorieux souvenirs. »

**Dijon.** — Le conseil municipal continue de bien mériter de ceux qui tiennent à la conservation des beautés monumentales léguées par le passé au présent. Après la belle échauquette Renaissance de la rue Vannerie, la maison dite des Caritades, le petit château de la Colombière qui fait perspective au parc créé par les Condé au XVII<sup>e</sup> siècle, la ville vient d'acquiescer avec le concours de l'Etat, l'ancien hôtel Chambellan dit traditionnellement, on ne sait trop pourquoi, des Ambassadeurs d'Angleterre. C'est une construction remarquable de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, un véritable hôtel de Cluny dijonnais, malheureusement enveloppé dans des constructions très modernes, mais intact et le plus beau spécimen qui soit en Bourgogne d'une habitation privée dans le style médiéval à sa dernière période. L'hôtel Chambellan, monument historique, fut déclassé à la requête d'un précédent propriétaire; le classement définitif qui est la condition du concours de l'Etat, va le préserver à l'avenir de toutes aventures.

Reste à conquérir la chapelle, une des parties les plus intéressantes, qui par l'effet d'un ancien parafuge, fut délaçée du corps de logis principal, rue des Vosges, 34, pour être incorporé au n<sup>o</sup> 3 de la rue Musette. Mais des négociations sont déjà entamées pour réunir ce qui a été divisé et tout fait espérer qu'elles aboutiront.

*Musée archéologique.* — De grandeur un peu plus que nature (fig.), cette tête du XV<sup>e</sup> siècle porte au catalogue le n<sup>o</sup> 135<sup>at</sup> et est donnée comme une *Tête de moine*. On y a vu un saint Antoine; pour d'autres, et j'incline volontiers à cette manière de voir, elle appartiendrait plutôt à un personnage d'un *Ensevelissement du Christ*. Toutefois dans les *Sépulcres*, les deux hommes, les *Académies*, ont le plus souvent la tête nue ou portent le chaperon hébraïque. Quoi qu'il en soit, malgré ses mutilations, cette tête fait penser et sans trop souffrir du rapprochement, aux *Prophètes du Puits de Moïse*, à la Chartreuse de Dijon. On la peut donc attribuer sinon à l'atelier même de Claus Sluter, du moins à son école et à sa tradition directe.

Henri GAMBAREL.

**Gonesse.** — L'église, un des plus remarquables monuments des environs de Paris, vient d'être en partie restaurée, par les soins du service des Monuments historiques; mais depuis plusieurs mois,

les échafaudages ont été enlevés et les travaux sont suspendus. Il faut espérer qu'ils seront repris sans tarder et que la belle façade, dont les pignons et les arcades décoratives disparaissent un peu chaque jour, pourra être sauvée. Mais ce qu'il faut surtout souhaiter, c'est que l'architecte chargé des travaux, ne fasse que conserver ce qui subsiste en core sans tenter des reconstitutions qui seraient pour tout le moins hasardées, et qui n'ajouteraient rien à la beauté de l'édifice.



ETÈE, AU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE DIJON.

**Grande-Chartreuse (La).** — A la suite de la campagne menée par M. Léon Poncelet, directeur de la *Republique de l'Isère*, pour protester contre le délabrement dans lequel on laisse le monastère, des réclamations de M. Barthe, député de l'Hérault, et de M. Mistral, député de l'Isère, M. Sloger, ministre de l'intérieur, vient de faire ouvrir un crédit de 12,000 francs pour permettre l'entretien des toitures, en attendant une solution définitive. Les architectes proposent d'établir un droit d'entrée de 0,50 centimes qui servirait à entretenir l'immeuble. Ce système qui a été employé à Bron, a produit les meilleurs résultats.

**Laval.** — Dans les travaux entrepris pour la restauration du château, on a découvert sous les fondations une petite chapelle romaine à trois absides, les dont la voûte d'arêtes repose sur de larges pi-

<sup>1</sup> Voir *Revue*, p. 298.

leurs troupes à chapiteaux ornés de feuillages. Les sculptures du château reposent en partie sur elle.

**Mont-Saint-Michel.** — La Société des Amis du Mont a organisé les 27 et 28 juillet une visite de la célèbre abbaye sous la conduite de M. Paul Gouffé, architecte du monument.

À la suite d'une visite récente, M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'état des Beaux-Arts, a décidé de faire disparaître toutes les affiches, panneaux, pancartes, qui produisent un si déplorable effet. Outre l'abaissement de la dignité à claire-voie, on détruira celle de Rochetout qui gêne le cours des rivières et contribue à l'ensablement de la baie.

**Moulins-lès-Noyers** (Yonne). — On vient de classer comme monument historique le calvaire élevé sur la place du village, dont le Christ en Croix est attribué à Bridau.

**Paris.** — *Eglise des Invalides.* — Le Journal des Débats signale l'intérêt qu'il y aurait à profiter des restaurations que l'on exécute à l'église des Invalides, pour procéder au nettoyage des statues in-férieures qui disparaissent sous la poussière.

*Bibliothèque Nationale.* — Parmi les pièces remarquables provenant du legs de Grignon de Montigny entrées au Cabinet des Médailles, nous signalerons une plaquette de la Renaissance, représentant la *Population* et signée Sperandio.

*Faculté des lettres.* — Notre éminent collaborateur, M. Emile Mâle, chargé d'un cours complémentaire d'histoire de l'art chrétien du moyen âge à la Faculté des lettres de Paris, vient d'être nommé professeur d'histoire de l'art à ladite Faculté. Il continuera d'ailleurs dans sa chaire, ses remarquables études sur l'histoire de l'art chrétien.

Sous la présidence de M. Jules Guiffrey de l'Institut, administrateur honoraire de la manufacture des Gobelins, une commission formée de délégués des Sociétés d'histoire de Paris organise un Congrès qui se tiendra à Paris dans le courant du mois de février 1913. Ce Congrès s'adresse à tous les membres des Sociétés suivantes: Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, Société française de 30-41, rue Richelieu, la Cité, 1 et 11, 14 Montigny-Saint-Etienne et ses abords, 61, 71, 81 et 171, 91 et 181, de Vieux-Montmartre et de Aubert-Passy; Société d'onomatopée parisienne, Société Jules-Verne, et des Amis de la bibliothèque de l'Ville de Paris. Le Congrès se divisera en deux sections: *Beaux-Arts, Archéologie*

*et Beaux-Arts.* Voici les principales questions qui seront examinées: contributions, par arrondissements, à l'établissement d'une Bibliographie parisienne, d'une Biographie parisienne et d'un Guide historique et archéologique de Paris; monographies historiques et archéologiques de rues; études sur les cimetières, marchés et foires disparus, sur les jardins disparus; noms de rues et leurs origines; monographies archéologiques de monuments disparus; onomographies de monuments; les ponts de Paris; résultats des fouilles; œuvres d'art conservées dans les édifices religieux, les cimetières et les théâtres.

**Redon.** — Un congrès des sociétés savantes de Bretagne s'est réuni récemment dans cette ville. De nombreux rapports sur l'histoire, la littérature, l'archéologie ont été lus en même temps que l'on discutait les intérêts actuels de la vieille province celtique.

**Ribeauvillé.** — Dans un travail de restauration d'une maison de cette localité, on a découvert un panneau peint à l'huile de 2<sup>m</sup>50 de hauteur sur 0,35 centimètres de largeur. Le tableau, qui est en partiel état de conservation, représente le Christ au milieu des douze apôtres. À l'une des extrémités sont peintes les armes de Guillaume 1<sup>er</sup>, comte de Ribeaupierre, mort en 1507; à l'autre, celles de sa femme Jeanne de Neuenbourg et Montaigu. On croit pouvoir affirmer que cette œuvre, dont les couleurs dénotent le pinceau d'un maître, provient de l'ancienne chapelle du château des seigneurs de Ribeaupierre, désaffectée à l'époque de la Réforme. Ce qui semble donner du poids à cette supposition, c'est que la maison où la trouvaille a été faite appartient jadis à un certain Jean Thierry Birkel, valet de chambre au château de Ribeaupierre. Il occupa l'immeuble de 1536 à 1553 et y emporta vraisemblablement tous les objets de la chapelle qu'il put soustraire au pillage pendant les guerres de religion.

**Saint-Evroul.** — Le mardi 27 août a eu lieu l'inauguration du monument élevé à la mémoire d'Orderic Vital sous le patronage de la Société historique et archéologique de l'Orne.

**Saujon.** — M. Léon Massion vient de faire des fouilles sur l'emplacement d'une ancienne église dédiée à saint Martin. Sous un épais blocage il a découvert un admirable chapiteau du XII<sup>e</sup> siècle, décoré d'une figure de Christ assis entre quatre lions. Un autre montre le *Pèchement des âmes* et un troisième, l'histoire de Tobie. Ils devaient supporter une voûte peinte à fresque.

## ALLEMAGNE

Le n° 4 1912 de la *Kirchlichen Anzeiger* de Cologne a publié un règlement de l'archevêque de Cologne, le cardinal Fischer, concernant la construction et l'ornementation des églises et bâtiments religieux qui, bien qu'il ne représente pas l'opinion actuelle courante en Allemagne, nous paraît mériter d'être reproduit en partie et commenté.

« Les nouvelles églises doivent être édifiées ordinairement dans le style roman ou gothique ou même dans le style de transition. Pour nos contrées le style gothique se recommande presque partout. Beaucoup d'architectes choisissent des styles plus tardifs ou même font des constructions toutes modernes, ce qui ne saurait être accepté par l'autorité ecclésiastique. Le style des basiliques, traité rarement avec pureté, s'adapte déjà moins bien à nos édifices. Le pays rhénan contient un grand nombre de bons exemples d'églises romanes et gothiques et certains artistes se sont tellement pénétrés de l'esprit de cette architecture qu'ils peuvent créer des œuvres originales dans l'esprit des vieux maîtres. Ces études approfondies sont nécessaires, car la prétendue diversité d'époque, que l'on croit pouvoir employer dans les constructions, ne peut, dans les bâtiments religieux, rien donner de bon, mais plutôt dissimuler le caractère de l'inachevé. Les jeunes architectes doivent s'inspirer de l'époque florissante du roman et du gothique, en restant sobres dans l'ornementation, principalement dans les fenêtres que l'on a tendance, en ces derniers temps, à faire d'un style plus simple. Le style roman ou le gothique primitif conviennent pour les chapelles de moindres dimensions qu'on peut édifier ainsi à peu de frais. Il importe aussi que les sacristies s'adaptent avec le style de l'église, tandis que certains architectes ont une tendance à les construire en style moderne. — L'autorité ecclésiastique qui refuserait l'autorisation de faire de telles constructions serait comparable à un état qui imposerait, par mesure de police, tel ou tel style aux citoyens.

Les nouvelles constructions allouées de Jerusalem élevées en 1910 par l'architecte Renard de Cologne pour l'église catholique et l'architecte Leibnitz de Berlin, pour l'église évangélique, ont été en effet exécutées, par ordre de l'empereur d'Allemagne, dans le style roman des croisades en s'inspirant des modèles allemands et en tenant compte du climat et des habitudes de l'Orient.

C'est suivant cet esprit conservateur des corporations du moyen âge que l'on travaille un peu

partout en Allemagne à l'entretien des cathédrales. A Erlbourg, une loterie a fourni, pour la restauration de la cathédrale une somme de trois millions et deux. La commission chargée des études préliminaires et qui est composée de connaisseurs et d'hommes de talent ainsi que des autorités administratives et religieuses intéressées, a, dans sa



Fig. 4. LA CHAPELLERIE SUPÉRIEURE À LA Vierge, ROMAN DE WORMS.

séance du 2 décembre 1911, approuve le programme présenté en demandant toutefois que l'architecte de la cathédrale Kempf devra continuer la restauration dans le même esprit que précédemment.

A Strasbourg, la tour ouest de la cathédrale présente des symptômes d'effacement dangereux. L'architecte de la cathédrale, M. Knauth, s'est bien vu à des mesures de protection en recouvrant les fondations, travail qui s'élèvera à près d'un million. A Worms la restauration de la cathédrale de France dernière a absorbé une somme de 1.800.000.

Le temple de la société du bâtiment de la ville de Bâle n'était encore à l'19000 Mk. Le clocher, qui avait été endommagé, a été abattu il y a quelques années et reconstruit dans la forme actuelle par l'architecte Hofmann-Darmstadt.

Tout à fait opposé à ces tendances est le courant

essai remarquable en ce genre — Cornélius Gurblitt exprimait cette opinion dans la *Deutsche Bauzeitung* 1903, n° 89, qu'il était possible de créer de nouvelles constructions en style moderne à l'exemple de nos pères, sans nuire à l'unité artistique. Lors du concours ouvert en 1906 pour la

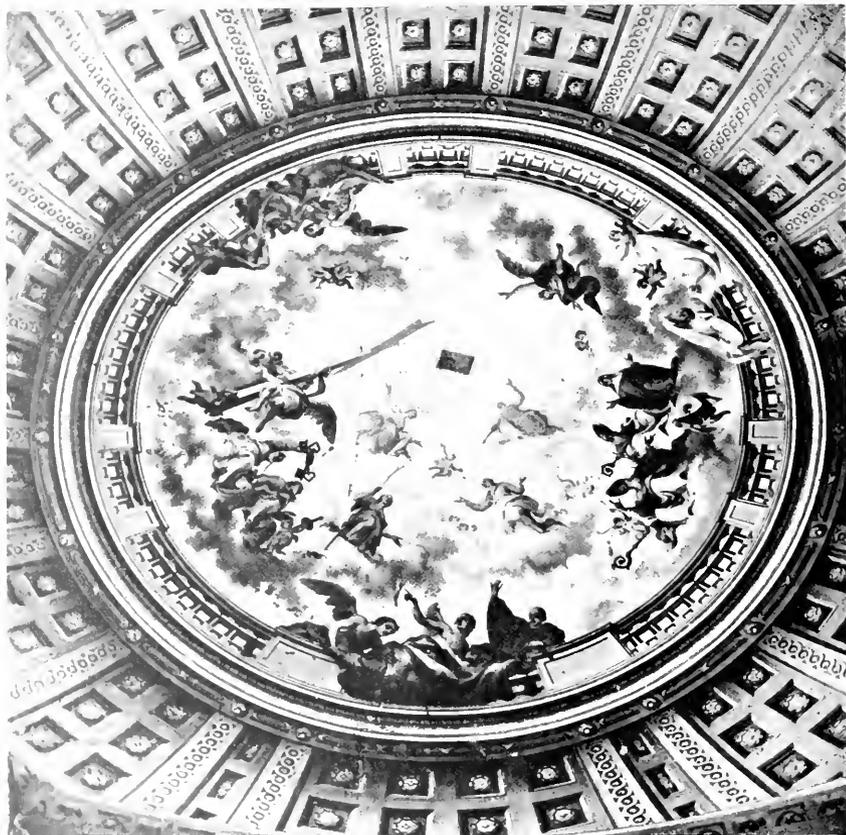


FIG. 10. — DÉCOR INTÉRIEUR DE LA CUPÔLE DE L'ÉGLISE DE SAINT-BLAISE.

Photographie de l'architecte G. Schilling des Archives de l'Inspection des Monuments du grand duché de Bade.

qui s'oppose à l'éclectisme et qui ne sort des actes de la tradition que pour en faire un bien des monuments de l'art moderne, et du passé qui ne se sentent pas étrangers. C'est la tendance artistique et du style moderne. Lors de la construction de la cathédrale de Bâle, le porte-d'or de l'art moderne, l'architecte allemand Schilling, qui avait été le premier

réfection de la façade ouest, jamais achevée, cette tendance conservatrice semblait l'emporter, comme l'indiquent les noms des juges du concours (Hofmann-Darmstadt, G. v. Seidl-Münich et Wallot-Dresde). Mais un deuxième concours, sous la direction plus libérale de M. Gurblitt, permit aux concurrents — Billing-Karlsruhe, Fischer-München, Kreis-Düsseldorf, Schilling et Gräbner-Dresden et

Bruno Schmitz-Charlottenburg) de faire œuvre plus originale et le lauréat fut l'architecte Schmitz : il avait proposé une construction moderne en béton, et il s'était conformé rigoureusement au programme : « Les concurrents doivent avoir la liberté la plus complète dans l'exécution de l'épreuve commandée : la décision du jury dépendra seulement de la valeur artistique, du caractère et de l'originalité, éléments constitutifs d'une œuvre où règne l'unité... »

J'ai exposé dans mon *Konstanzer Häuserbuch* Heidelberg, 1906, qu'il était dangereux de se fon-

derne de restauration du château d'Heidelberg, par les architectes Schilling et Grabner de Dresde. D'ailleurs tout danger de restauration maladroite est actuellement écarté, le Gouvernement Archiducal de Bade étant décidé, devant la poussée de l'opinion et à cause du manque des fonds nécessaires, à ne faire exécuter que des travaux absolument



Fig. 3. — PEINTURE DE LA COUPOLE DE L'ÉGLISE DE SAINT-BLAISE.



Fig. 4. — SARRISIN, COUPOLE DE SAINT-BLAISE, élevée par l'architecte H. HASEL.

der sur l'autorité des anciens, car le temps fait disparaître les contrastes, comme nous en voyons un exemple au balcon élevé en 1733 à l'Hôtel de ville de Constance, sur la construction datée de 1179, sans qu'il y ait eu la moindre tentative d'accommodement. On ne peut nier cependant que la chapelle de Schönborn à la cathédrale de Würzbourg, bien que d'une construction magnifique, produise une inconvenance incroyable (fig. 1).

Nous ne pouvons aujourd'hui, alors que nous sommes formés par l'enseignement théorique et historique, avoir la naïveté de nos pères. Il n'est ce qui m'empêche de trouver satisfaisant le projet

nécessaires, à l'adopter, entre autres, de chaînage noyés dans du ciment.

C'est encore devant un semblable problème que se trouvait le gouvernement Badois à propos de l'église de Saint-Blaise (Carmen) en 1770 : les plans de Michel d'Inzard, consacrés en 1781 et fortement endoués en 1874 pour en rendre l'église de l'ancien couvent de Beroles

ous, c'est avec l'un d'eux : la dépense s'est élevée à 330.000 marks. La coupole devait être ornée de fresques comme jadis. On possédait des anciennes peintures des photographes qui auraient pu donner une idée suffisante pour permettre une restauration des compositions primitives (fig. 2 et 3). On n'aurait évidemment pas eu ainsi une œuvre originale, mais une copie conçue dans l'esprit du monument et qui aurait en l'avantage de s'adapter à l'ensemble. Mais le ministère et l'architecte-professeur Ostendorf de Karlsruhe n'ont pas adopté cette manière de voir et ont laissé toute liberté à un célèbre peintre Walther Georgi pour une création originale. C'est à coup sûr un avantage pour l'artiste qui pourra ainsi nous donner une œuvre considérable qu'on appréciera sans doute dans l'avenir comme un spécimen de l'art de notre époque et qui lui aura été bien payée. Mais peut-être aurait-on pu concilier les deux choses en faisant dans l'église une décoration plus conforme à l'esprit du monument et en confiant au peintre Georgi, la décoration tout à fait moderne de l'Aula de la nouvelle université de Fribourg-en-Brisgau, par exemple.

En dehors de ces considérations il ne paraît que ce n'est pas le style qui constitue l'élément primordial dans les cas de ce genre, mais plutôt le tact

avec lequel l'architecte traite tel ou tel style ou le sien propre. Aussi de grands artistes sans tact ont-ils parfois une influence néfaste. La responsabilité d'un artiste qui restaure un monument consacré par le temps est fort grande et il doit faire sacrifice de soi-même pour agir avec discernement. Une reproduction de la sacristie de l'église de Bruchsal, nouvellement achevée, montrera comment dans un cas particulier, j'ai agi sans prétendre qu'une construction gothique ou moderne n'aurait pu donner un résultat aussi satisfaisant (fig. 4). Il y aura toujours du nouveau dans toute restauration de ce genre, soit que l'esprit nouveau se marie aux formes anciennes, soit que l'esprit ancien s'associe aux formes nouvelles.

Fritz Hunsch.



SPHINX DU JARDIN DU CHATEAU DE BRUCHSAL.

## BELGIQUE

**Académie royale d'Archéologie.** — *Séance du 16 juin 1912.* — M. Van Doorslaer, qui fut l'un des organisateurs de l'intéressante exposition de 1911 à Malines, a présenté un travail d'ensemble sur les résultats obtenus, au point de vue scientifique, par cette manifestation archéologique. Il a passé rapidement en revue les sections de peinture et de sculpture; il a rappelé les envois, si intéressants, au point de vue malinois, des cuirs dorés, des dentelles et des diadèmes. La sculpture en albâtre était en pleine prospérité à Malines aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, au point de constituer en quelque sorte un monopole contre lequel les centres de production des autres provinces belges pouvaient difficilement lutter.

De grands artistes, tels les Moyt, les Moone, les Colvins, d'autres encore, exerçaient au allégre des travaux importants. Les commandes affluèrent à Malines; on y achetait même pour l'étranger des tables et des chaises. Il suffit de rappeler les œuvres remarquables de ce genre qui furent placées dans les églises de Heil de Tongorloo, de Neerpelt, etc.

La section d'orfèvrerie malinoise ne manquait pas d'intérêt; un beaucoup de pièces importantes, on eût relevé les poinçons qui en attestent l'origine. C'est à l'étude de ces marques que M. Van Door-

slaer s'est surtout appliqué; il les a relevées sur de nombreuses pièces figurant à l'exposition, et grâce à un travail comparatif, il est parvenu à déterminer l'époque exacte à laquelle chaque pièce ancienne d'orfèvrerie a été fabriquée, et parfois l'atelier particulier dont elle est originaire.

M. Willemsen signale un intéressant contrat d'apprentissage trouvé aux archives de Saint-Nicolas (Waes), et en vertu duquel un carillonneur malinois, établi à Gand, s'engageait, en 1619, à apprendre son art à un jeune élève.

M. Donnet a soumis la photographie d'un plat en argent richement ciselé qui rappelle la visite faite en 1615 à la Monnaie d'Anvers par les archiducs Albert et Isabelle. Ils y furent reçus par le prévôt Bernard Van Nissen, à qui cette œuvre d'orfèvrerie fut offerte en souvenir de cet événement. Van Nissen occupait une charge dont les attributions, au point de vue judiciaire, étaient importantes, attributions qui jusqu'ici ont été fort peu étudiées. M. Donnet les énumère et les fait connaître avec plus de précision.

*Séance du 28 juin 1912.* — M. Victor Fris présente une étude très documentée pour démontrer que Gillebert de Metz et non de Metz comme on l'a répété trop souvent), l'auteur de la Description de Paris au XV<sup>e</sup> siècle, est né à Grammont (Flandre

belge); il séjourna à Paris et revint habiter sa ville natale où il fut une hôtellerie.

M. Armand Heins présente quelques considérations générales au sujet d'un album qu'il compte publier en vue de réunir les documents recueillis en Flandre sur l'architecture rurale.

M. de Warneffe communique quelques notes au sujet de la fabrication et de la décoration de la porcelaine à Bruxelles dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XIX<sup>e</sup>.

**Bruxelles.** — *Annales de la Société d'archéologie*, 1911, fasc. 2-4; 1912, fasc. 1-2.

Parmi les travaux publiés dans ces livraisons nous noterons quelques études particulièrement intéressantes :

M. Fernand Bonnel s'occupe de *Flaminio Garnier, sa famille et son monument dans l'église du Sablon à Bruxelles*. L'auteur établit quelle fut la situation officielle occupée par Fl. Garnier dans l'administration royale; il recherche son origine, esquisse l'histoire de la famille dans l'ascendance comme dans la descendance. Le monument élevé au fond de l'église est fait de marbre blanc et noir, et d'albâtre; formé de deux registres de trois groupes, il semble avoir subi d'importantes modifications; au sommet, les donateurs agenouillés sont placés de part et d'autre d'un médaillon rond avec bas-relief et surmonté d'une croix. L'auteur possède un dossier fort complet, qui lui a permis de fournir un travail documenté.

M. Victor Tabou étudie les manifestations artistiques du *Grand Serment de l'arbalète* à Bruxelles au XVII<sup>e</sup> siècle. L'origine de la célèbre gilde remonte au XIII<sup>e</sup> siècle; à toutes les époques, les princes ont tenu à honneur de s'inscrire parmi les membres; le 15 mai 1615, l'infante Isabelle abattit l'oïseau et fut proclamée *Reine du Serment*; des fêtes grandioses furent organisées pour célébrer l'événement; Denis Van Alstoot peignit six grandes toiles dont le travail minutieux relate d'une manière précise les plaisirs des Bruxellois au XVI<sup>e</sup> siècle, à l'occasion des fêtes communales. D'autres toiles sont conservées à l'église N.-D. du Sablon, à l'hôtel de ville et au Musée de peinture de Bruxelles. Il en est qui portent la signature de Martin Deyos (1531-1603) et de G. de Craeyer (1582-1669). La plupart de ces toiles furent offertes, durant le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, par le Grand Serment aux églises bruxelloises, pour les chapelles des arbalétriers.

MM. G. Dansaert et Pierre Baucher ont retrouvé dans des archives de famille, un *Album de dessin*, de *Franz Floris* (1518-1570); ils décrivent brièvement les 76 feuillets ornés de signatures, le filigrane du papier garantissant l'authentique provenance du cahier qui comporte deux parties. L'une est formée d'études fragmentaires de nu, la plupart inspirées des statues antiques de Rome; l'autre com-

prend des esquisses de compositions, tracées à l'encre avec rehaut de gouache ou de lavas.

M. Marcel Laurent consacre une étude très complète aux *Ivoires précolothiques conservées en Belgique*. Le travail est trop important pour être résumé; nous bornons-nous à indiquer les objets signalés par l'auteur: le saint Paul du Musée du Cinquantenaire, le diplôme de Cenoels-Elteren, celui de saint Neuse à Tournai, l'ivoire de Nolger à la bibliothèque de l'Université de Liège, les peignes liturgiques du Musée du Cinquantenaire, les ivoires carolingiens de Tongres, Liège, Bruxelles et Tournai, l'autel portatif de la cathédrale de Namur, une plaque d'autel portatif, un petit bémier et une chaise en ivoire au Musée du Cinquantenaire, un ivoire légonais du XII<sup>e</sup> siècle, à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

Les deux premières livraisons de 1912 comprennent entre autres travaux importants les deux rapports du vicomte de Ghellinck d'Elsegheim Vaernewyck sur les Congrès archéologiques de Saumur et d'Angers en 1910 et 1911. Chargé depuis plusieurs années de représenter le gouvernement belge aux Congrès annuels de la Société française d'Archéologie, M. le vicomte de Ghellinck fut chaque fois une moisson archéologique; il communique celles à ses collègues de l'Académie et ses rapports constituent une source précieuse de renseignements sur l'histoire de l'archéologie et théraldique.

L'exposition des anciennes industries tounnaises en 1911 a fourni à M. Soël de Mariani l'occasion d'étudier l'orfèvrerie tounnaïsiennne; on connaît les œuvres des architectes, des sculpteurs et des peintres de Tournai; tapisseries, tapis, fûtes, porcelaines, bronzes noirs et dorés se retrouvent nombreux dans les collections privées ou publiques; enlres et dans sont moins connus. Les objets d'orfèvrerie exposés en 1911 ont été pour beaucoup d'amateurs une révélation, mettant à profit les travaux de MM. Chappet et de la Grange, F. et L. Crooy et Hocquet, M. Soël les a réunies et complétées par des ordonnances et règlements inédits, puisés dans les fonds des Archives communales et par les testaments et les copies d'exécution testamentaire.

L'auteur s'est efforcé de reconstituer autant que possible la réglementation et l'histoire du métier. Les plus anciens ordres sont cités dans les archives de Tournai des 1241. La question des peintures est réglée par l'ordonnance du 14 janvier 1381.

L'œuvre des orfèvres tounnaïsiens au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle est grande; pendant le premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle les bijoux déposés dans le fondoir au 10, rue de la Vierge et découverts en 1643, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, on cite 98 maîtres et 207 pour le XIX<sup>e</sup>. Les restes mentionnés, une quantité considérable d'objets en cuivre, stannés, laques, chandeliers, flambeaux, annelets, bassins, dragoirs, lampes, etc.

Il soulignera bon nombre parties de son étude l'œuvre des orfèvres du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles. Après en avoir retracé l'histoire, il en étudie l'importance et fait un classement d'après les poëmes. Les plus célèbres orfèvres de Louvain furent les Le Febvre. Le premier, Charles, 1650 à 1691, a marqué son poinçon sur le ciboire de Saint Brice. Marc Le Febvre illustra cette lignée d'orfèvres; il fit le maître-autel et le tabernacle ainsi que les autels latéraux ornés de médaillons repoussés, les crucifix, chandeliers, canons d'autel et porte-missel en argent de l'église Notre-Dame à Courtrai. M. Soul a complété son travail par une liste alphabétique des noms des orfèvres fournaisiens; tous les poëmes relevés sont reproduits minutieusement. Une série de bonnes planches complète cette consciencieuse étude, que l'abondance de documents, de notes, de dates, bref de renseignements multiples et divers ne permet pas de résumer d'une manière substantielle. En poursuivant ainsi ses études dans les divers domaines des anciennes industries fournaisiennes, M. Soul de Moriamé rend un service signalé à ses concitoyens et aux historiens d'art.

**Gand.** — *L'Exposition de l'Art ancien dans les Flandres.* — L'Exposition Universelle et internationale de Gand en 1913, placée sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi Albert, fournit une occasion exceptionnellement favorable pour montrer aux visiteurs étrangers les œuvres des anciens artistes des Flandres, en comprenant cette expression dans le sens large qu'elle avait autrefois.

Il importe toutefois d'en préciser les limites géographiques, le Comité organisateur a adopté celles de la région de l'Escaut, considérant le fleuve comme la grande voie de communication en matière artistique aussi bien qu'en matière économique. Ce pays de l'Escaut ignore les frontières créées par les généraux et les diplomates; il s'étend de Cambrai à Zierikzee, depuis le Nord de la France jusqu'à la Zélande, en passant par les deux Flandres belges actuelles, une partie du Hainaut, du Brabant et de la province d'Anvers.

Dans une première section de l'Exposition rétrospective, les organisateurs s'efforceront de donner une idée de ce que fut cette région au temps passé, en montrant en quelque sorte le milieu et la vie.

De plus, et de plus en plus, anciens montreront le développement des villes dans la vallée de l'Escaut de vives pittoresques rappelleront leurs traits d'art, monumentales groupés géographiquement, ces documents évoqueront le Nord de la France, Courtrai et Mons; la Flandre maritime: Ypres, Poperinghe, Dixmude, Furnes, Nieuport; le littoral: Bruges et Damme; le pays de la Flandre Comtesse: Weverick, Courtrai, Denz; Anvers et Renaix; le pays de la Dender: Courm

mont, Nimoye, Mols, Termonde; Gand, que Philippe le Bon, par sa charte du 12 août 1130, reconut solennellement comme « la plus ancienne de « fondation et la première en ordre et aussi la « principale » du pays de Flandre; le pays de Waes; Lokeren, Saint-Nicolas, etc.; Anvers, les bouches de l'Escaut et la Flandre Zélandaise.

Quels furent les aspects principaux de la vie dans la région de l'Escaut? C'est ce que diront aux visiteurs les vestiges du passé conservés dans les collections publiques et particulières; on s'efforcera de donner une idée concrète de la vie religieuse, de la vie civile, de l'organisation corporative, des guildes et confrères, des fêtes publiques et privées: inaugurations et entrées, bals, festins, scènes d'intérieur, coutumes de la vie populaire.

La deuxième section de l'Exposition sera consacrée à l'art et aux industries d'art, dont de nombreux échantillons figureront dans la première section. La peinture ne sera même représentée que dans celle-ci.

Vouloir présenter le tableau du développement de l'admirable école de peinture flamande semble impossible après les célèbres expositions de Bruges et de Bruxelles, Primitifs flamands, Toison d'Or, Art du XVII<sup>e</sup> siècle, si brillamment organisées par M. le baron Kervyn de Lettenhove. Exception sera faite pour un domaine particulier, celui de la peinture de miniatures de manuscrits, où se signalèrent d'une façon éclatante les ateliers ganto-brugeois; aucune exposition belge n'a été consacrée à ce genre de peinture, dont l'étude est pourtant de la plus haute importance pour l'histoire de l'art.

C'est à la mise en valeur des diverses écoles de sculpture flamande que tendront surtout les efforts du Comité. Il espère démentir, par l'évidence, l'assertion de certains auteurs, tels Louis Viardot, qui n'hésitait pas à affirmer que « la sculpture a été peu cultivée dans les Flandres et fort médiocrement ». Depuis, des historiens et des critiques d'art, J. Rousseau, Delaisnes, J. Destrée, L. Cloquet, R. Koechlin, P. Vitry, etc., se sont efforcés de remettre les choses au point; toutefois le grand public ignore l'importance de la sculpture de la région de l'Escaut.

À l'art du sculpteur se rattachent tout naturellement la menuiserie et les industries d'art de la dinanderie, de la ferronnerie et du mobilier. D'autres anciennes industries sont des plus intéressantes à étudier au point de vue artistique: la poterie, la tapisserie, la broderie, le tissu et le linge de maison. On s'attachera à en grouper des spécimens caractéristiques, dans les limites géographiques de l'Exposition, et aussi dans les limites chronologiques qui lui ont été fixées, c'est-à-dire depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le programme est vaste, et sa réalisation réclamera un effort considérable. Mais les organisateurs ont reçu, dès la première heure, de hauts et pré-

cieux encouragements, qui permettent d'augurer un succès.

LL. MM. le Roi et la Reine ont daigné accorder leur Haut Patronage à l'Exposition d'Art ancien, et S. A. R. Madame la Comtesse de Flandre a bien voulu accepter la Présidence d'honneur.

S. E. le cardinal Mercier a accepté de faire partie du Comité d'honneur. En sus-sud par le Ministère qu'elle prend à notre exposition, Son Eminence a promis l'appui de sa haute influence.

Plusieurs collectionneurs étrangers ont accordé un large et généreux concours. La collaboration des collections publiques et privées de Belgique, si riches en œuvres d'art ancien, est d'autant mieux assurée que les locaux de l'Exposition présentent les meilleures garanties de sécurité.

La ville de Gand a concédé l'usage du nouveau Musée des Beaux-Arts, c'est-à-dire un bâtiment neuf et absolument incombustible, situé au milieu d'un parc aux hautes frondaisons et à une grande distance de l'Exposition industrielle proprement dite. Les objets seront assurés contre tous risques, depuis le moment de leur enlèvement jusqu'à celui de leur remplacement dans la collection à laquelle ils appartiennent. Le Comité organisateur prend à sa charge les frais d'emvoi et de renvoi, ainsi que les frais d'aménagement. Les objets destinés à l'exposition peuvent entrer en Belgique « en franchise provisoire des droits d'entrée à charge de réexpédition », conformément au texte de l'arrêté royal sur la matière.

Ces multiples précautions garantissent une sécurité absolue aux possesseurs d'œuvres d'art ancien. Sans doute leur ont-elles donné pleine et entière satisfaction, puisque des concours importants ont été accordés dès le début des démarches.

Peut-être serait-il indiscrète de désigner ou de décrire en ce moment quelques objets remarquables promis pour l'Exposition, notamment des intérieurs anciens, complets et indiscutablement authentiques; l'un d'eux est d'importance capitale pour l'histoire de l'art du mobilier du XVII<sup>e</sup> siècle; son succès est assuré auprès des amateurs.

Le Comité organisateur comprend les noms de conservateurs de Musées belges et étrangers ainsi que de collectionneurs distingués. Nous avons été particulièrement heureux du concours que nous ont promis quelques archéologues français de la région du Nord de la France. Nos collaborateurs immédiats, MM. le chanoine van den Gheyn, président de la société d'histoire et d'archéologie, Georges Hulst, professeur à l'Université de Gand, et Paul Bergmans, professeur et bibliothécaire à la même Université, nous apportent le concours de leur haute compétence et de leur infatigable activité. Grâce à eux, nous envisageons avec confiance le succès de l'Exposition d'Art ancien des Flandres, à Gand, en 1913. JOS. CASIER.

*Monsieur Van Eyck.* — Nous avons l'honneur, dans notre dernier N<sup>o</sup> p. 299, le projet de monument qui, sous le haut patronage de S. A. R. M. dans la comtesse de Flandre, le Comité de l'Exposition universelle et internationale de Gand en 1913 et son directeur général, notre éminent collaborateur, M. Joseph Casier, se proposent d'élever aux frères Van Eyck, dans le square de l'église cathédrale Saint-Bavon. Ce projet est entre dans la voie de la réalisation et la souscription est ouverte.

La *Revue de l'Art chrétien* s'est inscrite en tête de la liste et prie ses abonnés de vouloir bien lui adresser leur souscription. — L. A. R.

**Mons. — Église Sainte-Waudru.** — La destruction en 1797, du pilon exécuté de Louis-FBI par Jacques Dubreucq, a fait disparaître le corps de l'œuvre. Des motifs architecturaux, des ornements, la plupart des bas-reliefs et toutes les statues subsistent et sont conservés dans l'église Sainte-Waudru; ces éléments permettront de reconstituer une décoration du pilon dans l'un des transepts, probablement au côté nord.

La décoration comprenait sept statues de grandeur naturelle et onze bas-reliefs. C'étaient les vertus théologales et cardinales, le Dieu, le Christ jugé par Pilate, la Flagellation, le Portement de la Croix, le Jugement dernier, les statues du Christ, de Moïse, de David, les bas-reliefs de la Résurrection, de l'Ascension et de la Pentecôte.

Cette œuvre valut à Jacques Dubreucq la célébrité; le chapitre de Sainte-Waudru lui offrit une coupe en argent à l'occasion de ses noces, Marie d'Autriche, reine dominière de Hongrie, mère de Marguerite d'Autriche, qu'elle remplaça dans le gouvernement des Pays-Bas, confia à l'artiste l'exécution des plans de ses palais de Bruxelles et de Mariemont et la sculpture des statues pour ses jardins et ses appartements.

L'église primative de Saint-Omer possède une œuvre signée de Jacques Dubreucq; elle fut portée du manoir de Clève, en Liège, à la mémoire d'Justin de Gny, évêque d'Arras, mort le 6 octobre 1538. La statue agenouillée du prélat est placée derrière la tête d'un gisant, dont le cadavre étendu sur une natte de paille est à moitié recouvert par le suaire.

Dans une étude récente, M. A. Dubrion a établi une comparaison entre le gisant de Saint-Omer et celui du Musée de Douai. Épiphanie-Henri, 1. Palastrie et Grosse, avaient attribué cette dernière œuvre au maître flamand M. Deval, qui nous en a fourni de précieux documents rassemblés soigneusement par le sculpteur belge, qui a été ainsi

1. *Le gisant de Saint-Omer*, p. 107. — 2. *Le gisant de Saint-Omer*, p. 107. — 3. *Le gisant de Saint-Omer*, p. 107.

vement la paternité artistique du gisant d'Alfred de Bonna. Celui-ci rappelle le souvenir de Charles II, comte de Flandre, gouverneur et grand bailli du Hainaut, gouverneur général du Pays-Bas, 1406-1408.

Sur une rude natte de paille, dont les extrémités se roulent sous la tête et les pieds, un homme est étendu, rigide. Seul, un lambeau de suaire

contre le milieu du corps. L'implacable maladie a marqué de son sceau les membres décharnés, le visage creux où ressort le vigoureux relief des pommettes. Et, découvrant les dents, la bouche douloureuse est ouverte, comme si elle venait d'exhaler le dernier soupir. L'œuvre est traitée avec un réalisme puissant.

JOS. CASIER.

## ESPAGNE

Arlanza (province de Burgos). — Découverte de peintures murales du XII<sup>e</sup> siècle dans le *monastère Saint-Pierre*.

Le monastère situé dans une boucle de la rivière au milieu de rochers escarpés est en partie incen-

de et Doña Sancta, sont depuis plus de trente ans, transportés dans la collégiale voisine de Covarrubias, un autre tombeau est à Burgos dans le cloître de la cathédrale.

La tour de l'église et le chœur, avec ses trois



LE MONASTÈRE DE SAINT-PIERRE D'ARLANZA.

de son toit, le dôme, etc. Des deux cloîtres, un seul subsiste, l'autre est en ruines.

La partie la plus intéressante est l'église, la tour et la salle capitulaire. Depuis l'incendiation, ces débris ont servi de propriété des archevêques de Burgos, et ont été en 1820, et 1840, entre autres, brûlés par les troupes espagnoles.

Les tombeaux de saint Pierre, Le mand Coziz des

disides, ainsi que la salle du chapitre remontent à la fondation, début du XI<sup>e</sup> siècle ; ils sont d'une architecture ancienne, aux sculptures simples. Seules la tour et les trois absides ont conservé leur toiture et leur voûte.

La nef est un tas de décombres, la salle capitulaire est sans toit et les enduits de plâtre dont on avait recouvert l'intérieur au XIII<sup>e</sup> siècle tombent

pen à pen. Sous ces enduits étaient des peintures murales du plus grand style et d'une conservation parfaite. La plus visible actuellement et la plus récemment rendue au jour est un grand bon, dit trébut de l'évangéliste saint Marc. (pp. 2). On aperçoit également un peu le bon de saint Luc.

Il serait bien désirable que ces peintures soient relevées avant leur disparition prochaine. Ce qui



Fig. 2. — FRAGMENT DE FRESQUE DU MONASTÈRE D'ARLAN.

vaudrait encore mieux, serait la conservation et l'entretien du monastère.

Les religieux de Saint-Dominique de Silos, établis depuis 1880 à peu de distance et leur abbé, le R<sup>m</sup>e P. dom Guépin, y songent. Les lectures de la *Revue* connaissent Silos. Je n'insiste donc pas. Les peintures ont été photographiées et ce n'est, il faut l'espérer, qu'un début. J. CHAPRÉ.

Notre correspondant, M. Labbé Huidobro, a bien voulu nous donner sur ces peintures quelques renseignements complémentaires.

Les peintures sont situées dans une pièce près de l'abside de droite, ce devant être la sacristie dans laquelle, au XVIII<sup>e</sup> siècle, on construisit un escalier qui mettait en communication le logement des religieux avec l'église. Sur le mur où sont les peintures, on distingue des arcs qui ont été touchés lors de la construction de l'escalier. On a découvert un bon très stylisé d'époque romaine et une figure de saint qui rappelle les figures byzantines. Ces peintures ont été piquées pour recevoir les revêtements de plâtre.

Toute la pièce avait été décorée autrefois de fresques qui sont les plus anciennes du pays. Elles offrent une grande ressemblance avec celles du fameux Panthéon des rois à León. Saint-Isidore.

En intéressé le propriétaire à leur conservation et l'essaimera d'en obtenir prochainement la conservation ou la translation au Musée provincial, par l'Assemblée provinciale des monuments.

Les couleurs sont appliquées par larges bandes plates, les saillies du corps sont indiquées par des bandes claires et entourées de traits argentés. Les figures ont la tonalité de l'échiquier et sont très grandes.

**Huesca** (Haut-Aragon). — Le curé de l'église Saint-Pierre-le-Vieux avait vendu pour 2 500 pesetas le magnifique rebate du XIII<sup>e</sup> siècle qui décorait le cloître, mais l'antiquaire acquéreur a rendu spontanément l'œuvre d'art devant l'émotion causée dans les milieux artistiques par cette vente.

## GRANDE BRETAGNE

**Société des Antiquaires.** *Séance du 11 mars 1912.* — On a communiqué aux membres de la Société, une moitié de mitre médiévale, ornée de pierres, pâtes de verre et émaux. Elle avait été remontée, vraisemblablement au XVI<sup>e</sup> siècle, sur un drap d'or, d'un point croisé beaucoup plus plaisant que la surface métallique que actuellement en usage en Italie et ailleurs. Quelques-uns des émaux rappelaient ceux qui se trouvent sur la mitre et la crose du XIV<sup>e</sup> siècle de Guillaume de Wykeham, évêque de Winchester, que l'on conserve au New College, à Oxford. Cette moitié de mitre est la propriété de Lady Herries, mère de la duchesse de Norfolk. Elle fut trouvée par un domestique au milieu de la vieille argenterie de famille dans l'abbaye. On ne sait rien de l'histoire de cet objet. Une pareille découverte est assez rare en Angleterre pour qu'elle mérite d'être signalée.

*Séance du 27 mai.* — M. W. H. St. John Hope montre le couvercle d'un encensoir en bronze au enivre, vraisemblablement du XII<sup>e</sup> siècle. Il est hémisphérique, percé de trous pour permettre aux fumées de l'encens de s'échapper, et à sa sur son bord une bande ornée avec traces d'emux bleus et verts. Cet objet, qui avait été fort endommagé, avait été presque complètement aplati, est devenu trop fragile pour que l'on puisse tenter de lui faire reprendre sa forme primitive. Il fut découvert dans un creux de mur derrière un vieux monument de l'église paroissiale de Blakeney, Norfolk.

*Séance du 27 juin.* — M. Philip Nelson présente un pied de bronze, avec quatre supports, au-dessus duquel se trouve un anneau de fer, et d'un autre côté, l'extrémité du XV<sup>e</sup> siècle. On le trouva, au cours de fouilles effectuées dans l'enceinte de Conbarlow, dans le comté

sait de quelle église il peut provenir, ni comment il put être enfoncé à la place d'où il fut sorti.

À la même séance, un collectionneur bien connu, M. C. J. Jackson montre un beau ciboire en argent doré, de travail espagnol. *Fig. 1 et 2*. Ce vase sacré peut servir à un double usage, car il



FIG. 1. — CIBOIRE EN ARGENT DORÉ, À LA COLLECTION J. JACKSON.

peut être employé, au lieu même, en ostensor pour l'exposition du Saint Sacrement, qui peut être employé à volonté. La décoration de cet ostensor semble prouver qu'il est de la même époque que le ciboire; s'il était d'une époque postérieure, il eût été

probablement entouré de rayons et d'un diamètre bien supérieur. Le ciboire est gothique de lignes et dans quelques-uns de ses détails; par exemple les statuettes d'anges sur les pinacles qui se trouvent de



FIG. 2. — PIED DU CIBOIRE DE LA COLLECTION J. JACKSON.

chaque côté du récipient central. D'autres détails, par ailleurs, sont, sans aucun doute, de caractère renaissance. Plusieurs écussons armoriés n'ont pas encore été identifiés, mais les fleurs de lys que l'on



FIG. 3. — FRAGMENT D'UNE GALERIE DU XV<sup>e</sup> S. DE L'ÉGLISE DE TILEROOK (BEDFORDSHIRE).

trouve dans certaines parties doivent être celles de la ville de Lerida en Catalogne. L'objet peut être daté de 1530 environ. Il fut acheté à un marchand de Londres, qui déclara qu'il provenait d'un couvent dont il ne donna pas le nom.

**South Kensington.** — *Victoria and Albert Museum.* — Un rare et précieux fragment de la galerie de l'église de Tilbrook, Bedfordshire, vient d'être acheté pour le Musée (Fig. 3). L'histoire de cette acquisition donne la triste preuve de la manière dont les monuments sont trop souvent maltraités par leurs gardiens officiels. La partie ouest du jubé surmontant l'arcade destinée à supporter la galerie est encore en place et c'est un magnifique travail du XV<sup>e</sup> siècle, sur lequel on voit encore maintes traces

nées ils restèrent exposés aux intempéries. En 1910 un marchand de Londres les acheta, s'assura de leur provenance, se rendit à Tilbrook, entra en pour-parlers avec le ministre et lui conseilla de racheter ces restes et de les replacer dans l'église à laquelle ils appartenaient. Mais le ministre refusa et l'informa même que le surplus de la construction se trouvait dans sa grange et qu'il le vendrait volontiers. Le marché fut conclu. Le fait cependant fut connu de la Société des antiquaires, et une plainte por-

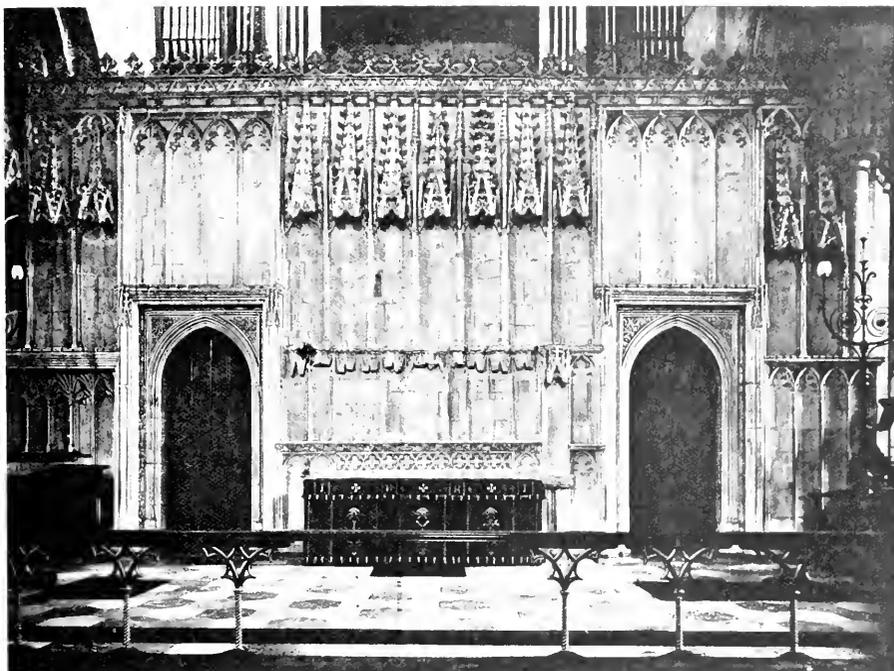


Fig. 4. — BOISSIS REEN DE L'ÉGLISE ALBANAISE DE ST. ALBAN.

d'ancienne dorure et peinture. Jusqu'à une époque assez avancée du XIV<sup>e</sup> siècle, les supports de la partie est de la balustrade de la galerie restaient en place, formant malgré l'absence de la partie ouest de la balustrade un ensemble assez rare en Angleterre. Mais lors d'une prétendue restauration toute la partie est de la construction fut enlevée, quelques morceaux furent déposés dans le presbytère, le surplus dans une grange voisine. À la mort du ministre, les fragments qui se trouvaient chez lui furent inventoriés, vendus avec ses propres objets et transportés sur le chantier d'un entrepreneur à St. Neots, Huntingdonshire, où pendant des an-

née à Farelthorpe et à Fyfe, qui du diocèse. Mais ce fut en vain. Le jubé que l'ignorance d'un ministre avait fait rejeter comme bois de charpente sans valeur fut acheté par le musée huit fois le prix que le marchand l'avait payé. Maintenant il est sauvé des futures vicissitudes. Cependant, s'il était demeuré en place, les archéologues auraient pu l'étudier comme un des jubés les plus beaux et les plus parfaits du royaume.

**St. Alban.** — Lors d'une conférence au foyer, dernière à une réunion de la Société archéologique de St. Alban et Hertfordshire sur les vestiges

seppeler. Les jubés des églises conventuelles et les cathédrales, M. Aymer Vallance donna naturellement un développement spécial aux dispositions de l'église de l'abbaye bénédictine de St. Alban. Dans les églises conventuelles il y avait deux clôtures principales : 1<sup>o</sup> le jubé à la limite occidentale du chœur régulier, et 2<sup>o</sup> le « rood screen » placé à une ou deux travées plus loin à l'ouest dans la nef. En certain nombre de jubés subsistent en Angleterre par exemple dans les églises abbatiales de Canterbury et Rochester, dans les églises de chanoines séculiers de York, Lincoln, Exeter et St. Davids, et dans les grandes églises collégiales de Southwell, Ripon et Manchester. Par contre, les « rood screens » conventuels sont extrêmement rares. Il en subsiste dans les nets en ruines de Croyland abbey et Tynemouth Priory, mais dans aucune église conventuelle le « rood screen » n'est demeuré aussi complet qu'à Ewenny Priory, Glamorganshire (Galles du Sud), et à l'abbaye de St. Alban. Malheureusement nos églises ont souffert de tels ravages qu'il n'y a plus d'édifices où le rood screen et le jubé aient subsisté ensemble. En conséquence on ne peut constater nulle part l'aménagement complet d'une église conventuelle. Le rood screen de l'église de l'abbaye de St. Alban est généralement nommé, à la suite d'une lecture incorrecte d'un document ancien « St. Guthbert's screen », au lieu de l'appellation correcte de « rood screen ». Il est presqu'unique. C'est un splendide spécimen du travail de la pierre au XIV<sup>e</sup> siècle; les parois de pierre, richement ornées et décorées en outre vers l'ouest de beaux clochetons, ont conservé, intactes, les deux portes rituelles (fig. 1). De sévères jugements ont été portés sur Lord Grimthorpe, le « restaurateur » principal de St. Alban, mais les archéologues doivent lui être reconnaissants d'une chose, c'est d'avoir épargné ce splendide monument.

Du jubé, que l'on place entre les deux piliers de la nef à l'est du rood-screen, il ne reste d'autre trace que la marque sur le pilier nord du départ de l'escalier.

Deux excursions de la Société ecclésiastique de Sand Paul en juin 1912 ont permis à ses membres de visiter quelques intéressantes églises anciennes. La première excursion fut faite à l'église de Dauntsey, Kent. Cet édifice présente la particularité d'avoir une salle haute et inégalement accessible au dessus d'une voûte de pierre qui couvre la portion est du sanctuaire. L'escalier n'est remonté au XII<sup>e</sup> siècle. Le seul exemple semblable en Angleterre est celui de l'église de Compton, près Guildford, Surrey. Cette dernière est plus soignée et d'une date

plutôt postérieure. La promenade se termina par l'église de Farningham, Kent, qui renferme de remarquables fonts baptismaux. Leur sculpture est une imitation grossière de celle qui décore les fonts de l'Est-Anglie. Elle représente les sept sacrements; le huitième compartiment est occupé par un prêtre donnant le Viatique. Dans la fenêtre orientale du côté nord de la nef se trouve un charmant vitrail du XV<sup>e</sup> siècle, blanc à dessin jaune, représentant un archevêque en costume d'officiant (Fig. 5). Le nuage indique un saint, mais il ne porte pas d'emblème distinctif. Ce vitrail appartenait à l'église de Meopham, Kent, comme le prouve un des-



Fig. 5. — VITRAIL DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE, DE L'ÉGLISE DE FARNINGHAM.

sin daté de juillet 1831, exécuté par le fameux expert Charles Winston, et conservé dans sa collection au British museum.

La seconde excursion conduisit les congressistes à l'église de Much Hadham, Hertfordshire. La fine silhouette de la flèche forme un contraste frappant avec la force massive de la tour qui la supporte. À l'intérieur, on remarque un « rood screen », des vestiges de peintures murales, et quelques beaux spécimens de pierres tombales en cuivre gravé. Comme autres objets il faut signaler une porte sur le côté nord du sanctuaire ornée de riches peintures de fer, et deux stalles à dossier haut.

AYMER VALLANCE.

# BIBLIOGRAPHIE

MONNERET DE VILLARD, G. G., *L'architettura romanica in Dalmazia*, Milano, Alfieri et Lacroix, 1910, in-16, 95 p., fig.

M. Monneret de Villard a publié une notice intéressante sur l'architecture romane du pays dalmate. Dependance fontaine de l'Empire byzantin occupée dès le VII<sup>e</sup> siècle par les Croates, en rapports continus avec l'Italie, la Dalmatie forme un territoire de transition entre l'Orient et l'Occident et il est curieux de retrouver dans ses monuments le mélange des deux influences. Le principal mérite du travail de M. Monneret de Villard sera d'avoir remis au point un certain nombre d'opinions erronées sur la date des monuments dalmates. Les archéologues locaux avaient une tendance à les vieillir tellement, que des édifices construits par les Croates, comme San Pietro Vecchio de Zara, passaient pour des prototypes d'architecture lombarde. C'est le contraire qui est vrai et l'on peut distinguer dans l'histoire de cette architecture dalmate trois périodes. Avant l'an mille donne l'influence des monuments de Ravenne; on trouve à Zara, au baptistère, la coupole conique surmontée d'un fort; le plan de San Donato traduit la même influence. L'ornement sculpté n'est pas plus original; c'est la sculpture-broderie répandue en Italie à l'époque carolingienne; citons cependant (p. 43) une curieuse sculpture montrant un ban de Croate aux pieds du Christ; le style est d'une rudesse extraordinaire. Au XI<sup>e</sup> siècle le plan de San Pietro de Zara avec ses deux nefs et ses absides rectangulaires est unique; l'église en croix grecque Saint-Laurent de Zara annonce l'influence byzantine, mais la timidité et la gaucherie des constructeurs, les demi-coupoles sur trompes à table portée, le caractère des sculptures indiquent que les constructeurs ont été des Lombards. Enfin au XII<sup>e</sup> siècle l'influence lombarde est prépondérante (campante de Santa Maria à Zara, 1105). Au XIII<sup>e</sup> siècle dans les riches sculptures des cathédrales de Tauris (1213) et de Zara (1286) l'action de l'Italie méridionale se fait sentir à son tour. Louis BARRIÈRE.

CAI-METTE, JOSEPH, *La couverture de nef à Saint-Bénigne de Dijon au XI<sup>e</sup> siècle*, Dijon, Le baron, 1912, in-4°, 12 p. — *Extr. des Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. XXVI.

Dans son *Histoire de l'église Saint-Bénigne de Dijon*, parue en 1909, M. le chanoine Chombon, ayant été amené à étudier l'abbatiale romane

du XI<sup>e</sup> siècle qui précède l'église gothique actuelle, avait nettement affirmé non seulement que les voûtes latérales de ce monument étaient voûtées, mais que le vaisseau principal lui-même portait une grande voûte en berceau longitudinal. Si ce n'est cité et exact, il n'eût pas été d'un intérêt de remarquer que l'abbé Guillaume de Volpiano, le Fondateur qui dirigea les travaux, aurait réalisé à Dijon, au début du XI<sup>e</sup> siècle, un véritable prodige, ce qu'il n'a fait — ni avant ni plus tard, ni en Lorraine ni en Normandie.

M. C. C. démontre par un raisonnement irréfragable que le chanoine Chombon était dans l'erreur. L'église romane de Saint-Bénigne a pu être voûtée intégralement au XII<sup>e</sup> siècle, lors d'une reconstruction probable; elle ne l'a pas été au XI<sup>e</sup>. La *Chronique de Saint-Bénigne* décrit l'édifice du XI<sup>e</sup> siècle en mentionnant avec soin les voûtes des collatéraux et sans parler d'une voûte de la nef. Silence suggestif; comment le rédacteur n'eût-il pas mentionné un exploit architectural extraordinaire pour son temps? De plus la même chronique fournit de plus même sans de précieuses indices archéologiques. Elle nous montre que la nef était plantée de piliers alternativement forts et faibles, suivant le plan dit lombard. Le chanoine Chombon croyait à une tournaise décorative; M. C. C. lui, voit dans cette particularité l'argument certain qui doit faire rejeter l'hypothèse d'un voûtement de la nef; à Dijon, le grand berceau et l'alternance des piliers sont deux caractères architectoniques qui se excluent. En effet, par définition, le berceau longitudinal exerce sa pression tout le long du mur latéral; également, la résistance, pour être calculée en fonction de la poussée, doit être distribuée également. L'alternance des piliers forts et des piliers faibles est l'expression d'une résistance inégale. Elle n'est donc point adaptée au parti architectural du berceau longitudinal. Il se sentit que le voûtement de la nef de Saint-Bénigne était une impossibilité matérielle, et que cette nef et cet édifice suivant le mode ordinaire de l'époque, la suite d'une charpente.

M. C. C. termine en rapprochant le parti de Saint-Bénigne non seulement de certaines églises de la région, l'Abbaye aux Hommes et de l'Église aux Canons de Caen de l'abbaye de Binzuges, mais aussi, d'un vrai, après coup, de certains édifices de l'Est, de la finer avec l'église de Besançon, de l'église de Saint-Jean, à l'époque romane, de Saint-Benoît, à Dijon. Or, il n'est pas possible de croire que l'abbaye de Binzuges, qui fut l'abbaye de Volpiano de Volpiano, n'ait été, à l'origine, que l'abbaye de Volpiano, qui fut l'abbaye de Volpiano.

manuscript écrit par la suite abbé de Fécamp et architecte d'une église normande, celle de Bernay. Il conclut que l'abbé Guillaume a amené en France la ou il a passé. Influence bien reconnaissable des formules architecturales de son pays d'origine, la Lombardie. Le premier Saint Bénigne acquiert dès lors une valeur de document archéologique qui importe de souligner d'autant plus qu'à l'heure même où M. C., en 1906, émettait pour la première fois ses inférences remarquées, un autre archéologue, M. Rivarola, imprimait de l'autre côté des Alpes, *Le origine della architettura lombarda et della sua principale derivazione nei paesi d'oltre Alpe* (J. H.), où il est question à plusieurs reprises de Saint Bénigne, et où se trouve soutenue, avec des arguments en partie différents, une opinion identique.

Henri DROUOT.

Notes on the architectural History of Lincoln Minster from 1192 to 1255, by Francis BOND and William WALKINS. *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 3<sup>e</sup> s., vol. 18, n<sup>o</sup> 3. — The Plan of the first Cathedral Church of Lincoln. by John BIRSON. *Archæologia*, vol. LXII.

Voilà deux excellentes contributions à l'histoire de la cathédrale de Lincoln. Dans une plaquette très documentée et accompagnée d'excellents plans, M. Birson montre que la première cathédrale de Lincoln, construite par l'évêque Rémi de 1073 à 1092, avait le plan normand, que l'on trouve pour la première fois au début du XI<sup>e</sup> siècle à Bernay ( Eure ), puis à Jumièges, au Mont-Saint-Michel, à Saint-Étienne de Caen, etc. Cette église avait alors une nef à bas-côtés, un transept avec chapelle rectangulaire s'ouvrant sur les croisillons et un long chœur à abside en hémicycle, flanqué de bas-côtés fermés par un chevet plat à l'extérieur et arrondi à l'intérieur.

Le chœur, construit par l'évêque Hugues d'Avallon à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, comprenait, suivant la récente reconstruction de MM. Francis Bond et William Walkins, un grand transept avec bas-côtés circulaires, quatre travées droites, un second transept dont les croisillons étaient flanqués à l'ouest d'une chapelle carrée et à l'est de deux chapelles en hémicycle au sud d'une chapelle et d'une grande salle capitulaire au nord, enfin un grand chevet semi-circulaire à double abside, sur lequel s'ouvraient sept chapelles, rayonnantes rondes ou polygonales. En 1137, l'échute de la barrière amenait une réfection des transepts et du chœur qui fut complètement repris après l'incendie du nord. Chœur des Angevins et achevé en 1145, le sud. Des dessins, de bonne photographie, permettent de suivre la reconstruction de MM. Bond et Walkins.

Marcel AUBERT.

RAHTGENS Hugo. Die Rekonstruktion der Stiftskirche zu Hochehthen. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, mai-juin, 1912, p. 161-203, 32 fig. et plans.)

M. Hugo Rahtgens consacre une étude très documentée à l'église abbatiale de Hochehthen (près de Clèves). Grâce aux croquis des ruines faits au XVII<sup>e</sup> siècle par J. Finckenbaum et grâce à une étude approfondie de l'église actuelle reconstruite en partie à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais où l'on peut encore distinguer certains détails typiques de l'ancien édifice, M. H. Rahtgens a pu reconstituer d'une manière à peu près certaine l'ancienne église romane. C'était une grande basilique à bas-côtés voûtés d'arêtes, la nef couverte d'une charpente, le transept voûté d'arêtes, et flanqué d'une abside en hémicycle à l'est de chaque croisillon; le chœur circulaire en cul-de-four était précédé d'une travée carrée voûtée d'arêtes; sur la façade s'appuyait une grande tour carrée qui existe encore aujourd'hui. Un des caractères les plus notables est l'alternance dans la nef des piles carrées ou rondes et des piles fortes flanquées de colonnes. Cette alternance se continue jusqu'au chœur, à travers le transept, dont la croisée est séparée des croisillons par une double grande arcade plus haute que les autres, reposant en son centre sur une colonne. Trois colonnes sur la face des piles fortes tournée vers la nef montent jusqu'au niveau des fenêtres hautes et se terminent par trois chapiteaux. On pourrait donc croire que primitivement la nef était voûtée d'arêtes sur plan carré, comme les autres parties de la construction, et l'alternance s'expliquerait ainsi. Des témoins dans les combles de l'église actuelle permettent à M. Rahtgens d'établir que l'église était couverte d'une charpente, que ces chapiteaux portaient trois formerets à ressauts, sorte de grands arcs de décharge à triple rouleau bandés entre les piles fortes, qui diminuaient la portée de la charpente et en supportaient tout le poids; le mur compris entre les piles fortes sous ces grands arcs de décharge n'ayant plus à porter que son propre poids et étant solidement étrépillonné par ces piles doublées à l'extérieur de contreforts n'ayant évidemment qu'un rôle de consolidation, pouvant être construit sans grande épaisseur et avec peu de matériaux. Voilà donc une troisième manière de comprendre le rôle de la colonne haute; sans alternance, porter les fermes des charpentes, et avec l'alternance, porter les arcs diaphragmes soutenant de place en place la toiture, ou les grands arcs de décharge sur lesquels repose la charpente. Aussi avouons-nous qu'il était intéressant de signaler l'intéressant projet de reconstruction de M. Rahtgens.

Marcel AUBERT.

REGNIER (LOUIS), *Le Château de Chanteloup et des architectes caennais de la Renaissance*. Caen, Delesques, 1911, 11 p., 1 pl. Extrait complété de *l'Annuaire de l'Association normande*, 1911.

Il reste à peine quelques vestiges des constructions militaires de ce château normand dont l'intérêt est tout entier dans les constructions de la Renaissance. Léon Palustré les avait attribuées à Hector Sohier, architecte de l'abside de Saint-Pierre de Caen. M. Béguyer, par la comparaison qu'il en fait avec les châteaux de Lauson, de Fontaine-Henri, et les magnifiques hôtels Renaissance de Caen, montre que Chanteloup a des liens étroits avec l'architecture caennaise de cette époque, sans vouloir toutefois l'attribuer à Hector Sohier. L'auteur expose dans un court appendice le résultat des études qu'il a faites sur l'architecture de la Renaissance à Caen et déclare que dans l'état actuel des connaissances, il est impossible d'établir la chronologie des architectes de la Renaissance de la ville de Caen et d'identifier leurs œuvres respectives. J. V.

RICCI (Giovanni), *L'architecture baroque en Italie*. Paris, Hachette, gr. in-8°, XII p., 280 pl., 25 fr.

Chaque période artistique correspond à un sentiment : l'art prend « la direction la plus propre à satisfaire le goût dominant ». Pour la fin du XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle italien, ce sentiment est l'étonnement, la surprise, et c'est justement à ce sentiment, sincère, que répond, de bonne foi, l'art baroque, avec cette pompe dans les arts plastiques dont la hardiesse parfois désordonnée et semble toucher à la bizarrerie. Telle est l'idée que développe dans la préface de ce beau volume M. Corrado Ricci, dont l'autorité n'est pas contestable en la matière. Les 313 illustrations de ce volume heureusement choisies donnent une excellente idée de l'art baroque en Italie dans ses manifestations les plus variées : les églises à coupole dont la décoration est traitée avec un soin dans le détail qui augmente encore parfois la lourdeur de l'ensemble ; les mausolées aux riches marbres polychromes, les palais fastueux et grandioses, avec leurs portails et balcons richement ouvragés, leurs lourdes grilles de fer, leurs vastes escaliers et leurs immenses galeries ; les fontaines auxquelles l'imagination des artistes a donné l'aspect le plus fantastique. Et c'est ce style, qui, sauf en Toscane, où il reste fidèle à la tradition, marque en Italie et surtout à Rome, où il résistera le plus longtemps, son empreinte.

Ce style est personnifié par un artiste surtout, peut-être un grand artiste, certainement un artiste qui, dans la recherche de l'effet, le goût du grandiose, la facilité à tourner les plus grandes diffi-

cultés, n'a pas été dépassé. Le Bernin, dont l'activité comme organisateur, peintre, mais surtout comme décorateur, sculpteur et architecte fut sans bornes. Nous ne pouvons rappeler ici ses œuvres ; on les rencontrera presque chaque page en feuilletant le volume.

Il est certain que la critique d'art depuis quelques années devient plus favorable à ce style et à ses grands représentants ; son jugement plus équitable repose sur des études plus complètes ; cependant il est difficile d'admirer toujours cet art, qui tout en répondant au goût des artistes et du public, à leur besoin d'effet et de surprise, paraît parfois un peu apprêté. H. L.

DALTON (O. M.), *Byzantine art and archeology*. Oxford, at the Clarendon press, 1911, in-8°, xv-727 p., 156 fig.

Voici, à côté du manuel de M. Diehl qui avait fait tenir en un volume toute l'histoire de l'art byzantin, un excellent ouvrage sur les origines de l'art et de l'archéologie byzantine, sur les plus anciennes manifestations de cet art, et sur son développement et son évolution. L'architecture, qui est à juste titre un des plus importants chapitres du manuel de M. Diehl, n'a pas été traitée par M. Dalton. Le volume débute par une introduction générale et une introduction géographique où l'auteur montre rapidement l'essor et le rôle de l'art byzantin dans les différentes régions de l'Empire, dans les Balkans, la Grèce, la Russie, la Bulgarie et la Serbie, dans l'Orient chrétien : Anatolie, Syrie et Palestine, Arménie, dans l'Orient, l'Égypte, l' Abyssinie et le nord de l'Afrique, enfin en Occident : Italie, Sicile et Dalmatie, France et Espagne, Allemagne, des Britanniques.

Chaque matière forme un grand chapitre où le sujet est étudié chronologiquement. Les principaux sujets traités sont la sculpture : sarcophages, sculpture ornementale et décorative, chapiteaux, fragments divers, sculpture sur ivoire et sur pierre précieuse ; la peinture : peinture murale et de bibles, mosaïques d'Italie et mosaïques chrétiennes, pavements, miniatures en mosaïque ; les émaux, types d'émaux des diverses contrées ; orfèvrerie et joaillerie, plaques d'argent ; les tasses, lapissaires, soies, broderies, influence des émaux sur les arts ; les poteries et verreries. Géographie, compositions et scènes, représentations d'individus, figures, symboles, en dehors des scènes continues, vers l'Occident il faut noter quelques représentations comme la « *Tridito Legis* », le Couronnement des Apôtres et la Divine Euharistie, que l'on ne rencontre guère qu'en Orient. Le dernier chapitre, qui n'est pas des moins intéressants, est consacré aux ornements ; certains motifs provenant de sources grecques, hindoues, paléolithes, le relief de l'art, les ornements géométriques, tresses, animaux et monstres

de l'œuvre, tout impaire, d'Orient, l'arbre sacré (de l'arbre de vie), le pin contre; d'autres enfin sont inspirés de la nature, surtout les animaux, et des formes géométriques. Cet excellent volume est accompagné d'un nombre considérable de figures fort bien choisies qui permettent de suivre le texte et d'en vérifier les hypothèses. M. A.

SEMPER, HANS. *Michael und Friedrich Pacher ihr Kreis und ihre Nachfolger. Zur Geschichte der Malerei und Skulptur des 15 und 16 Jahrhunderts in Tirol.* Eszlingen a. N., Paul Neff, 1911, in-8°, 156 fig.

Le très beau livre que M. Hans Semper a consacré au grand peintre et sculpteur Michael Pacher est une contribution infiniment précieuse à l'histoire de l'art aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il est le résultat de longues et patientes recherches. Depuis bien des années l'auteur avait publié des articles tout documentés sur Pacher. Il les a réunis et fondés dans un ouvrage abondamment illustré et qui dès lors est indispensable pour toute étude d'art dans la région du Tyrol.

M. Semper nous donne d'abord un important chapitre sur l'école de peinture de Brixen et sur les rapports qu'elle présente avec Michel Pacher; il étudie ensuite la collection de peintures de la vieille école du Tyrol, conservée au séminaire de Freising et essaye d'établir l'origine et la date de l'autel de *Sainte Catherine*, au couvent de Neushilt, qu'il attribue à l'année 1465. Pacher est ensuite étudié en tant que sculpteur, autels de Gries, près de Bozen, et de *Saint Wolfgang*, crucifix du dôme de Breslau, etc. Le très important autel de *Heiligendult* est de son école plutôt que de sa main.

La seconde partie du volume se rapporte à l'examen des autels peints du Sud du Tyrol depuis le début du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'au premier quart du XVI<sup>e</sup>. Les œuvres de Pacher y sont, comme de juste, particulièrement analysées. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle les autels ont retablis se ressentent encore fidèlement de l'influence de Pacher, mais il en est de plus en plus nombreux qui traduisent les caractères de la Renaissance.

Comme œuvres importantes d'œuvre de Michel Pacher, l'impact de cette école est abile installé en 1475 dans l'église Notre-Dame de Gries, dont la partie centrale, dit-il, le *Comme nous l'avons vu de la Vierge*, est une œuvre d'œuvre. Cette composition est grandement enrichie, au coin typique, l'apôtre, l'étude et l'œuvre, à l'âge de la Vierge. Le rôle a combiné par le monument d'œuvre de la sculpture et de l'architecture. Mais, le chef-d'œuvre du maître est son autel de la Vierge de 8 m. 12 m. Il est de la Vierge, 1477-1481, que l'œuvre est et et qui est une œuvre d'œuvre. L'œuvre d'œuvre, un monument d'œuvre inspirant à l'œuvre. Le superbe et l'œuvre également, représente *Maria et ses*

par Dieu comme mère du Sauveur. De chaque côté sont les statues de *saint Wolfgang* et de *saint Benoit*. L'ensemble paraît plus beau et plus parfait encore qu'à Gries. Tout est clairement ordonné. Les volets peints, avec des scènes de la vie de la Vierge, sont d'un charme aussi pénétrant. Pacher sait grouper ses personnages; il a le sens du grandiose et de la magnificence, et cela il le tient sans doute en grande partie de l'Italie, mais il paraît aussi rappeler les créations des maîtres flamands contemporains par la noblesse et l'élégance de ses personnages d'un réalisme si vivant. Il sait allier sous une forme personnelle les qualités ou les caractères de l'art de l'Allemagne, des Flandres et de l'Italie.

Michel Pacher a fait école et a eu une grande renommée. Quantité d'œuvres en Tyrol reflètent son style. Son frère Friedrich qui travailla dans son atelier subit forcément son influence. André Haller, de Brixen, dont les compositions atteignent souvent à la grandeur, se rattache aussi à son art, comme en témoignent deux volets d'autel, avec les figures de *saint Roch* et de *saint Sébastien*, et la représentation de la *Visitation*, 1513, au musée d'Innsbruck.

V. BOIXEL

DENIS PACHÉ. *Ligier Richier. L'artiste et son œuvre.* Paris, Nougé, 1911, Berger-Levrault, gr in-8°, 426 p. et 51 pl.

Ce travail, dont la première édition, non mise dans le commerce, avait servi de thèse de doctorat à son auteur, il y a quelques années, nous revient considérablement accru et luxueusement présenté par les éditeurs lorrains, qui ont mis comme une pointe de patriotisme local à élever ce monument au grand sculpteur, leur compatriote.

Au reste, ce n'est pas d'une monographie ordinaire qu'il s'agit ici; les traditions relatives à Ligier Richier comme les textes certains qui nous renseignent sur sa biographie et sur son œuvre y font l'objet d'une critique approfondie; mais on sent chez l'auteur le désir de replacer son héros non seulement dans le milieu où il a vécu, mais dans l'époque si complexe où il se trouve encadré; on s'aperçoit qu'il possède de ces questions générales une curiosité et une connaissance qui lui fait défaut à bien des érudits provinciaux; on sent aussi d'ailleurs qu'il s'est efforcé de vivifier son sujet en essayant de faire ressortir de l'étude des faits et des œuvres l'analyse d'un grand tempérament artistique et d'un caractère singulièrement attachant.

Peut-être les résultats de cette analyse ne sont-ils pas hors de toute discussion. Certes, le côté traditionnel de l'œuvre de Richier est manifeste. Mais il nous semble qu'il y a cependant quelque excès à dire qu'il n'abandonne jamais le réalisme simple et consciencieux de même qu'à avancer qu'il de-

meure toujours calme, pondéré et ennemi de toute déclamation. Si loin qu'il soit de l'influence italienne, si erronée que soit l'hypothèse de son éducation romaine, il semble bien difficile qu'il n'ait pas été touché de l'emphase italienne, et que son goût de virtuosité antonomastique, comme l'exaspération de certaines expressions qui lui sont familières, lui vienne en droite ligne de ses aïeux gothiques.

Il y aurait lieu, bien entendu, aussi de discuter longuement certaines attributions tentées par M. Denis et peut-être sur certains points arriverait-on à lui demander une nuance un peu moins affirmative. Ainsi, tandis que le calvaire de Briey nous paraît tout à fait proche de la manière du maître, celui de Gémencourt ne nous a jamais paru, surtout à l'inspection des originaux, qu'un travail d'atelier, moins habile et légèrement rétrograde. Mais c'est là affaire de sentiment, et ce serait de peu d'importance en somme, si l'on ne cherchait pas à trouver comme l'a fait M. Denis, avec une ingéniosité un peu trop hardie, dans une œuvre assez lourde et gauche, les traces d'une manière primitive (et plus gothique?) de Ligier Richier.

Paul VUÏRY

BERTHELE Jos. *Ephemeris campanographica*,

fasc. VIII, Montpellier, L. Valat, 1912, in-8.

Continuant son enquête campanaire, M. Berthéle a relevé dans les dernières publications : volumes et revues, tout ce qui peut contribuer à l'histoire des cloches, textes des inscriptions, bas-reliefs à personnages, parmi lesquels on retrouve presque toujours l'*Eccle-Homo* : de l'industrie et de la fonte des cloches ; enfin des fondeurs. Nous noterons entre autres une notice sur la cloche des Augustins d'Avignon, datée de 1530, d'après l'étude de M. J. Girard, une étude sur les cloches de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont-en-Vexin (Oise), par M. Louis Régner ; la statistique campanaire du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, des églises paroissiales et du beffroi de la ville d'Amiens, d'après M. Albert Boquet ; des notes sur la cloche des Flamants à l'Hôtel de ville de Dreux, d'après M. Georges Champagne, et sur les cloches de Fère-en-Tardenois et les fondeurs Cochois et Berrard, d'après la belle monographie de Fère de M. Moreau-Nélaton. Le fascicule se termine par un article sur les cloches de Marle et de Commy et le fondeur Nicolas Cochois-Baret du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Nous ne pouvons signaler que d'une manière très imparfaite tout ce que contiennent ces fascicules de l'*Ephemeris campanographica*, qui donnent des renseignements sur l'histoire des cloches dans toute la France au moyen âge et jusqu'à nos jours.

M. A.

## PUBLICATIONS RÉCENTES.

### Généralités et Histoire de l'Art.

1188. AGOSTINONI Emilio. — *Altipiani d'Abruzzo, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche*, 1912, in-8, 138 p., pl., fig. — Collezione di monografie illustrata, serie I. *Banca artistica*, diretta da Gerardo Ricci, n<sup>o</sup> 61, 5 l.

1189. AMARI Peter P. — *Verklunden und Begessten zur Geschichte des Freiburger Münster*, *Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 47-88.

1190. ANTONI. Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmane du Djazir-Bekr par Max von Berchem. — *Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande von J. Strzyzowski, The Churches and Monasteries of the Tur Abdin*, by Gertrude E. Bell, Reidelberg, Weuter, Paris, Leroux, 1910, 390 p., 23 pl., 330 fig., 60 m.

1191. ANSIS Les. de Verneuil. Société d'histoire locale et de développement artistique et commercial de Verneuil et des environs. Verneuil-sur-Avre, impr. de V. Aubert, 1912, in-foll., fig., pl. et plan.

1192. ANISIMOV A. — *Issekóman' Skamni na vystavkú XX arkeologičeskago Sjezda v Novgorodú* [Les antiquités religieuses à l'exposition du XV<sup>e</sup> Congrès archéologique à Novgorod], *Slovo Golý*, 1911, octobre, p. 40-47, 4 pl.

1193. Annuaire de la Société des amis du palais des papes et des monuments d'Avignon, Avignon, F. Seguin, 1912, in-8., 73 p., pl.

1194. A propos d'une exposition d'art religieux à Paris. L'école de Saint-Luc mise au rancun, *Kunstchronik*, 1912, janvier, p. 67-68.

1195. BAROIN Abbe C. — *Eglise Saint-Merry de Paris. Histoire de la paroisse et de la collégiale 700-1910*, Paris, H. Oudin, 1912, 2 vol. in-8., vii-620 et 837 p., portraits, pl. et cartes.

1196. BARON A. — *Notices historiques et archéologiques sur les communes rurales du canton de Biéville*, A. Barbé, M. Perlecourt, par P. Pellet. — *Annales religieuses*, 1911, mai-juin, n<sup>o</sup> 27, p. 31-34, juillet-août, n<sup>o</sup> 28, p. 47-52, novembre-décembre, n<sup>o</sup> 30, p. 79-81.

1197. BLAGOVYS Paul. — *Mélanges iconographiques, bibliographiques et historiques. Manuscrits à miniatures. Bible d'auvergne. Heures de Pélerin. Vie de sainte Collette. Le campanile du beffroi de Gand. Le calligraphe Perrot. Le représentant d'un notable des trépassés Van Eyck à Gand en 1418. Notices bibliographiques de J. Van Praet et de la bibliothèque de Reylot. Lesques de Biéville, etc.* — *Annuaire C. V.*, 1912, in-8., 273 p., 25 pl., 40 f., 40 fr.

1198. BÉLLEUX E. La part de Byzance dans l'art byzantin. *Journal des Savants*, 1911, avril, p. 164-175; juillet, p. 301-311.)

1199. BERTINI CALOSSO Achille. Le mostre retrospective in Castel Sant'Angelo. *L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 445-468, 12 fig., 3 pl.)

1200. BLAGO I. M. A guide to newark and the churches of Holme and Hawton. London, Plafhuore and Cox, 2<sup>e</sup> ed., 1911, in-16, 15 pl., 16 fig., 2 plans, 6 cl.

1201. BOB. Wiederausstellung der Denkmäler des deutschen Friedhofes in Hamau. *Die Denkmaltpflege*, 1912, 28 février, p. 17-18, 12 fig., 1 plan.)

1202. BONI. Ausstellung der Vereinigung für christliche Kunst in Dusseldorf. *Die christliche Kunst*, 1912, février (II), p. 25-27.)

1203. BONNO M. Les quatre chapitres de Provins. *Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Provins*, 1911, t. IX, n° 1.

1204. BOSSEROLLE Abbe. Statuts de la confrérie de Saint-Gatien. *Bulletin de la société archéologique de Touraine*, 1911, 1<sup>er</sup> trim., p. 246-247.

1205. BOURNÉ Louis. Notes d'archéologie au vergante. *Revue d'Auvergne*, 1911, mars.)

1206. BRUNI Abbe Paul. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté. Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912, in-F°, iv-311 p. Publications pour faciliter les études d'art en France. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France publié sous la direction de M. André Gimphe.)

1207. BURKHARD (Artz). Geschichte der Renaissance in Italien, v. Aufl. Bearb. v. Heintz. Holtzinger-Esslingen, P. Nebl, 1912, in-8°, xvi-391 p., 340 fig., 12 m.

1208. C. D. Exposition d'art religieux. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, février, p. 33-34.

1209. C. G. B. La Chiesa di San Nicolo in Gortu. *Studia illustrata*, 1911, fasc. II, p. 16.)

1210. CAULIER Louis. Deux du Mansée des archevêques de Vienne, Armand de Montmorin et Henri de La Tour d'Auvergne, évêque en 1717, à la cathédrale de Vienne. *Bulletin monumental*, 1911, n° 96, p. 198-211, 1 pl.

1211. CAULIER L. Saint-Sauveur de Bordeaux, façade. Tournalet et Gressier de Tours. Paris, A. Picard et Fil., 1912, in-8°, 157 p., avec fig., 3 fr.

1212. CAVOZZI Remo. Il tempio di S. Marco di Ferrara nel nuovo suo croquis. *Bollettino d'Arte e di Storia d'Arte*. P. Istruzione, 1911, octobre, p. 372-387, 1 fig., 1 pl.

1213. Cathédrale de Bayonne. *Bulletin du diocèse de Bayonne*, 1912, 1<sup>er</sup> février.

1214. GEULENEER A. de). Thierode. *Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 1, 3 l., 1 fig.)

1215. Christliche Kunst in Münchener Glaspalast 1911. *Die christliche Kunst*, 1911, décembre (I), p. 92-93.)

1216. GOYAS L.J. Mémoire sur l'emplacement de la croix dite croix de Charlemagne qui tenait jadis, au sud de la vallée de Cèze, la limite extrême du diocèse de Bayonne. *Bulletin de la société des sciences et arts de Bayonne*, 1911, 4<sup>e</sup> trim., p. 224-232, 1 pl.

1217. DAVIER Emile. La Revue de l'art ancien et moderne. Tables de 1897 à 1909. Paris, 28, rue du Mont Thabor, 1911, gr. in-8°, 150 p.

1218. DE NICOLA Giacomo. Arte medita in Siena e nel suo antico territorio. *Vita d'Arte*, 1912, mars, p. 89-111, 17 fig., 3 pl.)

1219. DUBLER P. Objets trouvés dans l'ancien cimetière de l'Eglise de Saint-Marthal de Montlouis. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. LXI, 1<sup>er</sup> livr., p. 287-290.)

1220. DITCHFIELD P. H. The Counties of England, their story and antiquities. London, G. Allen, 1912, 2 vol. in-8°, 409 et 432 p., fig. 21 s.

1221. DÖRRING O.). Die Denkmaltpflege und Heimatschutzlagung in Salzburg, 1911. *Die christliche Kunst*, 1912, janvier (II), p. 17-20.)

1222. EBERSOLD (Jean). Rapport sommaire sur une mission à Constantinople (1910). *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, nouvelle série, fasc. 3, 1911, p. 1-17, 14 pl., 22 fig.)

1223. ESPAGNAT (Emile). Notes historiques et archéologiques sur Cazères (Haute-Garonne). Toulouse, E. Privat, 1911, in-18°, 128 p., fig. 4 fr.

1224. FAWLER Robert. La Bibliothèque et le trésor de l'abbaye de Saint-Evre-lès-Toul à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. D'après le manuscrit latin 10.292 de Munich. *Mémoires de la société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, p. 123-156, 3 pl.

1225. FEUERER Adol. Bez.-Amt Zarlstadt. Mit e. Instor. Luitldg. v. Paul v. dück. München, R. Oldesbourg, 1912, in-8°, ix-192 p., 116 fig., 16 pl. et 1 carte. Die Kunstdenkmäler der Königr. Bayern. VI Heft.) 8 m.

1226. FRAHM Hermann. Grab und Grabmal Herzog Bertholds V. von Zähring in Freiburger Münster. *Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 20-32, 1 fig., 1 plan.)

1227. FORTAT Cl.). La paroisse d'Étampes. *Bulletin de la société historique et archéologique de Corbeil, d'Étampes et du Hurepoix*, 1911, 1<sup>er</sup> livr., p. 35-51; 2 livr., p. 77-88.

1228. FRY (Roger F.). The growth of the dramatic idea in mediæval art. *Felix Ravenna*, 1911, fasc. II, p. 72-75.

1229. GAUCHERY (P.) et A. de GROSSEOEUVRE. Le vieux Bourges. Inventaire archéologique. Bourges, impr. de L. Renaud, 1911, in-16, 11 p.

1230. GEYMÜLLER (Heinrich von). Das gotische Zeitalter. *Die schweizerische Baukunst*, 1911, 15 septembre, fasc. 19, p. 269-271.

1231. GIARD (René) et Léon GRIMONPREZ. Histoire de Lambersart. Lille, Giard, 1911, in-8°, 286 p., 5 plans.

1232. GIRARD (J.). Documents sur les compagnons d'art et métiers à Avignon. XVII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. *Annales d'Avignon et du Comtat-Venaissin*, 1912, janvier, p. 43-52.

1233. GIRARD (J.) et H. REQUIN. Le couvent des Dominicains d'Avignon. *Annales d'Avignon et du Comtat-Venaissin*, 1912, avril, p. 81-96.

1234. GOFFIN (A.). L'exposition des arts anciens du Hainaut à Charleroy. *Les arts anciens de Flandre*, tome V, 1911, 1: Fasc. III, p. 149-158. (Pl.: A suivre).

1235. GOUST (Bertha.) [Mrs. J. G. Aiken.] Gothic book-plates; being certain passages from "The nature of Gothic", by J. Ruskin, and certain book-plates by Bertha Goust. Kansas City, H. A. Fowler, 1912, 250 copies. 1 L.50.

1236. GROVA (George). Dokumente zur Entstehungsgeschichte der neuen Sakristei und der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1911, supplément, p. 62-81.

1237. GÜRLIN (Henri). La Touraine. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 109 fig. Les provinces françaises, publ. sous la direction de M. Henry Marcelet.

1238. GÜRTEL (Cornel). Amtshauptmannschaft Kamenitz (Land). Dresden, C. C. Meinhold, 1912, in 372 p., 2 pl. et fig. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Königr. Sachsen. 35 Heft.

1239. HUBERIZ (Andreas). Das religiöse Moment in Kunstwerk. *Der Pionier*, 1912, janvier, p. 28-32; février, p. 33-34.

1240. HUYSMAN (J.). Het Pulje sous Saint-Denis-Westrem. *Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 3, 4 p.

1241. Internationale bevoorstelling van christelijke moderne kunst te Parys. *Aanroepen 1911*, 3 décembre, p. 129-132.

1242. JECKLIN (E. von). Die Voraussetzung des Kirchenschatzes der St. Martinskirche zu Chur. *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 1911, t. XIII, fasc. 3, p. 197-202.

1243. KOWALSKI (P. Gérard). Zbiorek i wystawy współczesnej sztuki Kościelnej. De l'importance de la première exposition d'art religieux moderne de Cracovie. *Krakowski muzeownik Artystyczny*, 1912, janvier, p. 9-12, 1 pl.

1244. LABADESSA (Rosario). L'arte in Puglia nei secoli XI, XII, XIII. *Apulia*, 1911, fasc. 111, p. 85-101, 8 pl.

1245. LAFARGE (L.). Notes et Documents sur le chapitre de l'église de Massiac, le prieuré de Rochefort et la chapelle de Loubarsat. *Revue de la Haute-Auvergne*, 1911, p. 153-170.

1246. LANGRABE (A.). Le Lamourin illustré. Saint-Léonard et l'abbaye de l'Arage. visite archéologique et pittoresque. Lamozes, Impr. nouvelle, 1911, in-8°, 71 p., pl.

1247. LEFÈVRE-POISSAIS (E.). Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle. *Bulletin monumental*, 1911, 2 fasc., p. 123-170.

1248. LIH (Geo) und Fel. MADR. Bez.-Amt Hofheim. München, R. Oldenbourg, 1912, in 8°, ix-124 p., 72 fig., 7 pl. et 1 carte. Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayern 3 Bd. A Heft. 12 m.

1249. LITKE (Will.). Grundriss der Kunstgeschichte, 11. Aufl., vollständig neu bearb. v. Max Semrau. III. Die Kunst der Renaissance in Italien u. im Norden. Esslingen, P. Neff, 1912, in 8°, vi-595 p., 549 fig., 20 pl. en coul., 12 m.

1250. MACLER (Frédère). Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque (juillet-octobre 1909). *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, nouvelle série, fasc. 1 et 2, 1910, p. 1-135, 26 pl.

1251. MADR (Fel.). Bez. Amt Würzburg. Mit o. histor. Einleitung v. Paul Glück. Mit zeichner. Aufnahmen v. Frdr. Karl Weisser. München, R. Oldenbourg, 1911, gr. in-8°, vi-265 p., 182 fig., 20 pl., 1 carte. Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayern 3 Bd. Reg. Bez. Unterfranken u. Aschaffenburg. 3 Heft. II m.

1252. MARRY (E.). Archives des notaires de Rastens. *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1911, n° 45, p. 329-335.

1253. MERTNER (Adelb.). Deutsche Baukunst im Mittelalter. Leipzig, B. G. Teubner, 1912, in-8°, vi-151 p., fig. et pl. Aus Natur u. Geisteswelt-Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlich. Darstellung neue Aufl. 8. 4 m. 25.

1254. MORANI (Adolfo). Pietro Piro. Una scuola di architettura di arte e libri del secolo decimosesto. *Arte e Storia*, 1912, mars, p. 85-91.

1255. MOSCHINI (Andr.). Padova. Bergamo. Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, in-8°, 609 p., fig.

1254. Collezione di monografie illustrate, serie I. Italia art. stori., diretta da Corrado Ricci, n° 65.)

1256. MUSSI Luigi. La chiesa della Misericordia in Massa. *Vita d'Arte*, 1912, mars, p. 117-118, 2 fig.

1257. MUSSI Luigi. La chiesa di Massa lunense nei documenti della Curia vescovile di Luni-Sarzana dal 1500 al 1700. *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 19-23.

1258. NASTURRI P. A. Le monastère de Ne-grosci. *Revista pentru Istorie, Arheologie si Filologie*, 1911, t. XII, 1<sup>re</sup> partie, p. 7-43, 1 fig.)

1259. NUBIA Ugo. La Bronza. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, m-8°, 150 p., fig. Collezione di monografie illustrate: serie I. Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 66.) 5 l.

1260. NETWIRTH Jos. Prag, Leipzig, E. A. Seemann, 2<sup>e</sup> éd., 1912, m-8°, 168 p., 117 fig. (Berühmte Kunststätten.) 4 m.

1261. NICOLAS Abbé. Notre-Dame de Laval et son pèlerinage. Nîmes, Impr. générale, 1912, in-16, 56 p., pl. (Laval, Gard.)

1262. NICOLAS J. Réponse à M. Léon Germain au sujet de son article « Sur Steyri et le culte de Saint Dagobert ». *Bulletin de la Société d'archéologie lombarde et du musée historique lombarde*, 1911, n° 12, p. 270-279.

1263. Objets mobiliers et immovibles du département du Tarn classés comme monuments historiques. *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1911, n° 15, p. 251.)

1264. Over de internationale tentoonstelling van l'Art chrétien moderne. Le Parys. *Van Oost en Oud*, 1911, 19 décembre, p. 153-157, 2 fig.)

1265. PANSIER P. Les Anciennes Chapelles d'Avignon. I. La Chapelle et l'Annône de N.-D. du Salut au portail Mahaux. *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin*, 1912, janvier, p. 29-38, 1 pl., 1 fig.

1266. PANGLOSS ANTOINE. Académie nationale de Reims. Le Projet de vente de la cathédrale de Reims au XVIII<sup>e</sup> s. Reims, impr. de L. Monce, 1912, m-8°, 116 p. Extrait des Travaux de l'Académie de Reims, tome CXXX.

1267. PELAYAN L. Dix mille églises à classer. *La Revue hebdomadaire*, 1912, 2 mars, p. 115-128.)

1268. PELAYAN L. Une monumentale en 1912. Les églises de Côte du Nord. *L'Art decoratif*, 1912, 20 février, p. 101-116, 6 fig.

1269. PELICCI PIERRO. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 138 p., 3 pl., fig. 11-39. Collezione di monografie illustrate, serie I. Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 67.

1270. PHILIPPI (Adf.). Der Begriff der Renaissance: Daten zu seiner Geschichte. Leipzig, E. A. Seemann, 1912, gr. in-8°, viii-171 p., 21 pl., 4 m. 50.

1271. PIPitone Federico G.). I dintorni di Palermo Monreale. (*Sicilia illustrata*, 1911, fasc. 1, p. 11-15.)

1272. REINERS (Herib.). Die Kunstdenkmäler der Landkreise Aachen und Eupen. Düsseldorf, L. Schwann, 1912, vi-285 p., 229 fig., 12 pl. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz hrsg. von Paul Clemen, IX Baud.) 5 m.

1273. Ricci Corrado). Emilia e Romagna. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-16, 123 p., fig. (L'Arte in Italia, n° 3.)

1274. RUDER (Fr. de). Kromekje van Thienen of diverse noblede dingjen. *Agelands Gedenkschriften, Uirlemont*, t. IV, fasc. 1 (1910...), p. 10-30, 1 pl.)

1275. RUIÈRE (Roger). Promenades épigraphiques. L'église de Brutelles et le lief du Hamel au XVII<sup>e</sup> s. Saint-Valéry-sur-Somme, impr. de Ricard-Leclercq, 1911, in-8°, 32 p.

1276. ROOSVAL (F. J.). L'exposition d'art ancien religieux à Strängnäs. *Les arts anciens de Finlande*, tome V, 1911, Fasc. III, p. 123-129, 11 fig.)

1277. RUDER (Arthur de). Une exposition d'art chrétien moderne (à Paris). *L'Art flamand et hollandais*, 1912, janvier, p. 8-13, 1 pl., 2 fig.)

1278. SVENEN (Johann Georg, Herzog zu). Kunstschätze in Sanktkloster (sente). *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 10, col. 299-304, 5 fig.)

1279. SAINT-PAY Anthyme). Les coupures et les formules dans l'archéologie médiévale. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 206-212.)

1280. SCARABELLI ZENTI (Enr.). Memorie e documenti di belle arti parmigiane. Tomo I (1050-1150). Pretazione e aggrinzite per cura di Stefano Solferi. Parma, tip. A. Zerbin, 1911, m-8°, 85 p.

1281. Schatzkammer (Die) von St. Peter. (*Antiquarischen Zeitung*, 1912, 31 janvier, p. 41-42.)

1282. SCHMID (Wolfg.). Passau, Leipzig, E. A. Seemann, 1912, m-8°, vii-210 p., 126 fig. (Berühmte Kunststätten.) 3 m.

1283. SCHREINIZ Otto). London, Leipzig, E. A. Seemann, 1912, in-8°, xi-291 p., 205 fig. (Berühmte Kunststätten.) 4 m.

1284. STOR Helm.). Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte. Nachtrag f. 1906-1910. Strassburg, J. H. E. Heitz, m-8°, 1912, X-208 p. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 12 m.

1285. SPARRI Louis). Visby och dess fornummen. Visby et ses runes. *Ord och Bild*, 1912, mars, p. 129-139, 13 fig.)

1286. SPANGLER (Ant.). Manuale di storia dell'Arte, 2. edizione italiana a cura di Corrado Ricci. Vol. II (Arte del medioevo), riveduto dal dott. Giuseppe Newirth, di nuovo tradotto ed ampliato, sulla 8. edizione tedesca, a cura del dott. Antonio Muñoz. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 591 p., 9 pl., fig. 51.

1287. TESTI (RASOMI Alessandro). Un' antica cronaca episcopale Ravennate. *Feder Ravenna*, 1911, fasc. III, p. 123-129.

1288. TIETZE (Hans). Die Denkmale des politischen Bez. Waidhofen a. d. Thaya. Mit Beiträgen v. Jos. Bayer, Wien, A. Schroll, 1911, in-fol., xviii-191 p., 185 fig., 8 pl., 1 carte colorée. Österreichische Kunsttopographie, VI. Bd., II n.

1289. TIETZE (Hans). Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg im Auslande von Norberg n. St. Peter. Wien, A. Schroll, 1912, in-fol., ix-316 p., 330 fig., 37 pl. Österreichische Kunsttopographie, IX Band., 35 n.

1290. TOESCA (Pietro). Torino, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 118 p., pl., fig. 41-50. (Collezione di monografie illustrate: serie I, Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n. 62.)

1291. UNSEAT (Chanoine Ch.). L'idée d'une congrégation religieuse d'artistes chrétiens à Angers au milieu du XVIII<sup>e</sup> [sic XIX<sup>e</sup>] siècle, lecture faite à la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers, Angers, G. Grassin, 1912, in-8°, 20 p.

1292. VAILLAT (Léandre). L'art décoratif, l'art chrétien moderne. *L'art et les artistes*, 1912, janvier, p. 171-179, 8 fig.)

1293. VAN GRAMBEREN (A.). Oude Hagelandsche kerken. *Hagelands Gedenkschriften, Parlemont*, t. IV, fase. 1 (1910), p. 33-52, 18 fig.

1294. VENTURI (Lionello). Opere d'arte a Moggiò et a San Pietro di Zuglio. *L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 169-178, 5 fig., 2 pl.)

1295. VISAN (Tancrède de). Exposition d'art chrétien à Paris. *Duressat*, 1912, janvier, p. 10-17.)

1296. VITRY (Paul). Les expositions rétrospectives de Tournai, Malines et Charleroi 1911. *Les Arts*, 1912, février, n. 122, p. 132, 15 fig.

1297. W. Brand des Turmes der St. Martinikirche in Münster. *Die Denkmalpflege*, 1912, 7 février, p. 13, 1 fig.)

1298. WALTERS (Jos.). Het kerkelijk archief van Wannegem. *Annales du cercle archéologique d'Yverdrée*, 1911, livr. 1, p. 211-238.

1299. WILBERT (J.). Die Papsgräber und die Caechigräber in der Katakomben des hl. Kallistus. Herder, 1909, in-fol., 109 p., 70 fig., 9 pl.

1300. WIRTH (Zdenek). Der politische Bez. Nach-

od. Mit. Beiträgen v. Fr. Machal, Prag, Leipzig, K. W. Hirschmann, 1911, gr. in-8°, viii-226 p., fig., et p. Topographie der historischen u. Kunst Denkmale im Kongr. Böhmen von der Zeit bis zum Anfänge des XIX. Jahrs.

1301. WILBERG (F.). Wilberg i ego proekt Khrišma Khrišta Spasiteľha na Vorovigvki Goralkh (Wilberg et son projet de Temple du Christ Sauveur sur la montagne des Momeaux). *Stupe Gody*, 1912, février, p. 3-19, 9 pl., 1 fig.

1302. WILKOWSKI (D. G. J.). L'Art chrétien, ses bienfaits. Complément de l'art profane a l'église, France et étranger. Paris, J. Scheinl, 1912, in-8°, xvi-152 p., fig., pl.

1303. WITTE (Fritz). Kunsthistorische Notizen aus den Ausgrabungen und Linnahmentregistern der Doufalabrik zu Osnabrück 1115-1550. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n. 12, col. 377-384.)

1304. Y a-t-il une renaissance de l'art religieux? *Le Temps*, 1912, 9 janvier.

1305. ZIEGLER (Ad.). Stadt Hildesheim. Kirchliche Bauten. Hannover, Th. Schulze, 1911, in-8°, xv-299 p., 154 fig., 17 pl. en coul. Die Kunstdenkmäler des Prov. Hannover, II Heft., 6 n.

1306. ZIMBOROWSKI (Michał). Przegląd historii sztuki w Polsce. Histoire de l'art en Pologne. Cracovie, l'auteur, 1911, in-8°, viii-278 p. et 1 vol. in-4° de pl.

### Architecture.

1307. AGAPITO Y RIVILLA (Jean). Del Valladolid monumental. El colegio de San Gregorio. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, décembre, p. 263-269, 2 pl.; 1912, janvier, p. 269-279, 1 fig., 2 pl.)

1308. AGAPITO Y RIVILLA (Juan). El colegio de San Gregorio de Valladolid. *Museo*, 1911, n. 9, p. 327-332, 8 fig.

1309. ARCESO (Michele). La monumentale chiesa di S. Maria degli Angeli in Callanissetta. *Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 3-17, 4 fig.

1310. BALSCHMANN (H. A.). Die reformierte Kirche in Biberist-Oberlangen. *Die schweizerische Baukunst*, 1911, 30 jnn., fase. 13, p. 173-174, 6 fig., 2 plans.)

1311. BARRETT (H.). Le monastere des cordeliers de Charleux. *Boletín de la Deput.*, 1911, n. 6 et 7, p. 159-199, 2 pl.

1312. BARNON (A.). La fabrication de l'église à Lepron en Epte. *Revue historique et littéraire*, 1911, mai-juin.

1313. BAYNE (Eilers). Romanesque architecture in France. New York, Dutton, in-fol., 18-233 p., pl. 7 d. 50.

1311. BERTHOUD, Géo. La chiesa di Fontanella al Monte. (estampe). Torino, C. Grillo, 1912, in-8°, 23 p.
1312. BIRAC, L. Bellénaves, Les traces du passé. *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1912, février, p. 405-6; mars, p. 81-85.
1313. BIRSON, John. La date et la construction de l'église abbatiale de Bernay. *Bulletin monumental* (d.), 1911, n° 56, p. 103-122, 1 pl.
1317. BOYEROT, Th. La façade de Notre-Dame de Paris. *Art à l'école et au foyer*, 1911, décembre, p. 129-131, 1 pl.
1318. BOUTAUX, D<sup>r</sup> Georges. La chapelle de Saint-Roch et le cimetière du Baty à Ennay. (*Almanach-annuaire de la Marne, de l'Aisne et des Ardennes*, 1912, p. 133-141, 1 pl.
1319. BOYERVIDAL, Besse en Chandesse. (*Revue d'Auvergne*, 1911, janvier, p. 13-60; septembre, p. 289-329.
1320. BROUILLÉ, A. Nos cathédrales, préface de Maurice Barres. Paris, Garnier, 1912, in-18, 508 p. 5 fr.
1321. CADAY, Louis. Eglise prieurale de Mardran. Farbes, impr. de Lesbordes, 1912, in-8°, 20 p., fig. Les Monuments de la Bigorre.)
1322. CAHILLÉ, LOUIS. Le consulat de Lyon et le clocher de Saint-Nizier. *Bulletin du diocèse de Lyon*, 1911, octobre, n° 71, p. 315-325.
1323. CASALDI, Antonio. L'abbazia di S. Antimo presso Montalupo. *Vita d'Arte*, 1911, décembre, p. 212-216, 1 fig., 1 pl.
1324. CAUPE, AB. L'ancien prieuré de Pontloup-lez-Morel. *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1911, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trim., p. 321-338, 1 pl.
1325. CEMEN, Paul. Fouilles et exploration dans l'église du Palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Ax-la-Chapelle. (*Revue de l'Art Chrétien*, 1912, mai-juin, p. 213-220, 3 plans.)
1326. CROGÉ, Louis. Les cathédrales et basiliques latines byzantines et romanes du monde catholique. La Le, Desclée De Brouwer, 1912, in-4°, 52 p., 330 n° 40 fr.
1327. GASTAYRON, Abbe F. L'église de Saint Joseph de Bon Secours de Cros-Garnon (diocèse de Montauban). Paris, 1912, n° 16, 158 p.
1328. GAYOT, R. L'église abbatiale de Meung. *Bulletin de l'Antiquaire et de l'Archéologue de l'Auvergne*, 1911, juin.
1329. Démention du titre des Minimes de la rue Royale. *Commissaire de l'art Paris-Provinciales des sciences*, 1911, 31 mai, p. 80-81, 3 pl.
1330. DIELEHOF, M.J. Les mille et une églises. (*Journal des savants*, 1911, juin, p. 211-247.)
1331. DIERING, Osc. Berühmte Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit. München, Allgemeine Vereinigg. f. christl. Kunst, 1912, in-8°, 46 p., 56 fig. Die Kunst dem Volke, 8., 9. u. 10.
1332. DIJON, (Georges). Le cloître de la cathédrale. *Journal de Rouen*, 17 mars.)
1333. DURAND, Georges. Guide à Saint-Riquier. Amiens, impr. de Graud, 1912, in-18, 63 p., 9 pl., 1 plan.
1334. E[NGELSH] (M.). Kerk-kunst Sint-Michielskerk te Kortrijk. *Biekorf*, 1912, n° 6, p. 95-96.)
1335. FERRA, Miquel. Els portals de Santa Eulàlia a Palau. *Bulletin de la Societat arqueologica Llobana*, 1912, mars, p. 18.
1336. FIOCCA, Lorenzo. Chiesa e Abbazia di Santa Maria del Piano in Orvino. *Bollettino d'arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, novembre, p. 405-418, 20 fig.)
1337. FLEMM, Hermann. Das Endiger Chörlein im Querschiff des Münsters. *Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 33-16, 2 fig.)
1338. GASCON DE GOTOR, Anselmo. Campanarios mudéjares de Aragón. *Museum*, 1911, n° 40, p. 381-393, 15 fig.)
1339. GERBAERT, H.A. La restauration de l'église Saint-Nicolas. (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 8, p. 390-395.)
1340. GERMAIN, Alphonse. Le monastère de Saint-Jean-des-Bons-Hommes. *Les Marches de l'Est*, 1911-1912, n° 1, p. 43-49, 2 pl.)
1341. GORREAU, Les tours de la cathédrale de Clermont. *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 1911, novembre et décembre.
1342. GOLDSCHMID, P. J. Borsbeek. *Bydraeg tot de geschiedenis. Brabant*, 1912, février, p. 89-96.
1343. GOUAY, Géo. Biseriada armene de prin Tsârile Române. [Les églises arméniennes des pays roumains.]. *Revista pentru Istorie, Arheologie si Filologie*, 1911, t. XII, 1<sup>re</sup> partie, p. 99-112, 5 fig.)
1344. GOODYEAR, William H. Mediaeval architectural refuges. From the *Yale Review* for april 1912, pag. 474-483.
1345. HARTEL, Abbé. L'église de Notre-Dame de Bonseleu de Droné, un diocèse de Blois. Blois, impr. Migault, 1912, in-8°, 50 p.
1346. HÖBER, Fritz. Die Früherenaisance in Schlettstadt. *Revue alsacienne illustrée*, 1912, n° 1, p. 1-20, 18 fig., 1 pl.)
1347. HOFFMANN, Frdr. Wilh. Die Schalduskirche in Nurnberg. Ihre Baugeschichte u. ihre Kunst-

denkmale. Ueberarb. u. ergänzt v. Th. Hampe, E. Munnenhoff, Jos. Schmitz. Wien, Gerlach und Wiedling, 1912, in-8°, 257 p., 141 fig., 10 pl., 30 m.

1348. HEDRORO (Luciano). L'église de Saint-Fonrbe à Barrios de Bureva (Burgos). *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 134-135, 1 fig.

1349. J. K. Par monts et par vaux. Eglise St-Etienne de Nîmègue. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, décembre, p. 379-380, 2 fig.

1350. KLEINER (Emil). Die vorgötischen Bauten der Stadt Mühlhausen i. Thür. Mühlhausen, Demmer'sche Buchdr., 1912, in-8°, 32 p., 17 fig., 1 pl. Extrait des *Mühlhäuser Geschichtsblätter*, 0 m. 75.

1351. LAMOIGNE (Abbé). La façade et les vitres de l'église de Fleurance. *Bulletin de la Société archéologique du Gers*, 1911, 3<sup>e</sup> trim., p. 197-208, 1 pl.)

1352. LAMBEAU (Lucien). Le prieuré de la Madeleine de Trasnél, rue de Charonne 1663-1911. *Commission du Vieux Paris, Procès verbaux des Séances*, 1911, annexé à la séance du 31 mai, 122 p., 5 pl., 1 plan.)

1353. LASTRAPPE (R. de). L'église de la Nativité à Bethléem. *Journal des Savants*, 1911, octobre, p. 233-438.)

1354. LEO (Siddy). Die Stiftskirche zu Gernrode am Harz u. ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Quedlinburg, H. Schwanecke, 1912, in-8°, 39 p., fig. 0 m. 35.

1355. LEMELAIN (Leon). La « Memoria » de l'abbé Mellebaude. *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1911, 3<sup>e</sup> trim., p. 355-416, 6 pl.

1356. LYNAM (Charles). The Abbey of St. Mary, Croxden, Staffordshire: a Monograph. London, Sprague, 1911, in-F°, pl.

1357. MACHMAR. Die Trugheimer Kirche zu Königsberg. Eine Bau- und kunstgeschichtl. Studie. Strassburg, Heitz, 1912, in-8°, 72 p., 32 fig., 31 pl., 9 m.

1358. MAILLÉ (Ed.). Le Mont-Saint-Michel. *Journal des Savants*, 1911, juin, p. 260-275.

1359. MANHÈRE (G. B.). Come sorse il tempio di S. Bernardino in Aquila. *Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 18-20, 1 fig.)

1360. MANUCCI (Giovanni Battista). Per il patrimonio artistico senese. Montepulciano. *Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 29-31.

1361. MAUSS (C.). Eglise du Saint-Sépulchre à Jérusalem. I: Les deux portes occidentales et la chapelle Sainte-Marie; II: Recherche de la mesure ouvrière du Saint-Sépulchre et conséquences de cette recherche. Paris, E. Leroux, 1911, in-8°, 65 p., fig. et plans.

1362. MENTZ (Luitbeck). aus Kirchen Ostprelenslands. *Die Denkmalpflege*, 1912, 27 février, p. 11-13, 5 fig.

1363. MESSIA (Jacques). Per la storia della cappella Bramaccio. *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 34-40.

1364. MÉRIZOZ (Antonio). La chiesa di S. Eligio in Roma e il suo recente restauro. *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 144-14 pl.

1365. NALLÉ (Albert). Eglise de San Pellegrino, l'ancienne chapelle de la garde suisse des Papes, à Rome. *Annuaire pour Schweizerische Altertums-kunde*, 1911, t. XIII, fasc. 2, p. 82-118, 7 pl., 13 fig.

1366. NERBIA (Ego). Note d'Art de Valcamonica. *Rassegna d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 12-19, 12 fig.

1367. PERKINS (Clara Crawford). French cathedrals and chateaux. New York, Holt, 1911, in-8°, 298 p., fig. 3 s.

1368. PERRIER (L.). Eglise de Bron. l'architecte, la construction, la restauration du XIX<sup>e</sup> s. (*Annales de la Société d'émulation et d'agriculture de l'Ain*, 1911, avril, mai, juin, p. 137-172, 3 pl.)

1369. PETERS (L. H.). Ost-Großmagerland. *Beiträge Kunstl.*, 1911, 5<sup>e</sup> 6<sup>te</sup> hft., p. 129-210, 23 fig.

1370. PIGNOYARD (Leon). L'église de Marines, la chapelle itinérante du chancelier de Silbey, son école de théologie, ses vitres d'art. Paris, Plon-Nourrit, 1911, in-8°, 32 p., pl. Memento lu à la réunion des sociétés des beaux arts des départements tenue dans l'hemicycle de l'École des beaux-arts, à Paris, le 8 juin 1911.

1371. PORTÉ (Chanoine). Nouvelles observations sur l'église abbatiale de Bernay. *Bulletin monumental*, 1911, n. 5-6, p. 396-402.

1372. POTIER (L.). Réflexions sur la section d'architecture française de l'exposition d'art chrétien moderne. *Notes d'art et d'archéologie*, 1911, no. vendre-décembre, p. 116-150.

1373. PRADILLA (Gregorio Sancho). Monumentos historico-artísticos pidentinos. La Abadía de Huelmos. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1912, février, p. 293-301.

1374. PRUSSNER (C.). Neudinesopolitanische Bau-denkmäler altchristlichen und islamischen Zeit. Leipzig, Hinrichs, 1911, in-F°, 71 p., 31 fig., 1 table.

1375. PUSSANI (A. D.). Eglise de S. Blaise à Bruxelles. *L'Art*, 1911, 23 août, p. 278-290, 2 pl., 2 fig.)

1376. RYBICKI (Karl von). Wiederaufbau der gotischen Kirchen in Sibirien. (*Monatsh. für die Denkmalpflege*, 1912, 20 mars, p. 31)

1377. RYGG (H. H.). Die Chapellen de Beaurepaire et des Cordeliers. *Bulletin historique et scientifique de l'Arctique*, 1911, (mai).
1378. RYGG (H. H.). La Cathédrale de Clermont-Ferrand. *Revue d'Arctique*, 1911, mars, p. 111-122, 1 fig.
1379. RYGG (H. H.). Notes sur l'abbaye de la Lucerne au diocèse d'Yvranches et sur l'architecture de l'Ordre de Prémontré. Paris, A. Picard, 1911, m. 8., 31 p., fig. (A paraître de l'Annuaire de l'Assomption norvégienne, 1911).
1380. RYGG (H. H.). Die Ersheimer Kirche bei Hirschhorn am Neckar. *Die Denkmalpflege*, 1912, 20 mars, p. 28-31, 9 fig., 3 plans.)
1381. RYGG (H. H.). Baroque architecture and sculpture in Italy. New York, Dutton, in-fol., 13-280 p., fig., 7 d. 50.
1382. SAARSEN, Johann Georg, Herzog zu. Das Katharinenkloster am Smau, Leipzig, B. G. Teubner, 1912, m. 8., vi 30 p., 43 fig., 3 m., 20.
1383. SAALBACH, Ernst. Alt-Schleswig-Holstein u. die freie Hansestadt Lübeck. Heimische Bau- u. Raumkunst aus 5 Jahrhunderten. Berlin, Verlag f. Kunstwissenschaft, 1912, in-fol., xvi 178 p., 20 m.
1384. SAARSEN, Karl. Baugeschichtliches über das Freiburger Münster aus alten Chroniken. *Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 33-42, 7 fig.)
1385. SAARSEN, Karl. Restaurations-ousspenska sobora A propos de la restauration de la Cathédrale de l'Assomption. *Statye Gody*, 1912, février, p. 57-68.
1386. SAMBORETTI. Rectification Eglise Saint-Nicolas. *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1912, n° 1, p. 99-103.
1387. SANDA YUBERO, J. Nostra Dona de la Claustra. *Estudios Universitarios Catalans*, 1910, juillet-décembre, p. 483-495, pl.)
1388. SANDOZ, Jean. La démolition de la grande Couche de la Cathédrale de Saint Lambert à Liège. *Wallonia*, 1911, novembre, p. 317-321, 1 fig.
1389. SANDOZ, Jean. Architecture en Belgique. *Bulletin de la Société d'art*, 1911, novembre, p. 343-349, 8 fig.
1390. SANDOZ, Hugo. Kurfürst-Kardinal Albert und seine Bauten in Halle a. d. S. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 11, col. 325-342, 42 fig., 1 pl.
1391. SANDOZ, Hugo. Ueber Wiederherstellung, Anbauten und Erwerb 2012 alter Kirchengebäude. *Die christliche Kunst*, 1911, décembre, 1., p. 72-8, 6 fig., 1 pl.
1392. St. Georgskirche in Milbertshofen. *Die christliche Kunst*, 1911, décembre (1), p. 79-82, 3 fig., 1 plan.)
1393. TETTO (di) di S. Giovanni Evangelista in Ravenna. *Felsa Ravenna*, 1911, fasc. II, p. 87-88, pl.)
1394. THOMAS, E. Le monastère de Saint-Pierre de la Salvétat, près de Mondragon. *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Farn*, 1911, n° 1-5, p. 273-290.)
1395. TURZALOWITZ, Jami. Petrus Henrici de Podona. *Sztuka*, 1911, décembre, p. 249-255, 2 fig.)
1396. VAN WERVELDE, A. De hieldsgeschiedenis van Sint-Nicolaaskerk. *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 1, p. 121-162.)
1397. VÉCOS, GÉR. (Απειροτέλης Ζήλος) (Ο Κολύμβησις). 1911, octobre, p. 237-244, 12 fig.)
1398. Wiederherstellung (die) der Johanne-kirche Herford. *Die Denkmalpflege*, 1912, 20 mars, p. 25-28, 9 fig., 40 plans, à suivre.)
1399. WILLIAMS, L. De Sint-Nikolaastoren als oud Belford van Gent. *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 1, p. 104-119.)
- (Cf. aussi nos 1236, 1256.)

### Sculpture.

1400. Album d'autels, chaires et retables dans les styles roman, gothique, rococo, renaissance et moderne. Barcelona, libreria Parera, 1912, m. 1°, 69 pl., 25 fr. Publication de la bibliothèque de matériaux et documents d'art espagnol.)
1401. VERRI, A. Il monumento sepolcrale di Sisto IV in S. Pietro a Roma. *Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 24-26, fig.)
1402. VÉRETTÉ, H. Les pierres tombales de la cathédrale Notre-Dame et de l'église Saint-Julien de Lescaur. *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau*, t. XXXV, 1908, p. 189-199.)
1403. VIGNON, M. et Ch. HEMMREÉ. Le retable de l'église de Saint-Moré (Ardennes). *Monument-annuaire de la Marne, de l'Argne et des Ardennes*, 1912, p. 111-117, fig.)
1404. BÉNARD, L. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. F. I; A. C. Paris, B. Roger et F. Chernoviz, 1911, m. 8., à 2 col., xi 656 p., el. pl.
1405. BIRIAUX, Gaston. Les stalles de Gassicourt. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 224-226, 5 fig.)
1406. BOISSE, A. Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux. *Revue de l'Art chrétien*,

1912, mars-avril, p. 89-103, 7 fig., mai-juin, p. 181-193, 2 fig. et 2 pl.)

1407. BOISSONNOT (Chas. H.). Le grand Orgue de la cathédrale de Tours. Tours, impr. de J. Allard, 1912, in-8°, 32 p., pl.

1408. BRÉHIER (L.). Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine. *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, nouvelle série, fasc. 3, 1911, p. 19-109, 3 pl., 15 fig.)

1409. BRUNE (Abbé P.). La Renaissance en France-Comté. Paris, Plon-Nourrit, 1911, in-8°, 16 p., pl. Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1911.) L'atelier de la sculpture ornementale.)

1410. CALLET (A.). Saint Nicolas ou la femme sans tête. *La Cité*, 1912, janvier, p. 16-55, 1 plan 2 fig.)

1411. Capolavori Trentini mai noti. *Adige et Delta*, 1912, mars, p. 29-31, 3 fig.)

1412. CAROCCI (G.). Gli amboni di Donatello in S. Lorenzo di Firenze. *Arte e Storia*, 1912, février, p. 66-67, 2 fig.)

1413. CAROCCI (Gindo). Il Duomo d'Orvieto e l'altare dei Magi. *Arte e Storia*, 1912, février, p. 41-45, fig.)

1414. COLENS (Hulés). Pierres tombales gravées sur les deux faces. *Jadis*, 1912, février, p. 20-22.)

1415. DEHO (G.). Aus den Anfängen des Realismus in der deutschen Plastik des XV. Jahrhunderts. *Mondshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 61-62, 1 pl.)

1416. DESTÈRE (J.). Le retable de l'église Saint-Denis à Liège. *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1910, t. XL, fasc. 2, p. 213-260, 7 pl., 1 fig.)

1417. DOERING (O.). Balhasar Schmidt. *Die christliche Kunst*, 1911, novembre (I), p. 33-56, 37 fig., 2 pl.)

1418. DONNET (Fernand). Flamino Garnier, sa famille et son monument dans l'église du Sablon à Bruxelles. *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1911, livr. 2-1, p. 137-228, 3 pl., 4 fig.)

1419. [EGÉE]. Anciens bémiers. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, octobre, p. 312-316 fig.)

1420. [EGÉE]. La Vierge du Beffroi de Bruges. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, octobre, p. 302-308, 2 fig.)

1421. [EGÉE]. Sculpture monumentale. Tympan d'église. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, février, p. 35-50, 9 fig.)

1422. F. F. Pisane liturgique et bémier. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, décembre, p. 373-378, 3 fig.)

1423. F. F. Retable d'autel à Deerlyk. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, janvier, p. 3-19, 17 fig.)

1424. FRIPPETI (Ettore). Giovanni Comolotti, scultore in legno. *Arte e Storia*, 1912, mars, 27-28.)

1425. FRILAN. Alte Grabkreuze an der Mosel. *Die Denkmalpflege*, 1912, 17 janvier, p. 27-29 fig.)

1426. GAYCOX in GORON. Anselmo El retablo y la estatua de San Pedro el viejo de Huesca. *McSenn*, 1911, n° 11, p. 133-136, 1 fig.)

1427. GILBERTI (Giuseppe). Un fibergaioletto in tagliato del Museo di Ravenna. *Foto Ravenna*, 1911, janvier, p. 11-17, pl.)

1428. GIONI (Umberto). Opere sconosciute di Pietro Alemanno. *Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 206-207, 2 fig.)

1429. GOLTSCHALK (P. J.). Berendrecht. *Bydraegen tot de geschiedenis Brabant*, 1912, février, p. 65-88.)

1430. HALICH (V. C.). Götsche Kölner Plastiken im Depot des Grossh. Hess. Landesmuseums zu Darmstadt. *Mondshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 63-65, 1 pl.)

1431. HANSLER (A.). La Fontaine de la Vierge aux Roses. *Bulletin du musée historique de Mulhouse*, 1911, p. 57-72, 1 pl.)

1432. HART (Albrecht). Der Altar der Königin D. Leonora von Portugal im Kloster Madre de Deus zu Lissabon. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, octobre, p. 13-21, 9 fig.)

1433. HEDICK (E.). Jacques Dubreuillet de Mons. *Annales de l'École archéologique de Mons*, 1911, t. XI, p. LVII-LXVI, 14 fig., 7 pl.)

1434. JACOB (Georg). Sultan Soliman als Helfer des Sankt Georg zu Oben. *Orientalisches Archiv*, 1911, octobre, p. 10.)

1435. LAURIN (M.). Les ivoires prégothiques en service en Belgique. *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1911, livr. 2-1, p. 335-479, 19 pl., 28 fig.)

1436. LEUVENS (A.). Janssens' grafkreken te Yper. *Annales de la Société d'archéologie de Bruges*, 1911, fasc. 3-4, p. 244-253.

1437. LUDOVYK (Theodore de). A munkai régi allárkeresztnekrol. Csendeskedés d'antel dans l'ancienne église de Munkacs. *Archiv für v. Est. sl. 1911*, 3<sup>e</sup> livr., p. 261-263.

1438. LEONHARD (K. Fr.). Die Salzburger Grottenmalplastik von Hans-A. Jelenka. *Kunst und Kunsthandwerk*, 1912, fasc. 2, p. 77-96, 19 fig.)

1439. L'ESPIRE (A.). Le tombeau de N. de D'Orléans. *La Cité*, 1912, janvier, p. 6-10, pl., 12.)

1440. MAYERHANS (A.). Les stalles de la cathédrale de Fribourg. Le complément de l'œuvre de G. Drigo Aleman. *Le siècle XX*, octobre, 60 n° 10, chez Lar

teur. — *id.* in *L'op.*, 309-396, 3 fig. — Extrait de la *Revue de l'art*, t. XXVII.

1141. MYSKITT, AID. — Wood sculpture. New-York, Putnam, 1911, in-8, 125 p., pl. — *Connoisseurs' lib.* n° 7, t. 50.

1142. MULLER, Burkhard. — Eine Madonna als Abraham. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 12, col. 373-376, 1 fig.

1143. MONTI, Une statuette en faïence de Nevers. — *Saint-Éloi. Bulletin de la Doune*, 1911, n° 5, p. 133-136.

1144. MOUTON, Georges. — Le Saint Jacques de Semur. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 221-223, 3 figs.

1145. MUÑOZ, Antonio. — Maestro Paolo da Gualdo detto « Paolo Romano ». *Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. 11-111, p. 29-35, 3 pl.

1146. MUÑOZ, Antonio. — Un'opera del Bernini ritrovata. Il busto di Gregorio XV. *Vita d'Arte*, 1911, décembre, p. 183-192, 7 fig., 1 pl.

1147. MUSSI, Luigi. — Due terrecotte robottine della Provincia di Massa. *Vita d'Arte*, 1911, décembre, p. 209-211, 2 fig.

1148. MUSSI, Luigi. — Le opere di Ferdinando Tacca nel Duomo di Massa. *Vita d'Arte*, 1912, mars, p. 116-117, fig.

1149. PAVINI, Roberto. — Un rilievo ignorato di Andrea della Robbia. *L'Arte*, 1912, janvier-fevrier, p. 35-39, 4 fig., 1 pl.

1150. PAVISATO, Leone. — Studi sulla scultura veneziana del Trecento. *L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 197-126, 18 g., 2 pl.

1151. PÉRIEY, Camille. — Nicolas van der Veken, sculpteur malinois du XVII<sup>e</sup> siècle. *Bulletin du cercle archéologique de Malines*, 1911, t. XXI, p. 63-132, 11 fig.

1152. PIGNATELLI, Boger de. — Le calvaire du cardinal Charles de Bourbon. *Bulletin de la Société archéologique de Bourbonnais*, 1912, janvier, p. 23-30, 1 pl.

1153. PRINDEL, Herbert. — Der Meister von Siersdorf. *id.* *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, t. 6, col. 167-184, 11 fig.

1154. RIGUEN, H. et P. PANSIER, Antoine Casberron, lapidaire. Ses travaux à Avignon de 1481 à 1492. *Archives d'Avignon et du Comtat-Venaissin*, 1912, janvier, p. 1-18, 2 pl.

1155. RIGUEN, Chamoise. — Deux têtes de saints. *Bulletin de la Doune*, 1911, n° 5, p. 114-119, 1 pl.

1156. RIGUEN, Camille. — Per la storia delle Botteghe Racemio. *L'op. Racemio*, 1911, janvier, p. 1-7, 2 pl.

1157. ROUGÉ, Jacques. — Le retable de l'église de Lagnac. *Bulletin de la Société archéologique de Lorraine*, 1911, 4<sup>e</sup> trim., p. 233-236, 1 pl.)

1158. SACRIN, Johann Georg, Herzog zür. — Tabernakel in einigen Kirchen Palästinas und Syriens. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 19, col. 303-308, 2 figs.)

1159. SANTI AMBROGIO (Diego). — Nel museo di Porta Giovia. La lapide sepolcrale di Antonello Arcimboldi del 1439. *Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 203-205, 2 figs.)

1160. SCHMID, W. M. — Das Grab der Königin Gisela v. Ungarn, Gemahlin Stephans I, des Heiligen München. J. J. Lentner, 1912, in-4°, 35 p., 16 fig., 1 m.

1161. SCHOOLMEESTERS (E.). — Monument érigé à la mémoire de Mgr Carhayvels et Mgr Mouchamp. *Leodunum*, 1912, février, p. 22.)

1162. SERRANO FATIGATI, Enrique. — Escultura en Madrid, desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días, precedido de un capítulo sobre Escultura castellana en general. Madrid, imp. de San Francisco de Sales, 1912, in-4°, viii-424 p., 113 pl., 59 p.

1163. SÉRY, L. — La Vierge de l'église de Coinfey. *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 57-62, 2 fig.)

1164. UEBEL, Hermann. — Die Sammlung Gotischer Holzsulpturen im Museum Francisco-Carolinum in Luz. *Kunst und Kunsthandwerk*, 1912, fasc. 3, p. 137-161, 33 figs.)

1165. UGÉRAS, Carl B. aft. — Altarskapel i Köping. — Le retable de Köping. *Konst och Konstnärer*, 1911, n° 1, janvier, p. 11-23, 8 fig., 1 pl.)

1166. VÉRY, Paul. — Le couronnement de la Vierge du château de la Ferté-Milon et celui des Très Riches Heures du duc de Berry. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 131-131, 2 fig.)

1167. VÉRY, Paul. — Une imitation d'un bas-relief de German Pilon dans l'atelier de Jacques Du Broeucq à Mons. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1911, fasc. 4, p. 351-358, 2 pl.)

1168. WENIGBAUER, Arpad. — Zu dem Madonnenheil. Pierino da Vinci im Bargello zu Florenz. *Die graphischen Künste*, 1911, fasc. 4 (II), p. 66-67, 3 figs.)

1169. WILD, Fritz. — Der grosse Kruzifixus in Maria im Kapitol zu Köln und sein Alter. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 12, col. 357-358, 1 pl.

1170. WILD, Kaiser Friedrich Museum. — Zur altzeitunmissen Kapitelplastik und ihrer Nachahmung in der frühmittelalterlichen Kunst Italiens. *Antliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, 1912, janvier, col. 93-102, 5 figs.)

1471. Z. Zur Charakteristik der spätgotischen Plastik in Deutschland. *Antiquarische Zeitung*, 1912, 3 janvier, p. 1-3, 5 fig.)

*Cf. aussi* nos 1210, 1226, 1315, 1381.

### Peinture.

1472. A. B. D. V. Un polittico di Carlo Braccaccio a Montegrato. *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1912, janvier, p. 9-12.

1473. ADOLPHY YVON. La Vierge au chapeau van der Paele par Van Eyck — commentaire esthétique. *L'art à l'école et au foyer*, 1911, janvier, p. 7-9 (1 pl.)

1474. ADOLPHY YVON. Le triptyque des Sept-Sacrements de Roger de la Pasture. Commentaire esthétique. *L'art à l'école et au foyer*, 1911, mars, p. 31-33, 1 pl.)

1475. ALFASSA (Paul). Peintures de Sainte Croix du Vésmet, par Maurice Denis, au musée des arts décoratifs. *Les Musées de France*, 1912, n° 1, p. 12-14, 1 pl.)

1476. ANNIBALI (Ces.). Un affresco lauretano giottesco e il culto della s. Casa in Jesi. *Sec. XV. XIX*. Città di Castello, casa tip. ed. S. Lapi, 1912, in-8°, 89 p., fig. 2-1

1477. AUSTIN Mrs. Mary Hunter). Christ in Italy, being the adventures of a maverick among masterpieces. New-York, Duffield, in-12, 20-162 p. 4 s.

1478. BAUTIER (Pierre). Aux musées royaux de peinture et de sculpture. (Trois maîtres italiens). *Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels de Bruxelles*, 1911, novembre, p. 83-84, 1 fig.)

1479. BAUTIER (Pierre). Juste Suffermans, peintre des Médiets. Bruxelles, Van Oest, 1912, petit in-8°, 139 p., XXXII pl. Collection des grands artistes des Pays-Bas.)

1480. BEETS (M. N.). Lucas van Leydens Laatste oordeel van Laekenthal te Leiden. *Elsevier's geillustreerd maandschrift*, 1912, mars, p. 213-215, 2 fig.)

1481. BENZIGER C. Haus Heinrich Gessner, ein unbekannter Meister aus der Wende des 16-17-Jahrhunderts. *Anzeiger für Schweizerische Altertums-kunde*, 1911, t. XIII, fasc. 2, p. 119-125, 1 fig.)

1482. BÉRENSON (Bernard). Un tableau de Giovanni da Camerino, au musée de Tours. *Les musées de France*, 1912, n° 1, p. 18-20, 1 fig., 1 pl.

1483. BIADOGO (Giuseppe). Un ignoto pittore trecentista a Verona. *Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, octobre, p. 373-378, 3 fig.)

1484. BOECKSTRÖM (Arvid). De medeltida kalkmål i ungarna i Strängnäs domkyrka (Fresques du

moyen âge dans la cathédrale de Strängnäs. *Öst och Bild*, 1911, janvier, p. 591-602, 10 fig.)

1485. BONNI (Walter). Neue Entdeckungen in Santa Croce. *Der Cicerone*, 1912, 15 février, p. 129-132, 3 fig.)

1486. BONNI (Walter) et H. GONICKS. Le peintre Henri Van den Broeck de Malines. *Bulletin du cercle archéologique de Malines*, 1911, t. XXI, p. 231-230, 1 pl.)

1487. BORNHUIS (Janerod). Notes on Nicolo Rondinelli. *Felix Ravenna*, 1911, janvier, p. 8-10, pl.)

1488. BRANDSMA (Titus). De miniature van den Kruisheer Johannes van Deventer. *Het Boek*, 1912, janvier, p. 1-18, 1 fig.)

1489. BRUK (Joseph). Una pittura di Neroccio a Rapollano. *L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 67-68, fig.)

1490. BUSCAGLIA (D.). Un quadro del Tindoretto nel Santuario di S. S. di misericordia in Savona. *Arte e Storia*, 1912, février, p. 45-48.)

1491. CALMELLI (Joseph). L'esprit bourguignon dans la miniature cisalpine au XVI<sup>e</sup> siècle. Dijon, Jobard, 1911, in-8°, II p., 6 pl.)

1492. CAGGIOLA PIGNONI (Laura). Per la ricostruzione dell'opera di Giambattista Pignoni. *Rossogna d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 20-27, 11 fig., 1 pl.)

1493. COLVIN (Sir Sidney). A note on the Benois « Madonna » of Leonardo da Vinci. *The Burlington Magazine*, 1912, janvier, p. 230-233, 1 pl.)

1494. DE GROOT, C. H. F. H. A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century, based on the work of John Smith; rev. and ed. by L. G. Hawke, t. 1. New-York, Macmillan, in-8°, 12-79 s. 7 d. 50.

1495. DE VITA (Alessandro). Nuovi documenti sul pittore Domenico della Gotta. *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 19-11.

1496. DE NICOLAI (Giuseppe). Una copia di Segna di Tura della Maestà di Duccio. *L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 21-32, 5 fig., 1 pl.)

1497. DE RUYE (K. H.). Rembrandt's Christus en Maria-Magdalena. *Oud-Hollands*, 1912, 1<sup>er</sup> livr., p. 6-8.

1498. DESJOURS (Jos.). A propos de Jeanne Gosart dit Mabuse. *Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels de Bruxelles*, 1911, décembre, p. 89.

1499. DESJOURS (Jos.). Les grisailles du triptyque des Portinari par Hugo van der Goes. *Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels de Bruxelles*, 1911, novembre, p. 81-83, 3 fig.)

1500. DURAND-GROVILLE (J.). Notes sur les Van

Lyeck. *Le roi saint Louis de France* (tome V, 1911). Fasc. III, p. 130-148.

1501. DUQUET, Paul. Notice d'un des plus importants livres de prières du roi Charles V, les heures de Savoie, ou — Les belles grandes heures du roi —. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1911, septembre-décembre, p. 500-555.

1502. LUZZINI, Francesco. Vitale da Bologna. *Rivista d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1912, janvier, p. 13-32, 15 fig., 3 pl.

1503. FOSSI, Giacomo. Le reliquie du Palais de Justice. Paris, H. Malet, 1912, in-8°, 24 p.

1504. FRIMMEL, Ludwig. Versteckte Stellen über Leonardo da Vinci in allen Reisebeschreibungen. *Blätter für Gemaldekunde*, 1911, septembre-octobre, p. 55-59.

1505. FIOZZONI, Gustavo. Three little-noticed paintings in Rome. *The Burlington Magazine*, 1912, février, p. 263-267, 2 pl.

1506. FAY, Roger. Exhibition of pictures of the early Venetian school at the Burlington fine arts Club. *The Burlington Magazine*, 1912, mars, p. 346-352, 3 pl.

1507. GAURNER, F. W. Zwei bisher unbekannte Legendwerke Martin Schongauers und Beitrag zur Bestimmung seines vielbrühtenen Geburtstag. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 52-60, 1 pl.

1508. GAZZ, Paul. Hans Holbein d. J., des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen. Stuttgart, Deutsche Verlag Anstalt, 1912, in-8°, 269 p., 252 fig., Klassiker der Kunst.

1509. GILLY, Louis. Les Tricentistes Siméon Andrieu Lorenzetti. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1912, janvier, p. 61-72, 1 fig., 1 pl., février, p. 112-132, 1 fig., 1 pl.

1510. GIOTTO, Battista. Opere d'Arte ignote o poco note. *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 25-79, 3 pl.

1511. GAZZONI, Umberto. Antichi quadri nell'episcopio di nostra Signora. *Rivista d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 3-93.

1512. GAZZONI, Umberto. Il primo maestro di Raffaello. *Rivista d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 92-96.

1513. GAZZONI, Umberto. Un'attesa sconosciuta in Firenze nel '88, in realtà. *Rivista d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 97-98.

1514. GAZZONI, Umberto. Die Wiederherstellung des 3. Jenseits. *Beilage zur Zeitschrift der Alpen-Pingel 1910. Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, octobre, p. 412-417, 11 pl.

1515. GAZZONI, Paul. I maestri di Vincenzo Top-

pa, Bonifacio e Benedetto Bembo, pittori bresciani del Quattrocento. Brescia, tp. fratelli Geroldi, 1912, in-8°, 34 p., fig.

1516. HAAM, Ph. M., Xaver Dietrich. *Die christliche Kunst*, 1912, février (I), p. 130-135, 25 fig., 2 pl.

1517. HAYOUX, Gabriel. Les primitifs niçois. *Le Figaro*, 1912, 29 mars.)

1518. HERMANN, (Frédéric). Un probable quadro di Gian Lorenzo Bernini. *L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 1-8, 4 fig.)

1519. IACONEN, Emilio. Su la Natività di Lorenzo Lotto. *Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, novembre, p. 431-436, fig.)

1520. JESSÉ, Carl. Zurbarán und kein Ende. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, novembre, p. 25, 1 pl.)

1521. KIMMEL, Hugo. Das König Wenzel-Fresko in der Moritz-kapelle zu Nürnberg. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 65-67, 1 pl.)

1522. KNYOKT SZ, H., Raffael, Bielefeld, Verhagen und Klasing, 1912, in-8°, 138 p., 131 fig. (Künstler-monographien.) 3 m.

1523. LA FARGE, J. One hundred masterpieces of painting. New-York, Doubleday Page, 1912, in-10, 18-100 p., pl. 5 d.

1524. LANGÉ, Konrad. Guardis Segenspendung Papst Pius VI. (*Münchener Jahrbuch*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 277-284, 1 fig.)

1525. LA SIZERANNE, Robert de. L'imagier Mossa. *L'art et les artistes*, 1912, mars, p. 257-263, 7 fig., 1 pl. en coul.)

1526. LUTSCHER, Fr. Friedrich. Zur Geschichte der Malerei in Würzburg im XV-XVI Jahrhundert. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 41-54.)

1527. LAYRINO, Gustav. Der Kreuzfixus in der Hofkirche zu Heilsbrunn. *Die christliche Kunst*, 1912, janvier (I), p. 105-108, 1 fig.)

1528. LOISI, (Abbé X.). L'inspiration chrétienne du peintre (Gustave Moreau). *Notes d'art et d'archéologie*, 1912, janvier, p. 9-20, 3 fig.)

1529. MATHIEU, L. Le polyptyque de l'Adoration de l'agneau fut-il peint à Flude? *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1912, n° 1, p. 29-44.

1530. MALGAZZI VALERI (E.). La pittura e la miniature lombarda in una nuova pubblicazione. *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 28-32, 12 fig.)

1531. MALGAZZI VALERI, Francesco. Maestri minori lombardi del Quattrocento. *Rivista d'Arte*, 1911, décembre, p. 193-201, 18 fig., 1 pl.)

1532. MALLINGER (L.). Un beau spécimen d'art à l'église. (*L'art à l'école et au foyer*, 1911, juin, p. 62-63, 6 fig.)
1533. MANDON (Conrad de). La peinture en Savoie au XV<sup>e</sup> siècle, à propos d'un tableau mérité du musée de Chambéry. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 191-205, 7 fig.)
1534. MANUCCI (G. B.). Gli affreschi del Sodoma a S. Anna in Gauprena (Pienza). *Arte e Storia*, 1912, février, p. 48-55, 2 fig.)
1535. MARCI (Henry). Chassériau. Paris, Levy, 1911, in-16, 48 pl., notices par J. Laran. L'art de notre temps.)
1536. MASON-PERKINS (E.). Tre dipinti di Antoniazio Romano. *Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 36-38, 2 pl.)
1537. MASON-PERKINS (E.). Un dipinto del Crivelli. *Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 207, fig.)
1538. MAYER (August L.). Los cuadros del Greco y de Goya de la colección Nemes en Budapest. *Museum*, 1911, n<sup>o</sup> 12, p. 157-168, 7 fig., 1 pl.)
1539. MAYER (August L.). Die Gemaldesammlung des Bowes-Museum zu Barnard Castle. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, janvier, p. 99-104, 12 fig.)
1540. Melloza da Forlì: album con 93 riproduzioni. Roma, D. Anderson (s. tip.), 1911 in-fol., 18 p., 60 pl.)
1541. MICHEL (André). Puits de Chavannes. Paris, Lévy, 1911, in-16, 48 pl., notices par J. Laran. L'Art de notre temps.)
1542. MICHEL (H.). Note sur les manuscrits de l'abbaye de Corbie conservés à Saint-Petersbourg. *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1911, 4<sup>e</sup> trimestre, p. 322-327
1543. MÖLLER (Emil). Leonardo da Vincis Brustbild eines Engels und seine Kompositionen des S. Johannes-Baptista. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, décembre, p. 529-545, 3 pl.)
1544. MOTTE (Emile). Le petit Rubens de Mons. *La fédération artistique*, 1912, 25 février, p. 169-170.)
1545. NASSE (Hermann). Gemälde aus der Sammlung des Univ.-Professors Freiherrn Fr. W. von Bissung zu München. *Münchener Jahrbuch*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 208-231, 17 fig., 1 pl.)
1546. NEPI (Alberto). Le opere del Garofalo nella Pinacoteca Comunale di Ferrara. II. La Madonna della delle Nubi. *Arte e Storia*, 1912, mars, p. 73-77.)
1547. OLSCHKY (Leo S.). Quelques manuscrits fort précieux. *La Bibliofilia*, 1912, janvier-février, p. 412-421, 10 fig., 1 pl.)
1548. PALLI (G.). Per una Madonna del Boltraffio. *Rassegna d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 19, 3 fig.)
1549. PEROZZI (Maria). Federico Zuccari. *L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 127-137, 1 fig., 1 pl.)
1550. PHILLIPS (Lvelyn March). The Venetian school of painting. New-York, Macmillan, ms., 18339 p., fig. 2 s., 50.
1551. PIGNON (Alfred). Une Annonciation nouvelle de Fra Angelico. *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, janvier, p. 35-50, 5 fig., 2 pl.)
1552. PINI (Pietro). Di Giovanni Spagna e di alcuni suoi imitatori. *Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 39-51.
1553. PODAVSKY (Ladislaus). Abendländische Einflüsse in den Wandmalereien der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n<sup>o</sup> 9, col. 274-286, 16 fig.)
1554. RICCI (Gerrardo). Pintorecchio. Perugia, V. Bartelli, 1912, in-16, 351 p., 20 pl.)
1555. ROBINETZ (Gottv. Manuel). Una tabla del siglo XV. *Museum*, 1911, n<sup>o</sup> 9, p. 369-363, 1 pl. (en coul.)
1556. Rovereto (ed i suoi dintorni). *Atque ad Adria*, 1912, février, p. 17-21, 3 fig., 1 pl.)
1557. SACHSEN (Johann Georg). Herzog zu. Dreikönig aus Jerusalem. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n<sup>o</sup> 11, col. 351-356, 3 fig.)
1558. SAMMI (Mario). Il Crocifisso di Segna di Bonaventura ad Arezzo. *L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 33-35, fig.)
1559. SAMMI (Mario). Una pittura ignorata di Guglielmo de Marcellis. *L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 138-141, 1 fig.)
1560. SATTER (Joseph). Reste alter Wandmalereien im Freiburger Münster. *Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 1-19, 19 fig., 1 plan, 1 pl. en coul.)
1561. SCHMAROW (August). Allenburger Gedenkstudien. I. Die Verkündigung. *Kat. Nr. 149. Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n<sup>o</sup> 9, col. 261-271, 1 fig.)
1562. SCHMAROW (August). Domenico Veneziano. *L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 9-20, 5 fig.)
1563. SCHMIDT (F. Ulrich). Ein unbekanntes Mariaturen Breviarium der Visconti in Florenz. *Werkhalle*, 1911, octobre, p. 126-145, 7 fig.)
1564. SCHNEIDER (Edouard). Les Heures benedictines. *Les manuscrits de l'Est*, 1911-1912, n<sup>o</sup> 8, p. 142-166, 5 fig., n<sup>o</sup> 9, p. 261-295, 6 fig., n<sup>o</sup> 10, p. 302-321, 4 fig.)
1565. SEGNO (Achille). Un récent achat de la National Gallery. (« L'édification des Mages » par

1665. GARDI, GIULIO. *Le Arti*, 1912, mars, n. 133, p. 13, 9 fig.

1666. SERAFINI, Alberto. Ricerche sulla miniatura ombra, secoli XIV-XVI. *Le Arti*, 1912, janvier-levrier, p. 1166-6 fig., 7 pl.

1667. SIMON, GEORGE A. Das Zeremonienbuch von Gumbert in der Grundsummlung zu Paris. *Monatshfte für Kunstwissenschaft*, 1912, janvier, p. 14-16, 1 pl.

1668. SOTTILE, Gustavo. Une peinture de l'église San Biagio au musée de Saint-Marc à Florence. *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, février, p. 169-116, 3 fig., 1 pl.

1669. TESTI, Landolfo. Giacomo Antonio Spadolli detto il Spadolengo, il pittore Parmigiano. *Rassegna d'Art*, 1912, janvier-levrier, p. 58, 1 pl.

1670. WALMANN, F. Die athenische Bildergalerie. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, janvier, p. 88-98, 24 fig.

1671. VAN DEN OUYEN, Chanoine G. A propos de la vente des volets de l'Agneau mystique. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1911, livr. 4, p. 147-182.

1672. VAN DEN OUYEN, J. Compte-rendu des Heures de Milan, par G. Hübn de Leo, Bruxelles, 1911. *Archives belges*, 1912, levrier, p. 11-13.

1673. VASSARI, GIOR. Vita di don Bartolomeo abate di S. Clemente, con una introduzione, note e bibliografia di Alessandro Del Viti. Firenze, R. Bemporad e figlio, tip. Comitina, 1912, in 16, 67 p., 2 p. 11. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritto da Giorgio Vasari, edizione diretta da Pier Ludovico Occhini ed Ettore Camesi, vol. VIII.

1674. VASSARI, GIOR. Vita di Pietro Landini. Pietro Lorenzetti, con una introduzione, note e bibliografia di E. M. von Perckins. Firenze, R. Bemporad e figlio, tip. Comitina, 1912, in 16, 60 p., 2 p. 11. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritto da Giorgio Vasari, edizione diretta da Pier Ludovico Occhini ed Ettore Camesi, vol. VIII.

1675. VASSARI, GIOR. Vita di Tommaso da Sordani, a proposito di un busto. *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, février, p. 199-200, 7 fig., 1 pl.

1676. VASSARI, GIOR. Vita di Tommaso da Sordani, a proposito di un busto. *Archives belges*, 1912, levrier, p. 15-18, 7 fig., 1 pl.

1677. VON HERMANN, Hermann. Die christliche Gemälde des 15. Jahrhunderts in der Schweiz. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, janvier, p. 67-74, 24 fig.

1678. VON HERMANN, Hermann. Spätitalienische Bilder in der Gemälde-Sammlung des Herzöglichen Museums zu Braunschweig. *Münchener Jahrbuch*, 1911, 2 livr., p. 235-255, 15 fig.

1679. WALLERSTEIN (A.). Die Verkündigung des Konrad Witz und sein Verhältnis zur niederländischen Kunst. *Monatshfte für Kunstwissenschaft*, 1911, octobre, p. 118-131, 2 fig.

1680. WEAFF, J. Cyril M. Van Eyck. London, Lack, 1912, 80 p., 8 pl. en coul., 1 s. 6.

1681. WINKLER, Friedrich. Ein neues Werk aus der Werkstatt Pauls von Limburg. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n. 6, p. 536-543.

*Cf. aussi* n. 1197, 1211, 1104, 1116, 1128, 1166

### Arts graphiques.

1682. GAMBA, Carlo. Un disegno di Fra Bartolommeo nella raccolta Hesselme. *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 15-17, 1 pl.

1683. GAZIER, A. Jean Restout et les « Miracles » du duc de Pâris (1737). *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 117-130, 15 fig.

1684. GRUOT, J. A proposito del «Textus argenti» de la Catedral de Vich. *Museum*, 1912, février, p. 57-61, 5 fig., 2 pl.

1685. GUGENAUER, Gustav. Ein neuer Stich des Bandrollenmeisters. *Die graphischen Künste*, 1912, fasc. I<sup>o</sup> II, p. 15, 1 fig.

1686. GUGENAUER, Gustav. Zu Israhel von Meckelen. *Die graphischen Künste*, 1911, fasc. 4 II, p. 65-66, 1 fig.

1687. HANRATZ, F. M. Ueber einige Handzeichnungen von Rubens in der Albertina. *Die graphischen Künste*, 1912, fasc. I<sup>o</sup> II, p. 1-11, 11 fig., 3 pl.

1688. HETZ, Paul. Ein unbekanntes Kupferstich des Meisters J. S. Maria im Strahlenkranz. *Der Kunstwart*, 1912, 15 février, p. 136-137, 1 fig.

1689. LEHNS, Max. Ueber eine Schrotschnittplatte. *Die graphischen Künste*, 1912, fasc. I<sup>o</sup> II, p. 1-3, 3 fig.

1690. MAURIT, Pierre. Une composition de ceul dessus anciens et modernes à Lyon. *Les musées de France*, 1912, n. 1, p. 16-18, 1 fig., 1 pl.

1691. PAVI, Gustav. Eine Naturstudie Albrecht Dürers. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, février, p. 169-170, 30 fig.

1692. SCHEIN, Johann Georg, Herzog züt. Die liturgische Rolle in grossen griechischen Kloster zu Jerusalem. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n. 12, col. 369-371, 1 fig.

1593. SCHMIDT (Dr Ulrich). Unbekannte Zeichnung von Albrecht Altdorfer (1485-1538). Unbekannte Zeichnungen von Hans Sebald Beham. *Waldhalla*, 1912, février, p. 198-205, 6 fig.

1594. VOSS, Hermann. Eine Grunewald-Falschung des 17. Jahrhunderts. *Der Cicero*, 1911, 17 décembre, p. 917-919, 2 fig.

Cf. aussi nos 1384, 1404, 1429

### Arts industriels.

1595. AGAPITO Y BEVITA (Juan). Una cruz de Juan de Arfe. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, décembre, p. 266-267.

1596. AIMOND, Ch. Les anciennes cloches de Varennes-en-Argonne. *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 62-68.

1597. AUSM WLFERT. Fundgruben der Kunst u. Ikonographie in den Eltenbern-Arbeiten des christlichen Altertums und Mittelalters. Bonn, P. Haastem, 1912, in-fol., in-4 p., 35 pl., 20 m.

1598. AVAIL, René d'. Les vitraux de Jacques Gruber. *Revue Lorraine illustrée*, 1912, n° 1, p. 41-48, 8 fig., 2 pl.

1599. BALET (Leo). Schwäbische Glasmalerei. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1912, in-4, 166 p., fig., 8 pl. en coul., 26 m.

1600. BALLARDINI (Gaetano). Le ceramiche del campanile di S. Apollinare nuovo in Ravenna. *Felix Ravenna*, 1911, janvier, p. 31-42, pl.; fasc. IV, p. 150-162, pl.

1601. BECHTOLD (Arthur). Abel Stimmer in Freiburg in Brisgau. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 5, p. 138-147.

1602. BISCARO (Gerolamo). Intorno all' arte del vetro a Milano e nella regione del lago Maggiore durante il medio evo. Milano, tip. ed. L. F. Gagliardi, 1911, in-8°, 4 p. Extrait de l'*Archivio storico lombardo*.

1603. BRAUN (Giuseppe). La pinnacola della dell'Angelopte. *Felix Ravenna*, 1911, fasc. II, p. 70-71, pl.

1604. BRAUN (Dom Sébastien). Pour le mobilier religieux. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, novembre, p. 321-327.

1605. CARASSA (Pasquale). Una croce pettorale bizantina scoperta a Brindisi. *Apulia*, 1911, fasc. III-IV, p. 245, pl.

1606. CORBUCCI, V. Di uno sconosciuto maestro in vetro del secolo XV. *Bollettino della Reale deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, 1911, fasc. I, p. 255.

1607. DESMOYS (F). Fondeur tournaisien du XV<sup>e</sup> s. *Revue Tournaisienne*, 1911, novembre, p. 192.

1608. DUIS, Emile. L'ancien cartillon et la vieille horloge de Saint Jacques à Anvers. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1911, livr. 34, p. 275-316.

1609. DOXLET (Fernand). Note sur quelques vitraux heraldiques des XIV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s. *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1911, livr. 34, p. 299-356, 3 pl.

1610. FAIKI, O. A. Die Ausstellung von Kirchengewändern des Mittelalters in Berliner Kunstgewerbe-Museum. *Der Cicero*, 1912, 17 janvier, p. 1-8, 11 fig.

1611. FAIKI, Kunstgewerbemuseum. Neuerworbene mittelalterliche Glasgemälde. *Öffentliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, 1912, mars, col. 153-156, 3 fig.

1612. FAUCY (Louis de). Remarques sur la tapisserie de l'Apocalypse (la cathédrale d'Angers). Angers, G. Grassin, 1912, in-8°, 8 p. Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*.

1613. FAUCY (Louis de). Les Vitraux de la nef de la cathédrale d'Angers. Angers, G. Grassin, 1912, in-8°, 13 p. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*.)

1614. FACHON, Henri. Genevieve Cellini Paris H. Laurens, 1912, in-8°, pl. et fig. Les grands artistes.

1615. GOUSSENS, Dr W. Le pavement de l'église abbatiale de Bolduc. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, octobre, p. 308-312, 1 fig.

1616. GARDIN Y CUNAT, Joseph. Una Casulla del Museo de Vich. *Museum*, 1911, n° 10, p. 365-377, 10 fig., 1 pl. en coul.

1617. BOUQUET, Ad. La classe des Dunoisoux. *Revue Tournaisienne*, 1911, décembre, p. 195-201.

1618. MAROTI (M. VASSILO, J. J.). Le marbre du cardinal Giovanni Borja. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 177-189, 1 fig.

1619. METTENBECK. Drei alte Glocken. *Die Denkmalpflege*, 1912, 7 février, p. 11-12, 5 fig.

1620. MEYER, O. H. Die Glocken im Friedländischen. Eine Wandlung durch deutsche Färbung u. Glockenstüben. Friedland, J. Weeber, 1912, in-8°, 103 p., 36 pl., 8 m.

1621. PAGET, R. Une cloche de l'église Saint-Pierre d'Anchi. *Bulletin de la Société archéologique de Gers*, 1911, 3<sup>e</sup> trim., p. 220-224.

1622. PANSIER, P. Le trésor de l'église de Notre-Dame des Doms et l'église des Catalans. 35

1620. *Al Spain. Combat Venussu*, 1912, avril, p. 105-128.

1621. RICHU (Chanoine). Un ancren fer à hosties. *Bulletin de la Diana*, 1911, n° 5, p. 119, 1 fig.)

1622. RIVIÈRE (J.). Nobes archéologiques. Les chaises de Montebondier. *Album christiana*, 1911, décembre, p. 499-504.

1623. SALINAS (Antonio). Palafio con ricami di Corallo della Chiesa dell'Olivella di Palermo. *Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, novembre, p. 437-438, 2 fig.)

1624. SCHULSTRAEL (J.). O. L. Vrouweloren en zijn klokkespel. *Kunst-kroniek*, 1912, janvier, p. 61-62.

1625. SCHMIDT (F.). Eine gestickte Kiesel aus dem Mittelalter. *Die christliche Kunst*, 1911, décembre I, p. 84-86, 3 fig.

1626. SZANCHEWOSKI (Antoni). Rzym. Mozaika jako chrześcijańska sztuka bazylikowa (A. W. W.). La mosaïque élément de l'art chrétien de la basilique du IV<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> s. Varsovie, Gebeliner et Wolf, 1911, in-8, vi-159 p. Bibliotheka dzieł chrześcijańskich, 127. 1 fr.

1627. THURNLOTTE (F.). Neue Glasgemalde von A. Pacher. *Die christliche Kunst*, 1912, février II, p. 27-28.

1628. UGATIS (Gul. R. et.). Un calice inconnu de Nicolas d'Herford. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 133-136, 1 fig.

1629. Veroldliche Glasmalereien, aus dem späten Mittelalter u. der Renaissancezeit (Hrsg. v. der königl. Akademie des Bauwesens in Berlin. 2. Lfg. Berlin, F. Wasmuth, 1912, in-fol., 4 pl. en coul. 30 m.

1630. WILHE (Fritz). Ein Bischofsstab des ausgehenden XV. Jahrhunderts. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 7, col. 193-198, 2 fig., 1 pl.

1631. WILHE (Fritz). Zur Frage nach der Heimal des transalpinen Uncals. Bekehrschmuck im XIV. Jahrhundert. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 10, col. 293-298, 2 fig., 1 pl.

1632. —, n° 1419, 1437, 1432.

### Iconographie

1633. ABRAMS VAN SONDREMA (F.). Über die Entstehung der Abendmahl-Erstellung von der byzantinischen Malerei über zur niederländischen

Malerei des 17. Jahrh. Leipzig, Klunkhardt und Bernmann, 1912, in-8°, viii-181 p., 21 pl. 14 m.

1634. AUBIN (Marins). Bibliographie iconographique du Lyonnais. T. III, 3<sup>e</sup> partie: Vues particulières. Fascicule 1<sup>er</sup>: Cathédrale Saint-Jean. Lyon, impr. de A. Rey, 1911, in-8°, 55 p., avec fig. (Bibliothèque de la ville de Lyon. Collection de travaux de bibliographie.)

1635. CUSTODINI (L.). L'iconographie des vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle de la basilique d'Assise. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 111-116; juillet-août, p. 271-282.)

1636. DAMIANI. Zur Geschichte der Heiligen-Mitribute. *Die christliche Kunst*, 1911, décembre (I), p. 65-72.)

1637. ESCHERICH (Melai). Der Einfluss der Mystereispele auf die Malerei. *Walhalla*, 1912, février, p. 177-196, 3 fig.)

1638. GUSTO (Egido Maria). Le vetrate di S. Francesco in Assisi: studio storico-iconografico. Milano, Alinari e Lacroux, 1911, in-4°, 375 p., 42 pl.

1639. HORTART (Francis). Les mystères du Rosaire de Josef Jaussens à la cathédrale d'Anvers. *Aurendal*, 1911, novembre, p. 665-667, 3 pl.)

1640. JORIE (D. B.). Essais d'iconographie monastique. Saint Benoît rappelle deux morts à la vie. L'apparition de l'Enfant Jésus à Saint Bernard. *Revue liturgique et bénédictine*, 1911, décembre, p. 52-56, 2 pl.; 1912, janvier, p. 116-112, pl.)

1641. LOGAN (BIRNENSON (Mary). Il Sassetta e la legenda di S. Antonio abate. *Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 202-203, 3 fig.)

1642. MARIN (Eugène). L'iconographie de Saint Nicolas. *Les marches de l'Est*, 1911-1912, n° 9, p. 347-355, 9 fig.)

1643. MARTEL MONSÓ (José). La Eucaristia en el Arte pictórico. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, août, p. 169-189, 2 fig., 2 pl.)

1644. MICHX (And.). La leggenda popolare di Sant'Eligio e la sua iconografia. *Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lett., art.*, LXX, 1911.)

1645. MOUZY (G. R.). The origin of the Fischsymbol. *Princeton Theol. Review*, 1911, XXII, p. 268-269.)

1646. MURAYTOU (Santi). La più antica rappresentazione della incredulità di San Tommaso. *NuovaBullettino*, 1911, p. 39-58.

*Cf. aussi* n° 1197, 1406, 1466, 1571.



# LES PEINTURES DES MAÎTRES NIÇOIS AUX XV<sup>E</sup> ET XVI<sup>E</sup> SIÈCLES <sup>1</sup>

## III.

### LES SCÈNES ET PERSONNAGES FIGURÉS SUR LES RETABLES DE LA RÉGION NIÇOISE

Nous savons déjà que ces retables, destinés à l'ornement des édifices consacrés au culte, ne nous proposeront que des scènes religieuses et qu'ils auront surtout pour but de montrer les saints particulièrement vénérés par les fidèles et les associations pieuses.

Si l'on prétendait les classer d'après les sujets du panneau principal, on n'aurait pas de peine à reconnaître que les plus nombreux sont ceux qui ont trait à la Vierge. La dévotion à la Mère de Dieu était fortement ancrée au cœur de la population; il serait facile d'en donner des témoignages nombreux.

On la considérait déjà comme Immaculée dans sa conception. On en a la preuve par le retable de Sospel, qui appartenait jadis aux Observantins de cette ville. C'est une œuvre déjà bien tardive, puisqu'elle semble devoir être attribuée à François Brea, qui peignait encore en 1592 <sup>2</sup>; mais le dogme qu'elle consacre était déjà accepté au XV<sup>e</sup> siècle, nous le savons d'une façon certaine, dans la ville de Toulon, non loin de Nice: une confrérie de la Conception y existait dès 1483 au moins. A Sospel (*op. cit.*), la Vierge est représentée debout, de face, vêtue d'une robe brochée d'or, les mains jointes et les cheveux tombant en boucles sur ses épaules <sup>3</sup>. Six petits anges musiciens, groupés autour d'elle, chantent ses louanges, tandis que Dieu le Père apparaît dans les nuages au-dessus de sa tête et lève les mains comme pour répandre ses grâces sur le globe du monde placé devant lui et surtout sur la Vierge. Un phylactère sépare les deux personnages avec les paroles prononcées par le Père: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*. Cette œuvre est d'une fraîcheur délicate, elle est traitée avec une véritable piété et nous devinons combien elle a dû émouvoir les fidèles, à considérer les blessures qu'ils lui ont faites en voulant suspendre leurs ex-voto.

Un pareil sujet est rare, nous n'en relevons même aucune mention dans les nombreux contrats de prix-faits qui nous sont parvenus de cette époque et de cette région. Le retable de Sospel n'est pourtant pas le seul témoignage que l'on puisse évoquer de la croyance à l'Immaculée

1. Deuxième article. Voyez *Berne*, p. 275-288.

2. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1932 t. II, p. 60.

3. Abbe Albanès, *Les Arts à Toulon au moyen-âge*, dans *le Bulletin de la Société de l'histoire de la Provence*, t. 189, p. 107.

4. C'est la copie presque exacte de la sainte Marthe telle qu'elle est représentée sur un tableau de François Brea.

Conception, M. Emile Mâle<sup>1</sup> a montré comment elle s'était étendue jusqu'à sainte Anne et comment on avait voulu que la mère de la Vierge ait été elle-même soustraite à l'emprise du démon. Or, dans deux tableaux qui ont figuré à l'Exposition de Nice, nous retrouvons la trace de cette pensée opinion : c'est dans celui de *Sainte Marguerite*, exécuté par Jacques Durandi vers 1450-1460, et dans celui de *Saint Nicolas*, payé à Louis Bréa en 1500 par les massiers de l'église paroissiale de Monaco. Le premier de ces retables nous permet donc de faire remonter assez haut la croyance en question. C'est dans le panneau supérieur de la bande latérale de droite : sainte Anne est représentée debout, entièrement enveloppée dans son manteau ; légèrement tournée à droite, elle tient sur son bras droit la Vierge sa fille, toute jeune, mais portant déjà dans ses bras l'Enfant-Dieu à peine plus petit qu'elle. Il n'était guère possible d'indiquer d'une façon plus discrète, beaucoup moins réaliste que d'autres signalées par M. Mâle, la prédestination de la Vierge. A Monaco, Louis Bréa, qui eut à exécuter le même thème<sup>2</sup>, peut-être cinquante ans plus tard, ne sut pas le rendre avec le même bonheur d'expression. Il montra sainte Anne à mi-corps, le visage grave, la tête inclinée sur l'épaule gauche ; elle porte d'un côté la Vierge enfant, qui, indifférente, lit dans un livre, d'autre part le Sauveur du monde nu, qui tend les bras vers sa mère comme pour attirer son attention (*fig. 5*). La scène est charmante, il est vrai, mais le dogme y est moins sensible que dans le retable de Fréjus.

Le mystère de l'Annonciation est sans doute un de ceux qui ont été le plus fréquemment traités par les peintres niçois. Ils en ont fait l'objet essentiel de plusieurs des retables exposés à Nice : ceux de Lienche, de Villars et d'Ételle ; ils l'ont reproduit aussi maintes fois dans la partie supérieure de beaucoup d'autres, on il semble que ce devint une règle générale de disposer les deux personnages de la Salutation angélique de chaque côté du sujet central. Nous allons voir comment elle s'établit.

Le plus ancien exemple d'une Annonciation dans la partie supérieure d'un retable paraît être donné par celui de Fréjus, que peignit Jacques Durandi (1450-1460). L'Ange et la Vierge sont face à face, debout, plus qu'à mi-corps, chacun d'eux étant sous une arcade qu'abrite un autre arc en accolade. La scène y est réduite à sa plus simple expression. Elle reçoit tout son développement au-dessus de la *Sainte Catherine de Sicque* du retable de Taggia (1488) ; mais Louis Bréa la traita ici sur un seul panneau. Sept ans plus tard, lorsqu'il fit le *Baplême du Christ* pour la chapelle des Curh chez les Dominicains de Taggia, il logea tout au sommet de la boisserie, entre le Christ de passion et les figures de saints qui occupent l'étage supérieur, deux très petits panneaux avec l'ange et la Vierge de l'Annonciation, à mi-corps. L'effet, il faut bien le dire, n'était pas heureux ; cette représentation avait l'air d'un remplissage et pouvait d'ailleurs passer inaperçue. L'artiste fit mieux en l'année 1500, avec le retable de *Saint Nicolas* de Monaco ; il plaça au centre de son étage supérieur un Christ de passion et disposa à gauche sur un panneau l'ange, et à droite sur un autre panneau la Vierge.

Cet arrangement fit fortune, il persista pendant la plus grande partie du XVI<sup>e</sup> siècle, puisqu'on le retrouve dans le tableau de *Sainte Devote*, commandé pour l'église de Monaco par Elisabeth Grimaldi (1501-1570). Même, lorsque l'étage supérieur des retables fut réduit à un simple couronnement, il y eut toujours, à cette place les deux panneaux de l'ange et de la Vierge séparés par un sujet central (Crucifixion, Christ de passion, Pielà ou Vierge et Enfant). Le

<sup>1</sup> L. Emile Mâle, *L'Architecture française, 1450-1650*, p. 101.

<sup>2</sup> Pour un exemple de ce thème, voir le tableau de *Saint Nicolas* (1500). Je demande la permission de rapporter ce tableau, qui se trouve au musée de Nice, à la page 6 de février 1912, p. 54, à propos des *Tableaux de la cathédrale de Monaco peints par Louis Bréa*.



LA VIERGE IMMACULÉE DE PIETRO PERUGINO  
MUSEE DES BEAUX-ARTS DE PARIS



meilleur type en fut présenté par François Bréa dans sa *Vierge-Immaculée* de Sospel : il était encore reproduit en 1565 par Antoine Manchello dans son tableau de Menton.

Louis Bréa peignit aussi l'Annonciation dans le premier des petits cadres qui entourent ses *Madones du Rosaire* de Taggia et d'Antibes. Mais là, naturellement, il eut à se contenter d'un seul panneau et par conséquent il lui fallut rapprocher les deux personnages.

En général, la disposition adoptée pour le décor, la place des personnages, leur costume, est calquée sur celle du théâtre. La scène représente, comme je l'ai déjà dit, une des pièces de l'appartement de la Vierge, avec une fenêtre au centre et deux portes : l'une, à gauche, par laquelle l'ange Gabriel doit entrer ; l'autre, à droite, donnant sur la chambre de Marie. Il n'est pas rare qu'elle laisse voir le lit (comme dans le retable d'Utelle). La Vierge est agenouillée devant un pupitre ou une table, sur quoi est posé son livre d'heures. Elle a les mains jointes ou croisées sur sa poitrine en signe de soumission, et elle incline la tête pour écouter le messager divin. Souvent un lys fleurit dans un vase posé au premier plan sur le sol ou en arrière sur le coffre servant de pupitre. Dans le retable de Fréjus, il est à la main de la Vierge. En face, prosterné, posant un



Fig. 5. — SAINTE ANNE, LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. (Collection de M. L. Bréa.)  
par Louis Bréa (1560).

seul genou en terre, et portant un lys ou un rameau d'olivier, l'ange indique par un geste de la main droite qu'il parle ; les premiers mots de l'*Ave Maria* sont inscrits entre sa bouche et la tête de la Vierge ou bien sur un phylactère qu'il tient avec l'olivier et le lys. Quelque-

fois, il a les bras croisés sur la poitrine. Cependant, l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe blanche, s'approche de la Vierge, dans une auréole ou à l'extrémité de rayons lumineux partant de la bouche de Dieu le Père, qui apparaît alors en buste dans le haut de l'appartement. Tel est l'ordre observé dans les grands panneaux et très souvent dans les panneaux secondaires, autant que la place le permet.

Le costume des personnages est réglé aussi par la tradition. La Vierge, dont les cheveux blonds découverts tombent sur ses épaules, est toujours vêtue d'une robe bleue et s'enveloppe dans un manteau rouge, dont on aperçoit plus ou moins la doublure, de couleur variable. Une étoile d'or rayonne souvent sur son épaule gauche. L'ange, aux ailes blanches ou diaprées, tête nue et nimbee, a presque toujours une aube blanche sous une dalmatique rouge à galons d'or. Dans l'*Annunciation* d'I Telle, il porte seulement une robe rouge retenue à la taille, avec les manches retroussées qui laissent apercevoir les manches d'un autre vêtement de dessous, de couleur verdâtre; mais il a une étoile croisée sur la poitrine. Au XV<sup>e</sup> siècle, il porte fréquemment, au lieu de la dalmatique, une chasuble brochée d'or (retables de *Sainte Marguerite* à Fréjus, de *Sainte Catherine de Sicme* et de l'*Annunciation* à Faggia).

Les autres scènes de la vie de la Vierge sont beaucoup moins souvent représentées; on les trouve surtout dans les panneaux encadrant les *Madones du Rosaire*, qui offraient aux fidèles les mystères peux et douloureux de son existence. Nous n'insisterons donc pas.

Mais, par contre, s'il est un thème qui a été imposé aux peintres de la région niçoise avec une fréquence qui denote une sensibilité particulière, c'est celui de la Mère de pitié, de la Vierge tenant sur ses genoux le corps supplicié de son divin Fils. Cette compassion du peuple aux souffrances de Marie, cette imploration continuelle qui en est la conséquence, étaient, je l'ai déjà dit, entretenues, excitées par les confréries de pénitents. Aussi l'Exposition de Nice pouvait-elle montrer plusieurs *Pietà* faisant l'objet principal ou unique des retables de la Turbie, de Monaco (retables du curé Teste et des Pénitents), de Cimiez, de Saint-Augustin de Nice et de Sospel. Le plus ancien type connu dans la région existait en 1437 à Lérins: il ne nous est révélé que par une clause du testament daté cette année-là par Astrigueta, veuve de François Jean, qui prescrivit de peindre une image semblable pour le grand autel des Français à Grasse<sup>1</sup>. Mais, en outre, la même représentation a été souvent donnée dans d'autres retables, au centre de l'étage supérieur, comme par exemple dans ceux de *Saint Benoît* de Bonson, de l'*Annunciation* de Villars, de l'*Immaculée-Conception* de Sospel, de *Saint Michel* de Menton. Nous nous trouvons donc là en présence d'un thème familier aux artistes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

Dans le plus ancien de ces tableaux, la *Pietà* de Cimiez par Louis Bréa (1475), dans celui qu'il a laissé chez les Dominicains de Taggia, enfin dans celui de la Turbie (en grande partie repeint), la Vierge assise au pied de la croix est seule, avec le corps inanimé du Christ sur les genoux. Ne considérons que la première œuvre de Bréa. Elle est extrêmement belle dans son expression. La Vierge, la tête inclinée sur l'épaule droite et penchée vers son Fils, croise les mains, ferme les yeux et prie dans une attitude de résignation infinie et d'acceptation de la volonté divine. Derrière elle, des anges, groupés au-dessus et au-dessous de la traverse de la croix, compatissent à son immense douleur et versent des larmes. La scène se passe au premier plan d'un paysage verdoyant, avec château-fort couronnant une colline. La partie supérieure du retable de Bonson (*Saint Benoît*) nous offre une même Vierge de pitié, seule avec le cadavre du Christ; le paysage lui se apercevoir au loin la ville de Jérusalem, avec ses monuments et

<sup>1</sup> G. Brea, *op. cit.*, p. 102, n. 1, p. 103, n. 2.

<sup>2</sup> S. G. Brea, *op. cit.*, p. 103, n. 3. — G. Brea, *op. cit.*, p. 26.



Fig. 1. CHIEFFI DI CASTRO, CHIEFFI, 1301.

ses mambrés — la Vierge, abîmée dans ses réflexions douloureuses, joint les mains et retient ses pleurs.

Mais voici une autre conception du XV<sup>e</sup> siècle, celle qui a été exprimée par l'auteur du retable des Pénitents blancs de Sospel. La Vierge, le visage en larmes, retient sur son sein le corps de son Fils ; elle est assistée de saint Jean et de Marie-Madeleine, placés l'un à la tête, l'autre aux pieds du Christ. Saint Jean soutient même d'une main la tête du Sauveur. Ce dernier a les membres inférieurs presque comme ceux d'un enfant. On l'a déjà dit : ce n'est pas une maladresse du peintre, c'est une chose voulue pour exprimer un sentiment mystique, l'illusion de la Vierge de bercer encore son jeune Fils sur ses genoux<sup>1</sup>. L'image est encore très émouvante, bien qu'elle n'ait pas été exécutée par un artiste de premier ordre, mais c'est qu'ici l'idée emporte tout, la technique devient secondaire. Nos ancêtres n'avaient point d'autre préoccupation.

Desormais, saint Jean et la Madeleine seront les compagnons inséparables de la Vierge de douleur ; ils se tiendront à ses côtés, l'un soulevant presque toujours la tête du Crucifié, l'autre se tenant respectueusement aux pieds avec sa boîte de parfums. Louis Bréa commencera même par adjoindre au premier plan le crâne du premier homme (*Pietà* de Saint-Augustin de Nice), pour témoigner de la participation des peuples de l'ancienne loi aux mérites de la Rédemption. La scène aura toujours lieu en plein air ; quelquefois on accumulera autour de la croix les instruments de la Passion (retable de Villars) ; parfois encore, on montrera à l'horizon le tombeau où le corps du Christ sera déposé (retable du curé Teste à Monaco).

Il y a lieu de remarquer qu'en général les grands tableaux de *Pietà* n'ont pas de prédelle. Il faut cependant faire une exception pour celui que les Pénitents de Monaco ont commandé, probablement à François Bréa. Ils ont réclamé une prédelle avec le Christ et les douze apôtres et deux petits pénitents agenouillés aux extrémités. Le curé Teste avait aussi exigé de Louis Bréa, en 1505, une sorte d'encadrement de la scène principale avec six petits tableaux de la Passion.

Ne quittons pas ces sujets douloureux, où se complaisait le mysticisme du XV<sup>e</sup> siècle. Il en était deux autres qui étaient tout aussi populaires que la Vierge de pitié et qui admettaient encore l'image de la Mère de Dieu ; c'est la Crucifixion et le Christ de passion.

Les grandes compositions consacrées uniquement à la mort du Sauveur sont pourtant assez rares. Il n'y en avait pas à l'Exposition de Nice<sup>2</sup> ; dans la région on n'a signalé jusqu'ici que la très importante *Crucifixion* de Cimiez, peinte par Louis Bréa en 1512. Mais, au sommet des retables, le Christ en Croix s'élevait fréquemment ; Jacques Durandi<sup>3</sup>, Jean Canavesi<sup>4</sup>, Louis Bréa<sup>5</sup>, d'autres encore<sup>6</sup>, ont rappelé de cette façon le martyre du Rédempteur, sans compter les artistes qui ont inscrit ce tableau parmi ceux des mystères du Rosaire<sup>7</sup>.

À Cimiez, Bréa a dû, pour se conformer au désir de son client, faire grand. Il a donc réuni au pied de la croix un certain nombre de personnages ; d'abord la Madeleine prosternée et embrassant le bois du supplice, puis à gauche la Vierge, tombant pâmée dans les bras d'une sainte femme et de saint Jean, une autre sainte femme et saint François d'Assise ; à droite,

<sup>1</sup> V. A. de la Cour, *op. cit.*, p. 131, 132.

<sup>2</sup> Sans doute, car le tableau, contrairement à l'usage d'usage, qui a probablement été détaché d'un grand retable de Bréa, est à Nice.

<sup>3</sup> *Tableaux de la région niçoise*, p. 106. Terme, date de 1494.

<sup>4</sup> *Les Maîtres de la région niçoise*, *Tableaux de la Région de Nice*, p. 106. Terme, date de 1500.

<sup>5</sup> *Tableaux de la région niçoise*, *Tableaux de la Région de Nice*, p. 106. Terme, date de 1505.

<sup>6</sup> *Tableaux de la région niçoise*, *Tableaux de la Région de Nice*, p. 106. Terme, date de 1505.

<sup>7</sup> *Tableaux de la région niçoise*, *Tableaux de la Région de Nice*, p. 106.

<sup>8</sup> *Tableaux de la région niçoise*, *Tableaux de la Région de Nice*, p. 106.

saint Jérôme, agenouillé, se meurtrissant la poitrine avec un caillou<sup>1</sup> et deux personnages debout qui sont certainement des portraits. Il a retracé ensuite sur une predelle d'autres scènes de la Passion : le Baiser de Judas, la Flagellation, le Couronnement d'épines, le Portement de croix, plus une image du Christ de douleur.

Cela est assez exceptionnel, je le répète. Les représentations du Christ en croix sont d'habitude traitées plus simplement et dans des proportions beaucoup plus modestes. Le Crucifié est toujours accompagné de sa Mère à gauche et de saint Jean à droite ; il penche toujours



Fig. 7. — CHRIST DE PASSION, DÉTAIL DU RETABLE DE SAINT NICOLAS, par LOUIS BREA (190).

la tête vers la Vierge. Ces deux derniers personnages sont debout, sauf dans le retable de Briançonnet, où on les voit assis, méditant douloureusement, la tête appuyée sur une main. Très vite, les peintres tomberent ici dans la routine et abolirent l'émotion. Il y a loin du sentiment exprimé par Jacques Durandi dans le retable de Frejus, au métier de Louis et d'Antoine Brea.

Il semble qu'ils aient réservé toute leur attention, toute leur dévotion pour les Christs de douleur, offerts si fréquemment à la vénération des fidèles. Là encore, il faut s'entendre : à ma connaissance, dans la région niçoise, il n'y a que l'auteur d'un retable de Biot<sup>2</sup>, à qui

1. Ce saint Jérôme a été recopié dans le retable de *Saint Paul* en l'église *Santa Maria* à Castella de Gierca.

2. Dans les fresques de la chapelle de Bonconour le Christ de passion est représenté allongé sur le sol, à un corps étendu sur son tombeau avec les instruments de sa passion, mais il a ses bras croisés sur le corps et pendants.

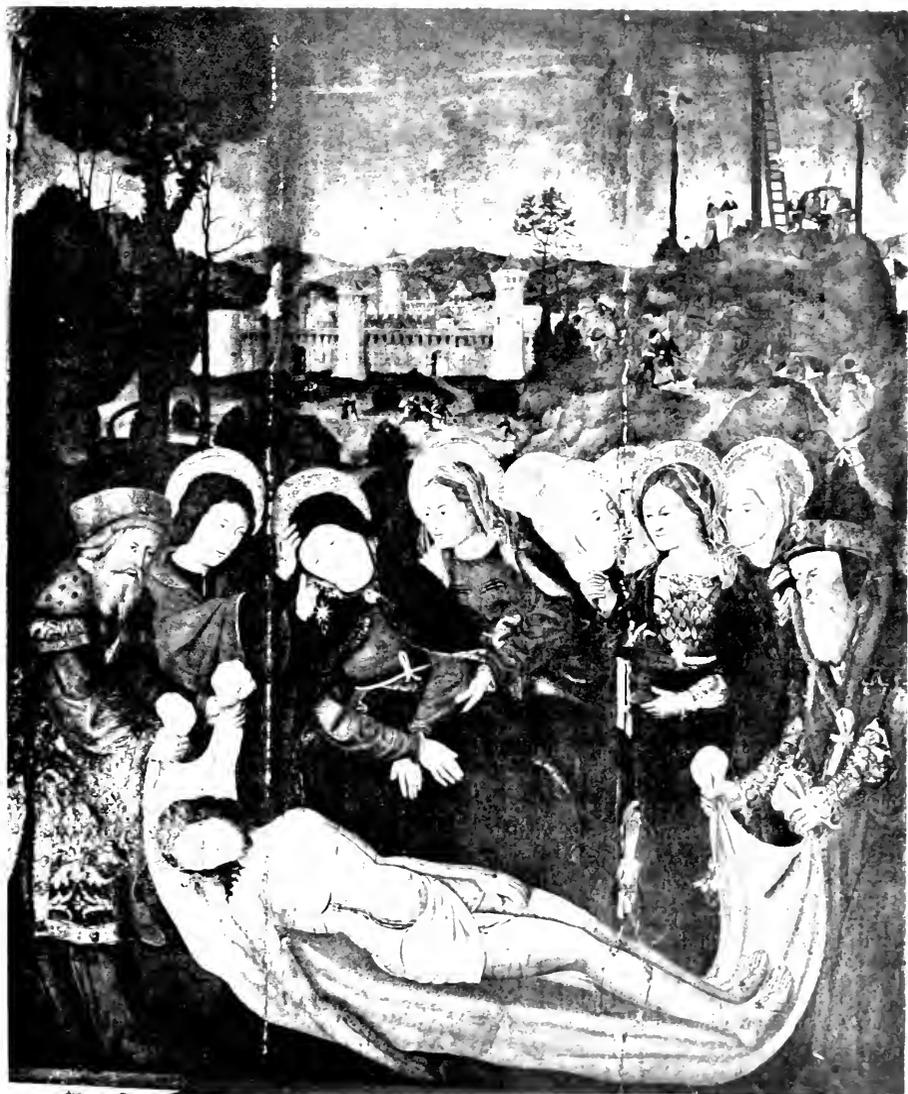
l'on doive une grande composition sur ce sujet (aux environs de l'an 1500). Le Sauveur, avec ses plaies ouvertes, est debout dans une chambre où l'on a réuni tous les instruments de son supplice, même son tombeau. Il a le roseau à la main et deux anges relèvent derrière lui le manteau dont on avait recouvert sa nudité. Le peintre a complété son œuvre par trois petits tableaux placés au sommet : il y a présente la Résurrection, avec à gauche la Flagellation et à droite le Couronnement d'épines (*fig. 6*).

Mirallet, le premier des peintres niçois, a exposé le Christ de passion au centre de la partie supérieure d'un retable. Il l'a montré le buste nu, les poignets croisés sur le ventre, couronné d'épines, les yeux clos, la partie inférieure du corps caché par une draperie soutenue par deux anges. Mais cette représentation ne s'implanta pas. Jacques Durandi en offrit une autre dans son retable de Luceram. Il leva le Christ debout dans son tombeau d'où il émergea à mi-corps, lui croisa les mains à hauteur du thorax et groupa autour de lui la croix, la colonne, l'échelle et tous les autres instruments de la Passion. Louis Bréa créa encore ou importa dans la région niçoise le type qui devint traditionnel ; ce fut dans les retables du *Baptême du Christ* à Taggia (1495), de *Saint Nicolas* à Monaco (1500) et de *Saint Georges* à Montalio (1516)<sup>1</sup>. Le Christ est debout dans son tombeau, les yeux fermés, la tête couronnée d'épines et inclinée sur l'épaule droite, les mains croisées sur le ventre ; il est accompagné de sa mère et de saint Jean qui se lamentent (*fig. 7*). La figure de la Vierge devient pathétique, émouvante, c'est vers elle que le regard se tourne avec le plus d'affection. Antoine Bréa à Dianò-Borello et l'auteur du retable de Biocchelliere ne firent qu'imiter ce modèle<sup>2</sup>.

Ainsi donc, la Vierge trouve sa place partout à côté de son Fils. C'est encore à elle que l'on s'attache avec le plus de compassion dans les Enchevêtrements du Christ, qui ont parfois excité la pitié des fidèles. Le sujet n'a pas été traité fréquemment ; cependant Louis Bréa l'a représenté sur les predelles du *Saint Paul* et du tableau d'*Ognissanti* en l'église Santa Maria di Castello, à Gênes. Il a groupé autour du corps divin, étendu au premier plan, plus ou moins de personnes, mais c'est avec angoisse qu'il a fait pencher la Vierge sur le cadavre de son Fils, c'est sous le coup d'une douleur incommensurable qu'il l'a fait se renverser dans les bras de ses suivantes. Un grand retable de *l'Enchevêtrement du Christ* se voit encore dans l'église de Cimiez, en face de la *Crucifixion*. L'auteur de cette composition, qui vivait vers 1520-1530, s'est surtout attaché à nous émouvoir par la vue de la Mère de Dieu, qui se pâme et tombe les yeux fermés, les bras inertes ; Joseph d'Arimathie, Nicomède, saint Jean et les saintes femmes pleurent aussi bien sur elle que sur le Christ ; il n'y a que Madeleine, dont l'amour pour son Dieu ne veut être ni consolé ni distrait. Antoine Aoudi a fait d'une pareille scène le sujet de son tableau de 1539, aujourd'hui en la chapelle de l'hôpital d'Anibes (*fig. 8*). Joseph d'Arimathie et Nicomède emportent sur le suaire le corps du supplicié, marqué de blessures, et les personnages placés en arrière se partagent en deux groupes : au milieu du premier, la Vierge s'effondre, à peine soutenue par saint Jean et une femme ; au centre du second, Madeleine, portant son vase de parfums, ne se préoccupe que du Sauveur. C'est encore à peu près la même conception. Comme l'auteur du retable de Cimiez, Aoudi a situé sa composition au pied du Calvaire, non loin des murs de Jérusalem ; mais il a animé son arrière-plan de nombreux petits personnages : pied ou à cheval, circulant sur la route du Golgotha.

<sup>1</sup> Sur le peintre niçois, voir l'ouvrage de l'auteur, la cathédrale de Savone (1895). Louis Bréa peignit le Christ de passion entre sa mère et saint Jean, mais avec des expressions indifférentes. La scène centrale, il imagina de lier les poignets du Christ à la croix.

<sup>2</sup> On trouve encore, dans la région niçoise, des passionnaires à divers sujets sur la predelle du retable de Braungonnet. C'est à la cathédrale de Savone que se trouve le plus intéressant.



Les images de Notre-Dame de pitié, du Christ de douleur et des différentes scènes de la Passion répondaient à celle préoccupation des fidèles de participer en quelque sorte au martyre de la Vierge et de son Fils. Mais elles n'emportaient pas toute la faveur à elles seules. Il y avait d'autres offrant au chrétien des motifs de confiance et de joie. C'étaient celles de la Vierge sanctifiée par sa maternité divine et possédant tout pouvoir sur le cœur de son Fils, c'étaient celles de la Mère de Miséricorde, de la Madone du Rosaire, du Refuge des pécheurs.

La plus ancienne représentation de la Vierge-Mère que l'Exposition de Nice nous ait offerte est celle que signa Jacques de Carolis vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Mais le type qu'il imita était déjà créé depuis longtemps, c'était celui de Cimabué, avec les anges musiciens étagés de chaque côté du trône de la Reine des cieux. L'exécution en a été faite d'ailleurs avec un archaïsme notoire, dont se gardèrent bien les autres peintres de la région niçoise, Jacques Durandi notamment, qui, très peu d'années plus tard, fit de la Vierge portant l'Enfant dressé sur ses genoux, le sujet principal du retable de Bouyon. Par malheur, cette œuvre a subi de grands dommages ; pourtant une expression de douceur commence à rendre charmante la figure de la Mère offrant un objet indistinct à son Fils. Jean Canavesi, en 1591, fit encore plus douce, plus accessible aux prières des hommes, la Vierge, qui dans le tableau de Turin, jadis peut-être à Notre-Dame des Fontaines, regarde droit devant elle, pendant que l'Enfant, assis sur son genou droit, suspend ses jeux avec l'oiseau posé sur son poing et bénit celui qui vient prier sa Mère. C'est à peu près le même thème qu'a voulu rendre Louis Bréa dans ses retables des Ares et de Six-Fours ; mais il sut présenter un type encore plus séduisant dans la partie supérieure de son retable de *Saint Georges* à Montalto Ligure. La Vierge debout porte sur son bras et relieut avec amour sur son sein le jeune Dieu qui bénit. Il lui a donné cette expression si tendre, si caressante, qui fait de ses Madones des modèles d'angélique douceur et de candide pureté. En cela il fut supérieur au maître Vincent Foppa, auprès de qui il avait vécu<sup>1</sup>. Son frère Antoine Bréa fut moins heureusement inspiré à Diano-Borganzo, où il montra la Vierge assise, enveloppée dans un grand manteau et soutenant sur son genou l'Enfant bénessant. A remarquer que nous voyons ici l'Enfant nu et portant le globe du monde<sup>2</sup>.

L'œuvre unique par quoi se recommande Jean Miraillet est consacrée à la Vierge de miséricorde. On connaît bien, depuis qu'elle a fait l'objet d'une étude savante de la part de M. Perdrizet<sup>3</sup>, l'origine de cette représentation et les idées que les gens du moyen âge y attachaient. Aussi ne considérerai-je que la façon dont les artistes niçois obéissant à la volonté de leurs commanditaires, interprétèrent un modèle déjà traditionnel. Le retable de Miraillet a été commandé, nous le savons, par les confrères ou Pénitents de la Miséricorde de Nice, qui proposaient à leur association un but d'assistance mutuelle et de secours aux malheureux. Au centre, la Vierge, richement vêtue d'une robe brochée d'or, étend les plis de son large manteau au-dessus de l'humanité, qui se réfugie auprès d'elle et s'agenouille pour implorer sa protection. D'un côté, à sa droite, le monde ecclésiastique avec le pape, deux cardinaux, un évêque, des religieux et des clercs ; de l'autre côté, le monde laïque, ayant à sa tête l'empereur, un roi, une reine et un baron. Tous ces personnages prient, mais avec une confiance qui donne à leur figure une pleine sérénité. Le visage de la Vierge a été repeint, probablement par Louis Bréa, nous

<sup>1</sup> Voir sur ce sujet, les Madones qui figurent dans le retable de la Pinacothèque de Savone daté de 1489, et sur le tableau de la Vierge de la chapelle de la même ville par Julien de la Boyère, en 1590.

<sup>2</sup> Le tableau original de Louis Bréa s'il faut lui attribuer la composition de la Vierge de miséricorde possédée par l'abbaye de la Trinité de Nice, est restauré par David en 1874. Louis Bréa avait aussi peint l'Enfant nu dans le tableau de *Saint Vincent* à Lumbard.

<sup>3</sup> Cf. *Revue de l'Art chrétien*, de 1902, et de 1903. Cet auteur a connu quelques-uns de nos tableaux de la région de Montalio.



LA VIERGE DE MISERICORDIA



n'en parlerons donc pas. Mais les anges en plein vol, tendant leurs mains suppliques, qui ont été gravés sur le fond d'or, sont bien de l'œuvre primitive et ajoutent leur note à la composition.

Il est intéressant aussi de remarquer les saints et les scènes dont la contrée a exigé la représentation autour de la Vierge de miséricorde : ce sont, d'une part, les frères Cosme et Damien, qui avaient reçu le pouvoir de guérir toutes les maladies, d'autre part, saint Sébastien invoqué en temps de peste, et saint Grégoire, qui avait mérité d'être imploré dans les mêmes circonstances. N'avait-il pas à Rome obtenu la cessation de ce terrible fléau, en exhortant le peuple à prier? Dans la partie supérieure du retable, au centre, se trouve le Christ de passion, à sa droite, les diacres Étienne et Laurent, qui, dans leur existence terrestre, s'occupaient des pauvres et des malades, et depuis jouissaient d'une grande réputation de thaumaturges : à sa gauche, le prêtre Valentin et la vierge Pétronille, portant une palme bien que n'ayant pas souffert le martyre<sup>1</sup>. Au centre de la predelle, le corps du Christ est étendu sur le tombeau, pendant que la Vierge, saint Jean et les deux saintes femmes se lamentent. Marie-Madeleine, Joseph d'Arimathie, Nicomède et un troisième vieillard oignent de parfums le cadavre et s'apprêtent à l'ensevelir. N'est-ce pas encore un rappel de la mission des confrères de la Miséricorde? Ne doivent-ils pas traiter le corps des défunts avec d'autant plus de respect qu'ils doivent ressusciter comme le Christ? Notons encore qu'on n'a pas voulu montrer le Sauveur ressuscité sortant du tombeau, mais seulement l'arrivée auprès du sépulcre des saintes femmes portant leurs onguents, et d'autre part l'apparition du Christ à la Madeleine, qui, prosternée, a devant elle son vase de parfums. Ces trois scènes sont donc inspirées par la même idée. Un retable ainsi conçu, où la Vierge de Miséricorde voisinaît avec les saints qui protégeaient contre les maladies, avec les modèles des parfaits administrateurs du bien des pauvres, un tel tableau où la mission de la confrérie vis-à-vis des morts était symbolisée, devait donc être entouré d'un très grand respect.

Le type de la Vierge de Miséricorde se conserva dans le pays avec les caractères essentiels qu'il avait reçus de Miradrel. Mais il fut rendu moins simplement : lorsque, vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les Penitents de la Miséricorde de Nice réclamèrent probablement à Louis Brea une nouvelle représentation de la Protectrice des hommes, on mit l'Enfant dans les bras de la Vierge et l'on fit suspendre une couronne au-dessus de la tête de Marie par deux anges. Mais l'Enfant participa lui-même à l'acte de sa Mère, s'il fut d'une main le globe du monde, de l'autre il releva un pan du manteau, celui qui abrite le monde ecclésiastique<sup>2</sup>.

La Vierge de Miséricorde fut bientôt transformée en Madone du Rosaire par la simple adjonction de chapeliers mis dans ses doigts, dans ceux de l'Enfant et des personnages agenouillés à ses pieds. C'est ainsi qu'elle se présente dans le retable d'Antibes, peint par Louis Brea en 1545 et dans celui de Biôt, que j'ai proposé d'attribuer encore à Brea (*pl. II*) : ici et là, deux anges relèvent le manteau de la Vierge<sup>3</sup>. Elle se montre encore de même dans le tableau de

1. Je ne devine pas les raisons qui ont fait choisir ces deux saints pour une telle place. S. Étienne n'est pas très populaire ailleurs, mais on voit encore la figure de sainte Pétronille sur les retables de Contes et de Consegno, sur un panneau de saint Martin Vesulie, dans une fresque de Pellou.

2. Ce tableau, exposé en plein air, a subi de toutes dégradations et peut-être plusieurs restaurations. L'œuvre est de ces restaurations, exécutée en 1874 par David, a été beaucoup trop copieuse, elle n'a conservé pas ses caractères essentiels de la composition. Je pourrais encore signaler ici le retable peint par Louis Brea en 1522 (nos 153-154) : la Vierge de Miséricorde y protège les âmes, de son manteau comme les vierges qui ont gardé leur virginité, en rasant au haut du tableau et que descendent les anges volant au-dessus, pendant que d'autres anges sonnent d'une trompette. Cette composition plus chargée n'a pas été modifiée dans la seconde de Nice.

3. Remarque qu'à Biôt, l'Enfant est sur le bras gauche de la Vierge. L'Enfant est dans les bras de la Vierge, mais elle aussi, en grande partie représentée au XVI<sup>e</sup> siècle par Joseph Bellin. C'est à ce dernier que nous devons la couronne d'étoiles autour de la tête de la Vierge et le croissant placé sous ses pieds.

Braunouet, qui a probablement été exécuté dans le même atelier, mais qui depuis a été fort maltraité<sup>1</sup> : le manteau est relevé par la Vierge et l'Enfant, tandis que les deux anges jouent des instruments de musique. La composition est complétée par l'adjonction dans le haut d'un petit panneau rond avec l'image du Christ en croix, dans le bas d'une prédelle où le Christ de passion est entouré de divers saints plus particulièrement honorés par la confrérie à qui l'œuvre était destinée. Plus tard encore, François Bréa, en 1555, revint à la Vierge de Miraillet, sans l'Enfant ; mais il conserva les chapelets dans ses deux mains et fit relever son manteau par deux anges, qui en même temps posent une couronne sur sa tête. Mais quelle différence entre son exécution et celle de Miraillet, comme on sent qu'il n'aborde plus que machinalement un sujet purement de tradition !

Un autre type de Madone du Rosaire fut présenté par Louis Bréa à Taggia en 1512-1513 ; il participe à la fois de celui de la Vierge-Mère et de celui de la Vierge de Miséricorde, Marie, avec l'Enfant sur les genoux et le chapelet dans les doigts, est assise sur un trône magnifique, au pied duquel sont agenouillés le pape et le clergé, l'empereur et le monde laïque, présentes par saint Dominique et une sainte martyre ; les deux anges musiciens volent dans le ciel. Cette conception a été imitée plus tard dans un tableau de la cathédrale de Monaco, qui a par malheur été honteusement dégradé par les restaurateurs<sup>2</sup>.

La Vierge de Miséricorde et la Madone du Rosaire convenaient à des confréries, à des associations de fideles. La Notre-Dame de secours, avocate des pécheurs, répondait mieux à la dévotion des particuliers. A l'Exposition de Nice on a vu le retable des Penitents de Puget-Théniers (E 25), qui offrait une émouvante interprétation d'un thème cher à la mystique du moyen âge. Comme il m'a déjà été donné de l'expliquer<sup>3</sup>, je serai bref. Au centre du tableau, est un Christ de passion debout au devant de sa croix, entouré des instruments ou symboles de son supplice et montrant ses plaies. A ses pieds et à sa droite, la Vierge-mère tourne vers lui un regard suppliant, elle lui montre ses seins que ne recouvre pas entièrement une guimpe claire, et lui désigne le donateur agenouillé à sa gauche. Un texte, attribué à saint Bernard, mais qui en réalité est d'Arnaud de Chartres, explique toute la scène : « Homme, tu trouveras un accès certain auprès de Dieu des que tu auras le Fils devant son Père et la Mère devant son Fils. Le Fils montre son côté et ses blessures, la Mère montre sa poitrine et ses entrailles. Nul ne pourra être repoussé là où se trouvent tant de marques de charité. » Ne détournons pas nos regards de ce panneau, sans avoir remarqué le modelé puissant de la figure du suppliant, l'expression altérée et éloquente de la Vierge. Elle n'a pas ici la première place qui revient de droit au Christ, mais comme on sent qu'elle est essentielle ! Comme on comprend le culte que les dévots du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle avaient pour elle, puisqu'elle était l'intermédiaire si charitable entre le pécheur et la divinité !

(A suivre.)

L.-H. LABANDE.

<sup>1</sup> On a repoussé les fonds, la robe de la Vierge ; on a même, je crois, ajouté des personnages sous le manteau, etc.

<sup>2</sup> Les seins sont présents et le monde ecclésiastique et laïque n'y sont plus.

<sup>3</sup> Préface à l'catalogue de l'Exposition, p. 31 à 33, *Gazette des Beaux-Arts*, 1942, t. II, p. 166 et suiv.



# LES CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS

## DANS LES ARMOIRIES FAMILIALES



Fig. 1. — ARMOIRIES DE LA FAMILLE  
ADAMOLI.

On appelle armoiries parlantes celles qui, par quelque élément de leur décoration, rappellent le nom de leur porteur. Le plus souvent, le nom même des figures qui y sont représentées, est identique ou analogue à celui du possesseur. Il y a fa un rebus, qui, souvent, n'est qu'un rebus par a peu pres. Ainsi, dans d'illustres blasons, un château rappelle le nom de la Castille, un crêquier, celui des Crequy, trois maillets, celui des Mailly.

Les images des héros de la Bible, des saints du Nouveau Testament, de Dieu même, ont joué le rôle de figures parlantes dans les armoiries de familles françaises et étrangères.

Le Christ enfant figure dans le blason des Lendant-Dieu, de Bretagne<sup>1</sup>; il tient captifs deux anges liés, dans les armes des Langelier, de Paris<sup>2</sup>. On trouve des anges représentés sur les ceus heraldiques de familles allemandes dont le nom est Engel, ou renferme la racine Engel (Engelberger, Engelbrunner, Engelen, Engelhardt, Engelhaus, Engelmann, Engelsburg, Engelshofen, etc.); sur ceux des Angeli et des Angellin italiens, des Angelis, de Corse<sup>3</sup>, des Angel, d'Espagne, des Lange, des Morange<sup>4</sup>, des Anjubault, des L'Angellerie, des Angely, de France. Les Cherubini, de Lombardie, portent un ange, la tête surmontée d'une flamme.

C'est l'image de saint Michel, — le « Sant' Angelo » du mont Gargano et de tant d'églises italiennes, — qui se voit dans les armes des Sant' Angelo, de Sicile. On la retrouve dans les blasons de plusieurs familles Michael et Michel établies en diverses contrées de l'Allemagne, des Michelet lorrains<sup>5</sup>, et des Saint-Michel saintongeais.

Les Adamoli, milanais fixés à Lyon, ont pour emblème heraldique un arbre, autour duquel s'enroule un serpent, accosté d'Adam et d'Ève (fig. 1)<sup>6</sup>; les Adam, de Nordlingen, en Bavière, Adam tenant d'une main la pomme et de l'autre le serpent; les Sanson, de Pologne, Sanson forçant la mâchoire du lion; les Daniël, d'Allemagne, Daniël entouré de lions.

Le blason des San-Andrés, d'Espagne, renferme l'image de saint André debout, tenant sa croix<sup>7</sup>; ceux des Saint-Georges du Piémont, des Sanct-Georg, des Georg de Rittersheim, des

1. Bibliothèque nationale, Français 32201, p. 150. Potier de Courcy, *Noblesse et armorial de Bretagne*, t. II, p. 152.

2. Potier de Courcy, *op. cit.*, t. II, p. 150.

3. Rietstap, *Armorial général*, à ces noms. — Les armoiries que j'indique sans rebus, sont toutes tirées de ce recueil.

4. *Armorial général du Lyonnais, Forez et Beaujolais*, t. III.

5. Cf. de Mahuet, *Biographie de la Cour souveraine de Lorraine et Barrois*, p. 168.

6. *D'azur, ou d'argent, à un arbre accolé d'un serpent et accosté d'Adam et d'Ève, le tout d'or, chargé d'une aigle de sable.* Une variante de ces armes, figurée sur un cadet de 1763, ne présente que l'arbre et l'aigle, accolé d'un serpent, et le chef à l'aigle. (*Armorial général du Lyonnais, Forez et Beaujolais*, t. III, p. 150.)

7. Bibl. nat., Pièces originales 2742, dossier 6132, p. 2.

Joerg, des Joerger, des Georghthal, des Georgü-Georgenau, allemands et autrichiens, et des Jurgenson, suédois, représentent saint Georges ; celui des Laurentius, de Nuremberg, saint Laurent, le gril à la main ; celui des Sebastian, d'Autriche, saint Sébastien attaché à un tronc d'arbre ; ceux des Martin, de Vienne, et des Martin de Campredon, du Languedoc, saint Martin vêtu en guerrier.

Mais les armoiries parlantes de ce genre sont rares aux époques anciennes. Les figures humaines en pied étaient peu usitées, au moyen âge, dans la décoration des écus. Aux images des saints eux-mêmes, on a préféré, dans bien des cas, la représentation de leurs symboles et attributs traditionnels. On a créé, ainsi, une série d'armoiries parlantes d'une nature spéciale ; elles ne parlent pas un langage aussi clair que celles que je viens de citer ; elles parlent, en quelque sorte, par tropes.

Jésus-Christ est figuré par l'agneau pascal dans les armoiries des L'Homme-Dieu de Lignevalles, du Perche, des Christ, de Coire, et des Christiaus, de Bruges. Une croix latine décore le blason des familles suisses Christ et Christin.

Le moyen âge a donné les coquilles pour attributs à l'archange saint Michel, sans doute en raison de la popularité du pèlerinage du Mont-Saint-Michel-au-Peril-de-la-Mer<sup>1</sup>. Elles se voient sur des plombs historiques du XVI<sup>e</sup> siècle qui offrent son image<sup>2</sup> ; elles ont été introduites dans les armoiries de l'abbaye du Mont-Saint-Michel<sup>3</sup>, et, lorsque Louis XI institua un ordre de chevalerie en l'honneur de saint Michel, il voulut que les chevaliers portassent un collier forme de coquilles. Les coquilles se rencontrent dans les blasons de familles françaises appelées Michel<sup>4</sup>, Michiel<sup>5</sup>, Michelet<sup>6</sup>, Michelin<sup>7</sup>, Michelon<sup>8</sup>, Michelot<sup>9</sup>, Le Michel<sup>10</sup>.

Tandis que les armoiries des Adamoli représentent la scène entière de la Tentation, que celles des Adam bavarois montrent Adam tenant le serpent et la pomme, le souvenir du premier homme, et de sa faute, n'est évoqué que par l'arbre accolé du serpent dans les blasons des Adam, de Mühlheim-sur-le-Rhin, des Adam, de Saxe, et des Adam, de Normandie. Les Adam, de Saint-Gall, portent une pomme et un serpent ; les Adam, de Guise<sup>11</sup>, et les Adam, du Poitou, des pommes, seulement<sup>12</sup>.

Les Abel, du Wurtemberg, ont dans leurs armes un autel sur lequel est placé un agneau. Noë est rappelé par l'arche dans les blasons des Noël de la Perronnère<sup>13</sup>, du Forez, des Noël von Archenegg et des Noël von Nordberg, d'Autriche, par la colombe, dans ceux des Noël,

1. Voir : Germain, Brin et Corroyer, *Saint Michel et le Mont-Saint-Michel*, p. 125. D. P. Proulx, *Pèlerinages au Mont-Saint-Michel accomplis par des angevins et des normands, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, p. 5, 6. A. Lucard, *Recherches historiques sur la coquille des pèlerins*, p. 42. E. P. Goul, *Le Mont-Saint-Michel*, t. I, p. 331, 332.

2. Longeon, *Collection de plombs historiques*, 2<sup>e</sup> série, p. 79, 82, 89, figures.

3. Sceaux de la seigneurie de l'abbaye du Mont-Saint-Michel à Genêts, en 1393 et 1458 ; de la baronne de Saint-Pair-sur-Mer, en 1362, de l'abbaye elle-même, au XVI<sup>e</sup> siècle et en 1723 (Sceaux de la Normandie aux Archives nationales, nos 2993, 2995, 2964, 2967, 2968, 2974).

4. *Bibl. nat.*, Français 32197, p. 406, 328, 365, 32198, p. 37, 373, 32201, p. 276 ; 32202, p. 635 ; *Pièces originales* 1959, dossier 43932, p. 9, 44933, p. 18 ; 43938, p. 37, 45 Muzny, *Nobilité de Normandie*, t. I, p. 688. Reverend du Mesnil, *Armorial de l'An*, p. 430. *Armorial général de la France (edit de novembre 1696), généralité de Rouen*, publ. par G. V. Prevost t. I, p. 139, 139, t. II, p. 72.

5. *Bibl. nat.*, *Pièces originales*, 1959, dossier 44941, p. 2 ; Français, 32203, p. 109.

6. *Bibl. nat.*, Français 32197, p. 406 ; 32211, p. 79, 230. *Michiel, loc. cit.*

7. *Bibl. nat.*, Français 32205, p. 872.

8. *Bibl. nat.*, Français 32197, p. 265.

9. *Bibl. nat.*, Français 32202, p. 433.

10. *Bibl. nat.*, Français 32212, p. 132, 293, 296.

11. *Bibl. nat.*, Français 32215, p. 804.

12. *Bibl. nat.*, Français 32211, p. 35. Beauchef-Fillemin, *Dictionnaire historique et genealogique des familles du Poitou*, t. I, p. 12.

13. *Bibl. nat.*, Français 3210, p. 93.

de Normandie, des Noël de Mésandans, de Franche-Comté<sup>1</sup>, des Noël de Saint-Simon, du Languedoc, — par la colombe et les raisins, dans celui des Noë, de Flandre. Une mâchoire d'âne fait allusion au nom des Samson, de Bâle, dans leurs armoiries. La harpe du ro-prophète se trouve sur les eus heraldiques de familles appelées David<sup>2</sup>, Davy (celle du cardinal Davy du Perron, entre autres (fig. 2<sup>o</sup>), Daviaud<sup>3</sup> et Davidis. C'est, je pense, en souvenir des lamentations de Jérémie, que la famille Geremiaudias (Gerémie), établie à Marseille et à Paris, a semé de larmes le chef de son eeu.

Une famille narbonnaise du nom de Mage avait, dans ses armes, les trois couronnes des rois-mages et l'étoile qui les guida vers l'étable de Bethlém<sup>4</sup>.

L'*Agnus Dei* de saint Jean-Baptiste a été adopté comme emblème armorial par les Saint-Jean, de Bresse<sup>5</sup>, les Saint-Jean de Ségonville, du Languedoc, les Jean, de Narbonne<sup>6</sup>, les Dejean, de Carcassonne<sup>7</sup>, et les Jeanguyot, de Besançon<sup>8</sup>. L'agneau est couché sur un livre dans le blason des Dejean, de Narbonne<sup>9</sup>.

Les chefs de saint Pierre décoraient les armoiries des seigneurs de Dampierre-sur-le-Doubs, en Franche-Comté<sup>10</sup>, celles des Saint-Pierre, du Languedoc et de Saintonge<sup>11</sup>, des Saint-Pé ou Sempé, du Dauphiné, des Saint-Père, du Nivernais<sup>12</sup>. Le bourdon et les coquilles, attribués très populaires de saint Jacques, le patron des pèlerins<sup>13</sup>, sont réunis sur les eus des Jacque, du Maine, des Jacquier et des Jacquin, du Forez : le bourdon, sans les coquilles,

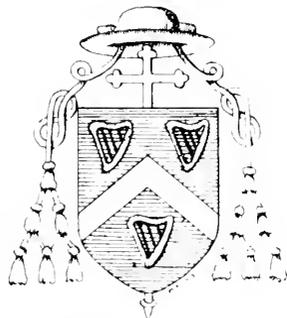


Fig. 2. — ARMOIRIES DU CARDINAL JACQUES DAVY DU PERRON.

1. Cachet de Théodore Germain Noël, prêtre, en 1777 (Gauthier, *Armorial de Franche-Comté*, p. 469). L'abbé de Jean-Louis Noël de Mésandans, maître particulier des eaux et forêts à Bonne-les-Dames, XVIII<sup>e</sup> siècle (Gauthier et Luron, *Les armoiries et les reliques des bibliothèques contorses, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans les *Mémoires de l'Académie de Besançon*, 1893, p. 268, n<sup>o</sup> 190).

2. Bibl. nat., Français 32198, p. 465, 32201, p. 282. Potier de Courcy, *op. cit.*, t. I, p. 325. Rivière La Balle, *Armorial de Dauphiné*, p. 187. Denais, *Armorial général de l'Anjou*, p. 490.

3. Bibl. nat., Pierres originales 985, doss. 21975, p. 7, 8, doss. 21976, p. 38, t. 1<sup>er</sup> 1796 fol. 301, Cabinet des Estampes. Pe. L. d., fol. 88. Pe. Ha., fol. 297. A. de Montagnon, *Antiquités et curiosités de la ville de Sens*, p. 73.

4. Denais, *op. cit.*, p. 460.

5. Roschach, *Histoire géographique de l'ancienne province de Languedoc*, p. 702.

6. Réverend du Mesnil, *Armorial historique de l'An*, p. 602.

7. Bibl. nat., Français 32298, p. 783.

8. Bibl. nat., Français 32297, p. 519.

9. Gauthier, *op. cit.*, p. 147.

10. Roschach, *op. cit.*, p. 702.

11. *Agnus Dei* figure, posé sur un livre que tient saint Jean-Baptiste, sur plusieurs monuments connus, tels que le tableau de Rauchenberg, à Uresing, le « Hallemer Altar » à Sulzbourg, le tableau du Parlement de Paris, au journal au Musée du Louvre, une corniche de la Renaissance, publiée par Picaud (*De cultu sancti Iohannis Baptistae*, p. 468) et reproduite depuis dans divers ouvrages, un tableau du Pardonone, à l'Académie de Venise, deux statues en bois du maître de Rabenden, au Musée national de Munich (1). Cahier *Le caractère des saints*, au mot Agneau; Kraus, *Real-Encyclopädie*, et Dezel, *Christliche Iconographie*, au mot Iohannes.

12. Saint-Jehan de Balaire, *Mélanges historiques*, p. 514. Dumod, *Mémoires pour servir à l'histoire de la comté de Bourgogne (Nobiliaire)*, p. 274. Gauthier, *op. cit.*, p. 10.

13. Bibl. nat., Français 32224, p. 269.

14. Souffrait, *Armorial de Nivernais*, t. II, p. 181 et pl. XXV.

15. La coquille se trouve employée dans la sigillographie du XIII<sup>e</sup> siècle, comme attribut de saint Jacques le Majeur; sceau du prieur de Saint-Jacques de L'Annonce de Blois, en 1233; de Hugot l'abbé de Saint-Jacques à Arras, en 1291; sceau de Jean abbé de Saint-Jacques de Provins, en 1268; sceau du prévôt de Saint-Jacques de Froidmont, à Bruxelles, en 1270; sceau de la ville de Roanne, en 1275. Collection des Archives nationales, n<sup>o</sup> 8974-9377, 10729. Sceau de l'Artois, aux Arch. nat., n<sup>o</sup> 2861. Sceau de la Flandre, aux Arch. nat., n<sup>o</sup> 6889. Cf. G. Demay, *Le costume au moyen âge, d'après les sceaux*, p. 136, 137, t. Male, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 188. A. Loard, *Recherches historiques sur la coquille des pèlerins, pèlerin*.

se voit sur ceux des Jacquier de Ferrebasse, du Dauphiné, des Jacquelin, du Poitou<sup>1</sup>, et des Jacquesson de Champagne<sup>2</sup>; les coquilles, sans le bourdon, ont été portées par les Jacques, du Poitou<sup>3</sup>, d'Auvergne et d'Angleterre, les Saint-Jacques, de Provence, les Jacquin, de Touraine, les Jacquelin, du Poitou<sup>4</sup>, les Jacob, de Bretagne et de Bavière, les Jacobj, du Limbourg, les Jacobs, de Flandre et du Brabant, les Jacobsen, du Danemark, les Jacobskjold, de Suède, les Sint-Jacobshuys, des Pays-Bas.

La croix de saint André, en forme d'X<sup>5</sup>, est nommée, par les héraldistes, *sautoir*, lorsqu'elle est de grandes dimensions, *flanchis*, quand elle est de taille assez réduite pour pouvoir figurer à plusieurs exemplaires sur le champ de l'écu. Un certain nombre de familles françaises, nommées André<sup>6</sup> et Andrieu<sup>7</sup>, portent un sautoir ou des flanchis. Les mêmes pièces ont été adoptées, aux Pays-Bas, par les Andrée, les Andries et les Andriessens, à Genève et au pays de Vaud, par les Saint-André<sup>8</sup>, en Allemagne, par les Andreae. Nous trouvons l'aigle, portant une plume au bec, dans le blason des Dejean, de Montpellier<sup>9</sup>, l'ange dans celui des Mathieu, d'Avignon-Provence<sup>10</sup>, le bœuf ailé dans celui des Lucas, du Viennois, le lion tenant un livre dans celui des Saint-Marc, de Provence.

Les cailloux, dont fut lapidé le premier martyr, ont pris place dans les armoiries des Etienne, de Provence<sup>11</sup>, des Saint-Etienne, du Languedoc<sup>12</sup>, et de leurs homonymes de Touraine<sup>13</sup>. Le gril de saint Laurent est attribué par l'*Armorial* de Charles d'Hoziér<sup>14</sup> à deux familles Laurent, l'une bouronnaise<sup>15</sup> et l'autre poitevine<sup>16</sup>, et aux Saint-Laurent provençaux<sup>17</sup>. Les fleches de saint Sébastien se voient dans les blasons des Sébastiane, en Provence<sup>18</sup>, et des Bastien, en Alsace<sup>19</sup>. Les Sainte-Agathe, de Besançon, ont choisi pour armes trois seins de femme<sup>20</sup>; les

1. Bibl. nat., Français 32221, p. 993.

2. Bibl. nat., Français 32217, p. 87.

3. Bibl. nat., Français 32221, p. 353, 4504.

4. *Ibid.*, p. 796, 830.

5. Saint André figure attaché à une croix en X, sur des sceaux du XIII<sup>e</sup> siècle, tels que celui de la prière de Saint André de Ramerres, en 1266, et de Jean, cure de Saint-André de Lille, en 1273 (Collect. des Arch. nat., n<sup>o</sup> 9639, Sceaux de la Flandre, n<sup>o</sup> 1575). C'est donc à tort que l'on a dit que cette croix n'apparaissait qu'au XIV<sup>e</sup> siècle (P. Caler, *Les caractéristiques des saints*, p. 281, 288, Dejez, *Christliche Biographie*, t. II, p. 134). — Demay, *Le costume au moyen âge, d'après les sceaux*, p. 502) indique inexactement le sceau de Guillaume Bureau, évêque d'Avranches, en 1213, comme présentant l'image de saint André sur la croix qui porte son nom. Il offre, au droit, le fûtige de l'évêque, et au revers le sceau de saint André (Collect. des Arch. nat., n<sup>o</sup> 6389).

6. Bibl. nat., Français 32195, p. 58, 79, 83, 32237, p. 93. *Armorial général du Lyonnais, Forez et Beaujolais*, fol. 21 v. Artois. *Histoire héroïque et universelle de la noblesse de Provence*, t. I, 1<sup>re</sup> feuille. Bouillet, *Nobiliaire d'Auvergne*, t. I, p. 25, 48. Carte de Bussrolle, *Armorial général de la Touraine*, p. 62. Roschach, *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, p. 693, 703. Ramey, *Épigraphie du creux Paris*, t. I, p. 323. C. d'E. X., *Dictionnaire des familles françaises nobles ou nobles à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*, t. I, p. 197, 213.

7. Bibl. nat., Français 32195, p. 121, 126. *Armorial général, généralité de Rouen*, publi. par G. A. Prevost, t. I, p. 110, 129. C. d'E. X., *op. cit.*, t. I, p. 297.

8. Bibl. nat., Procès originaux 2742, dossier 6330, p. 2.

9. Bibl. nat., Français 32208, p. 629.

10. Bibl. nat., Français 32222, p. 473.

11. Bibl. nat., Français 32212, p. 741.

12. Bibl. nat., Procès originaux 2749, dossier 6443, p. 31, 34, 58. Français 32207, p. 559.

13. Bibl. nat., Français 32226, p. 808.

14. Il est certain que les blasons inscrits dans l'*Armorial général* sont, pour une bonne part, de l'invention des rédacteurs de l'éc. Mais ces armes imposées ont un réel intérêt pour l'histoire de l'art héraldique. Elles nous montrent comment les héraldistes officiels comprennent la composition des armoiries, à la fin du règne de Louis XI.

15. Bibl. nat., Français 32197, p. 439.

16. Bibl. nat., Français 32211, p. 439.

17. Bibl. nat., Français 32223, p. 739.

18. Bibl. nat., Français 32224, p. 52, 60.

19. Bibl. nat., Français 3194, p. 603.

20. Bibl. nat., Français X, p. de Sainte-Agathe, en 1779 (Gauthier, *op. cit.*, p. 194).

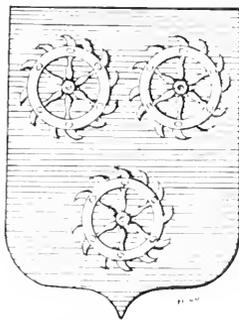
Catherine et les Sainte-Catherine, de Bourgogne *ibid.*, 3<sup>e</sup>, trois rotes dentées, en mémoire des supplices qu'endurèrent les vierges chrétiennes Agathe et Catherine.

Le bâton, ou la bequille, en forme de T, qui caractérise saint Antoine le Grand, dans l'icongraphie religieuse, est appelé *tau* ou *taj*, en langage heraldique<sup>1</sup>. Le tau figure dans les blasons des familles Antoine, du Fied, en Franche-Comté; Anthoine, de Flandre, Anthony, de Gray<sup>2</sup> et de Guernesey. Les flammes qui constituent un autre attribut du saint ermite, et le désignent comme guerisseur du mal des ardents, se rencontrent dans les armoiries de la famille provençale d'Autome<sup>3</sup>. Dans la décoration de l'écu des Nicolas, de Paris, trois têtes d'enfant rappellent le miracle de saint Nicolas<sup>4</sup>.

En souvenir des saints chasseurs dont ils portaient le nom, les Eustache, de Flandre<sup>5</sup> et de Normandie<sup>6</sup>, et les Hubert, de Paris<sup>7</sup>, ont pris pour emblèmes heraldiques des cors de chasse, les Hubert de Bretagne<sup>8</sup>, un chien, les Hubert, du Pouton<sup>9</sup> et du Soissonais<sup>10</sup>, et les Saint-Hubert<sup>11</sup>, de Flandre, un cerf. Le cerf qui trouva un refuge sous le manteau de saint Hubert de Marolles, figure dans les armoiries d'une famille dauphinoise du nom de Humbert<sup>12</sup>. Les Gilles de Fontenailles, en Anjou et en Touraine, portent, trois fois représentée, la biche qui tenait compagnie à saint Gilles, dans la retraite<sup>13</sup>. Je croirais volontiers que c'est le même animal qui s'est transformé en cerf dans les blasons des Gilles de Normandie<sup>14</sup>, des Gilles ou Gilly, de Provence<sup>15</sup>, des Gillois et Gillet, de l'Anis<sup>16</sup>, et des Gillet, de Paris<sup>17</sup>.

..

La manière dont les caractéristiques des saints, réduites au rôle de figures parlantes, ont été employées dans la décoration des écus heraldiques, donne lieu à quelques remarques. Nous observerons, d'abord, que l'on n'a pas craint de les répéter arbitrairement. Dans les armoiries



1. — ARMOIRIES D'UNE FAMILLE CATHERINE

1. Bibl. nat., Français 32200, p. 9, 145, 32204, p. 139. Beaume et d'Arbaumont, *La noblesse des États de Bourgogne*, p. 136.

2. L'ordre des Antonins ayant pour armoiries un tau d'azur en champ d'or, le 3 (juin) 1597, l'empereur Maximilien lui accorda le droit de porter ce blason suspendu au cot de l'aigle impériale (Bibl. nat., *Procès originaux* 2742, dossier 61370, p. 3; Dom H. Dupin, *L'église abbatale de Saint-Antoine en Dauphiné*, p. xv, 206, 312, 2).

3. Chevalier, *Mémoires historiques sur la ville et seigneurie de Bohain*, t. II, p. 264. Gauthier, *op. cit.*, p. 52.

4. Gauthier, *ibid.*, p. 98.

5. Bibl. nat., Français 32222, p. 458, 892. Artetoul, *Histoire héroïque et universelle de la noblesse de France*, t. I, 1<sup>re</sup> édition, C. d'É.-A., *op. cit.*, t. I, p. 257.

6. Bibl. nat., Français 32216, p. 1378. Beaumont, *Généralité, lieutenant de Roi, vicerois de la généralité de Paris de la ville de Paris*, p. 14, 15, etc.

7. Bibl. nat., Français 32205, p. 164.

8. *Armorial général, généralité de Rouen*, publié par G. A. Prevost, t. I, p. 128, 159, 343, 344.

9. Bibl. nat., Français 32217, p. 172, 657.

10. Pothier de Courcy, *op. cit.*, t. II, p. 35.

11. Bibl. nat., Français 32221, p. 992.

12. Bibl. nat., Français 32225, p. 187.

13. Bibl. nat., Français 32205, p. 1458.

14. Bibl. nat., Français 32204, p. 525.

15. Carré de Bussérolle, *Armorial de Touraine*, p. 117. Douais, *op. cit.*, p. 167. Douais, *op. cit.*, *Armorial de la généralité de Paris*, p. 109.

16. *Armorial général, généralité de Rouen*, t. I, p. 267.

17. Artetoul, *op. cit.*, t. II, p. 485, t. III, p. 200 et pl.

18. Bibl. nat., Français 32231, p. 268, 273.

19. Bibl. nat., Français 32218, p. 473.

des Laurent et des Saint-Laurent, que j'ai signalées plus haut, figure un seul gril : dans celles des Jean, des Dejean, des Saint-Jean et des Jeanguyot, un seul *Agnus Dei* ; dans celles des Etienne et des Saint-Étienne, plusieurs cailloux ; dans celles des Nicolas, trois têtes d'enfant. Tout cela est conforme à la tradition chrétienne. Mais les Hubert, de Paris, portent trois cors de chasse, les Gilles, de Fournie, trois biches, les Catherine, trois robes (*fig. 3*), les Sainte-Agathe, trois seins de femme. Il y a là une multiplication qui semble irrationnelle. Elle est motivée par les principes de la composition héraldique. À l'écu triangulaire, qui est resté très longtemps en usage, convenait une décoration constituée par trois objets, disposés en triangle, deux en chef et un en pointe.

En second lieu, il faut noter que les caractéristiques des saints, employées comme figures armoriales parlantes, n'occupent souvent qu'une place secondaire dans le décor de l'écu. Ainsi, les Davy du Perron portent un chevron accompagné de trois harpes (*fig. 2*), les André, de Champagne et de Normandie, une fasces accompagnée en chef de deux petites croix de saint André, ou flanchis ; les André, de Toulouse, un chevron accompagné de trois flanchis ; deux familles Anthoine, des Pays-Bas, ont l'une, une fasces accompagnée d'un tau, l'autre, un chevron accompagné de trois taus. Dans tous ces blasons, la figure principale est un chevron ou une fasces, pièces héraldiques, de celles que les auteurs nomment « honorables » ou « de premier ordre », dépourvues de toute relation avec l'iconographie des saints. Ce sont les figures accessoires qui rappellent David, saint André et saint Antoine, et, par là, les noms de famille. Un usage analogue se constate, dans les armes parlantes d'autres sortes, dès une époque très ancienne. Les Mello portaient deux fasces accompagnées de merlettes<sup>1</sup> ; les Rosoy, deux fasces accompagnées de huit roses<sup>2</sup> ; les Clavières, un chevron accompagné de trois clefs<sup>3</sup> ; les du Houx, une croix cantonnée de quatre feuilles de houx<sup>4</sup>. C'est donc inexactement que le *Dictionnaire* de l'Académie française définit les armes parlantes en ces termes : « armes dont la pièce principale exprime le nom de la famille à laquelle elles appartiennent ». »

En certains cas, l'héraldique des familles a emprunté à l'iconographie religieuse des armes toutes faites. Nos pères se figuraient que les emblèmes armoriaux avaient été de tout temps en usage. Des le XII<sup>e</sup> siècle, et jusqu'à la Renaissance, les poètes décrivent les blasons des héros de l'antiquité. Les héraldistes ont conservé le même préjugé jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent les ouvrages de Fayn et de Palliot<sup>5</sup>. On ne pouvait supposer que les saints guerriers, que l'on se représentait sous l'aspect de seigneurs féodaux, eussent été privés du décor habituel de l'équipement chevaleresque. On leur a donné des armoiries, dont quelques-unes ont acquis, par la force de la tradition, une certaine fixité.

Le plus connu de ces blasons est celui de saint Georges. Dans les représentations de l'illustre martyr de Cappadoce, on voit une croix pleine sur son écu, sur sa bannière, sur la housse de son cheval, parfois sur les ailettes de son armure et sur un petit écusson attaché

<sup>1</sup> S. de la Vallée, *Arch. nat.*, nos 1251, 1252, 1253, 1281, 1292, 1307, 1308, 1373 et 1374 (collection des Arch. nat., nos 191 et 2777-2785) et nos 1251, 1252, 1253, 1281, 1292, 1307, 1308, 1373 et 1374.

<sup>2</sup> S. de la Vallée, *Arch. nat.*, nos 1370 et 1371.

<sup>3</sup> S. de la Vallée, *Arch. nat.*, nos 1813 et 1814.

<sup>4</sup> S. de la Vallée, *Arch. nat.*, nos 2147 et 2148.

<sup>5</sup> Fayn, *Le dictionnaire de l'art de la guerre*, 7<sup>e</sup> édit., au mot *Parlant*.

<sup>6</sup> Palliot, *Le dictionnaire de l'art de la guerre*, 2<sup>e</sup> édit., au mot *chevalerie*, t. I, p. 3 et 5. Gehou et Palliot, *La cravache et la palette, science des armoiries*, p. 10.

au email de son bassin<sup>1</sup>. Les sceaux, qui reproduisent fréquemment cet emblème, ne peuvent donner aucune indication sur les enaux du champ et de la croix. Mais les peintres représentent, d'une façon à peu près constante, la croix de gueules en champ d'argent. Il en est ainsi sur les fresques de la chapelle Saint-Georges, à Saint-Aulome de Padoue, sur le retable de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, conservé au Musée de Dijon, sur le coffret de cuir peint et doré des princes de Hohenzollern, à Sigmaringen<sup>2</sup>, sur le retable de l'Académie de Bruges, exécuté par Jean Van Eyck, pour le chanoine Georges van der Paede, sur le tableau du Francia, au musée du Louvre, qui représente la Vierge entourée de quatre saints.

La bannière blanche à croix rouge avait été apportée, croyait-on, à saint Georges par un ange<sup>3</sup>. Elle est devenue le drapeau de l'Angleterre<sup>4</sup>, et a été, aussi, portée par les troupes allemandes<sup>5</sup>. Des confréries chevaleresques, placées sous la protection de saint Georges, ont pris pour insigne l'écu d'argent à la croix de gueules, ainsi l'ordre aragonais de Saint-Georges<sup>6</sup> et l'ordre anglais de la Jarretière<sup>7</sup>.

Nous trouvons ce même blason dans l'heraldique des familles françaises. Les Saint-Georges de Verac, en Poitou<sup>8</sup>, portent d'argent à la croix de gueules.

Les armoiries d'un autre patron des chevaliers, saint Maurice, présentent plus de variété que celles de saint Georges. Elles consistent, parfois, en une croix pleine<sup>9</sup>; ailleurs, on les trouve



Fig. 4. — Sceau de l'Ordre de Saint-Maurice (1500).

1. E. van Vinkerooy, *Armuree*, dans l'ouvrage de C. de Roddaz, *Lait ancien à l'Exposition nationale belge* (1882), p. 134.

2. Entre autres, les sceaux d'Arnold, « domestique » de Saint-Georges de Bamberg en 1258, de Jean et Otton, peu après du même chapitre, en 1299 et 1311, du monastère de Saint-Georges d'Angsboorg, en 1321, de l'évêque de Bulman dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (Seyler, *Geschichte der Heraldik*, p. 151, du même, *Geschichte der Siegel*, p. 210), du prieur de Saint-Georges de Francey, en 1313 (Collect. des Arch. nat., n<sup>o</sup> 9527), de l'abbaye de saint-Georges de Boscherville, en 1392 (Bibl. nat., Français 20905, p. 32), de Guillaume, abbe de ce monastère (*Ibid.*, p. 31), du chapitre de Saint-Georges de Pithiviers, en 1415 (Collect. des Arch. nat., n<sup>o</sup> 7275). Ce n'est pas saint Georges, comme l'a dit Donet d'Arcey, dans son *Inventaire* de la collection de sceaux des archevêques de l'Empire (t. III, p. 16), mais saint George qui est représenté sur les sceaux de l'abbaye de Gorze.

3. Upton dit de saint Georges : « Scutum est quod ipse portat unum scutum de argento cum quadam cruce plena de rubeo et gallice; il port d'argent un croix pleine de gowler » (*De studio militari*, édition Bysshe, p. 210). Les armoiries de saint Georges sont mentionnées dans les comptes de la garde robe du roi d'Angleterre Edouard I<sup>er</sup> (Grose, *Military antiquities*, t. II, p. 72, Ellis, *Antiquities of heraldry*, p. 159), dans les inventaires des meubles et joyaux du comte de Hereford, en 1322, de Louis I<sup>er</sup> duc d'Anjou, vers 1340-1368, de Philippe le Bon duc de Bourgogne, en 1420 (Boutell, *Heraldry historical and popular*, p. 137, *Inventaire de la Couronne et des joyaux de Louis IX, duc d'Anjou*, publ. par H. Moreauville, p. 184; Comte de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, p. 252).

4. Ces deux monuments sont reproduits dans l'ouvrage de Helmer Alenck, *Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, t. III, p. 199, 206.

5. Jumo, *Heraldik*, p. 76. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, p. 163.

6. Les chroniqueurs de l'époque de la guerre de Cent-Ans portent très fréquemment de la bannière, de l'étendard du pennon de saint Georges qui servait de drapeau aux Anglais. Voir Desjardins, *Recherches sur les drapeaux*, p. 30, 33. La croix rouge de saint Georges est l'un des éléments qui composent actuellement l'union Jack, drapeau national de l'Angleterre.

7. Max de Ring, *Saint George*, dans le *Messenger des sciences de Belgique*, 1839, p. 315. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, p. 285. Stegenfeld, *Das Landeswappen der Steiermark*, p. 39, note 6.

8. G.-J. de Osma, *Los despus del rey en los paramentos de cava de Manises y del castillo de Navales*, p. 60.

9. Dans les armoiries de l'ordre de la Jarretière, la croix de saint Georges figure, sur un coin parti, avec les leopard d'Angleterre (E. Ashmole, *The institution, laws, and ceremonies of the most noble order of the Garter*, p. 246, 257).

10. Bibl. nat., Français 32197, p. 131-32221, p. 56, 73. H. Lalleau, *Dictionnaire historique et généalogique de Familles de l'ancien Poitou*, 1<sup>re</sup> éd., t. II, p. 654.

11. Contre-sceau de Nicolas Gellert, évêque d'Angers, en 1261 (Collect. des Arch. nat., n<sup>o</sup> 674). — Actes de l'évêque de Strasbourg, du XIII<sup>e</sup> siècle (Comte de Lasteyrie, *Histoire de la première sacristie*, pl. XVII). — Gairon, *Les rituels de la cathédrale de Strasbourg*, p. 37. — Mercet, du mistral de la chapelle Saint-Maurice de Botaries en Dauphiné (J. Romon, *Les peons du Dauphiné*, p. 89).

terminée par une croix patée au pied fiché<sup>1</sup>, ou par une croix polencée, cantonnée de deux de lis<sup>2</sup>. Mais deux types ont eu une vogue particulière : le rais d'escarboucle, d'une part, la croix treflée, d'autre part. Le premier a été spécialement usité en Anjou<sup>3</sup>. La croix treflée, adoptée par l'abbaye de Saint-Maurice d'Againe, comme emblème de son patron, a prévalu dans le bassin du Rhône et en Italie. Au trésor d'Againe, on la voit, émaillée de blanc en champ rouge, sur le reliquaire du bras de saint Maurice, et sur une statuette équestre du même saint<sup>4</sup>. Elle décore les bannières et les cottes d'armes de saint Maurice et des autres martyrs de la légion thébaine, dans les sculptures des stalles de la cathédrale de Lausanne<sup>5</sup>, l'écu et la housse du cheval de saint Maurice, sur les méreaux du chapitre de Vienne et, cantonnée de croisettes de même forme, le tabard de saint Maurice, sur la statue, du début de la Renaissance, qui se trouve à l'église Saint-Maurice de Salins. La même croix est devenue l'insigne de l'ordre de Saint-Maurice, institué par Amédée VIII, duc de Savoie<sup>6</sup>.

La croix treflée a passé du blason traditionnel de saint Maurice à ceux de l'abbaye d'Againe<sup>7</sup>, de la ville de Saint-Maurice en Valais<sup>8</sup>, et du chapitre de Saint-Maurice de Vienne en Dauphiné<sup>9</sup>. Elle se retrouve dans les armes d'une famille franco-comtoise du nom de Saint-Mauris, anoblie au XVI<sup>e</sup> siècle, dont la branche la plus connue est celle des seigneurs de Montbarrey (fig. 1)<sup>10</sup>.

\*\*

J'ai étudié, dans les pages qui précèdent, les allusions que font les caractéristiques des saints aux noms des familles qui les portent comme emblèmes héraldiques. Il y a lieu de se demander si, parfois, les mêmes attributs n'ont pas été inscrits dans les armoiries en souvenir d'un nom de baptême.

Au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, les personnes pieuses — gens d'église ou laïcs — faisaient fréquemment graver sur leurs sceaux l'effigie du saint ou du personnage biblique dont elles avaient reçu le nom au baptême. Parfois, il est figuré dans une scène de sa légende. Les sceaux d'Adam de Vimy, seigneur de Bandimont, en 1247 et 1257, et d'Adam, doyen du chapitre de Lens, en 1254, représentent la tentation d'Adam<sup>11</sup>; ceux de Martin de Souchez, chanoine de Saint-Amé de Douai, en 1336, et de Martin Boussieux, prieur de Saint-Sauve de Valenciennes, en 1427, montrent saint Martin partageant son manteau avec un mendiant<sup>12</sup>. La lapidation de saint Etienne se voit sur les sceaux d'Etienne, doyen rural de

1. Sceau de Guillaume de Noudel, chanoine de Tours, en 1293 (Collect. des Arch. nat., n° 7829).

2. Inventaire du trésor de Saint-Benoigne de Dijon, dressé en 1549, n° 270 (Barbier de Montault, *Ouvrages complètes*, VIII, p. 313, n° 3).

3. Bernadot de Montchaillon, *Saint Maurice et la légion thébaine*, t. II, p. 229 et suiv.

4. Albert, *Trésor de Saint Maurice d'Againe*, p. 168, 189, 181, pl. XXXII et XXXIII.

5. Robinet, *Les stalles du Dauphiné*, p. 76 et suiv.

6. L. Coblentz, *Pieuvres historiques des ordres religieux et militaires de S. Lazare et de S. Maurice*, trad. H. Ferrand, 81.

7. Albert, *op. cit.*, pl. XLIII. D'Angrey de, *Armorial historique du canton du Valais*, p. 46.

8. D'Angrey de, *ibidem*.

9. Bernadot de Montchaillon, *op. cit.*, p. 229.

10. Les S<sup>rs</sup> de Montbarrey portant : *De gueules à la croix treflée d'argent, au chef ensus d'azur chargé d'une croix d'or*, sur le manche de la même famille ayant, sur le chef, trois coeurs d'or, au lieu de l'angle; Châlets (Canton de Saint-Maurice), possesseur de Charles-Quint, en 1566 (Arch. nat., Kk 1486, n° 35) et de P. de Saint-Mauris, évêque de Besançon, Besançon, Gravelle, 18... (L. 1437); sceau de Jacques de Saint-Mauris, archevêque de Besançon, en 1517 (Arch. nat., L. 1437); sceau de Jacques de Saint-Mauris, évêque de Besançon, en 1517 (Arch. nat., L. 1437); sceau de Jacques de Saint-Mauris, évêque de Besançon, en 1517 (Arch. nat., L. 1437); sceau de Jacques de Saint-Mauris, évêque de Besançon, en 1517 (Arch. nat., L. 1437). L'écu, aux Arch. nat., n° 7117). Luron, *Noblesse de Franche-Comté*, p. 522; Gauthier, *op. cit.*, p. 281. Dans les représentations de ces armoiries, le chef, chargé, devient la partie supérieure d'un

11. Sceau de Adam de Vimy, évêque de Lausanne, en 1247 (Arch. nat., n° 8067). Sceaux de l'Artois, aux Arch. nat., n° 2591. Sceaux de la ville de Lens, en 1254 (Arch. nat., n° 7117).

12. Gauthier, *op. cit.*, p. 281.

Passais, en 1236, et du cardinal Etienne de Suïzy, en 1307<sup>1</sup> ; la decollation de saint Jean-Baptiste, sur celui de Jean de la Houssioie, doyen du chapitre de Saint-Pierre de Lille, en 1283<sup>2</sup>, Saint Michel, terrassant le dragon, figure sur le sceau de Michel Pichart, chanoine de Saint-Merry de Paris<sup>3</sup> en 1393. Il apparaît isolé sur le sceau de Michel, prieur de Sables-Genèveve de Paris, en 1206<sup>4</sup>, comme saint Pierre, sur ceux de Pierre Tesson, prêtre, en 1331<sup>5</sup>, de Pierre du Pré, doyen de Garencières, en 1315<sup>6</sup>, comme saint Jean-Baptiste, sur ceux de Jean II, abbe de Sainte-Genèveve de Paris, en 1312<sup>7</sup>, et de Jean du Mousher, chapelain du château d'Hesdin, en 1364<sup>8</sup>. Souvent les images hagiographiques se combinent avec le décor héraldique des sceaux. Ainsi, saint Jacques paraît à mi-corps au-dessus de l'écu de Jacques le Petit, chanoine d'Amiens, en 1337<sup>9</sup> ; saint Jean-Baptiste, au-dessus de ceux de Jean Robertchamp, bailli de Rethelais, en 1398<sup>10</sup>, de Jean Morelet, charpentier en 1333<sup>11</sup>, de Jean Saucot, maçon, en 1339<sup>12</sup> ; saint Pierre, au-dessus de celui de Pierre Poldre, chanoine de Saint-Géry de Cambrai, en 1324, et de Pierre Le Comte, en 1512<sup>13</sup>.

Assez fréquemment, au lieu de l'effigie du saint patron, on a gravé, sur les sceaux, l'un de ses attributs. L'aigle de saint Jean l'Évangéliste figure sur le sceau de Jean, abbe d'Anchy, en 1219<sup>14</sup> ; il tient une banderole, chargée du mot *Jouxxis*, sur ceux de Jean d'Autoung, archidiacre d'Anvers, en 1275<sup>15</sup>, de Jean, curé de « Villemon », au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, et de Jean Dayy, en 1318<sup>17</sup>. Une main portant deux clefs, sur le sceau de Pierre, prieur de Ware, en 1243<sup>18</sup>, deux clefs en pal, sur celui de Pierre Mabire, prêtre en 1289<sup>19</sup>, rappellent le prince des apôtres. Nous trouvons un bœuf aile sur le sceau de Luc, abbe de Conches, en 1271<sup>20</sup>, un fau sur ceux d'Antoine de Fromantel, au XV<sup>e</sup> siècle, et d'Anthoine du Mond, au XVI<sup>e</sup><sup>21</sup>, une tête de cerf sommée de la face du Christ, sur celui d'Eustache, abbé de Saint-Vaast d'Arras, en 1341<sup>22</sup>.

Un usage analogue à celui que nous constatons dans la décoration des sceaux, a pu se produire dans la composition des armoiries. Il semble que, parfois, le premier des membres d'une famille qui s'est pourvu d'un blason, a eu l'idée d'adopter pour emblèmes héraldiques, les attributs traditionnels du saint dont le nom lui avait été donné au baptême. On croit que

1. Sceaux de la Normandie, aux Arch. nat. n° 239. Collect. de sceaux des Arch. nat. n° 6171. — Donel d'Arequ, dans son *Inventaire* de la collection de sceaux des Archives de l'Empire, donne inexactement au dernier de ces personnages le nom d'Etienne de Paris.

2. Sceaux de la Flandre, n° 6183.

3. Collect. des Arch. nat., n° 7811.

4. Demay, *Le costume au moyen âge, d'après les sceaux*, p. 365.

5. Collect. des Arch. nat., n° 7919.

6. *Ibid.*, n° 7966.

7. *Ibid.*, n° 8942.

8. Sceaux de l'Artois, n° 2554. Demay, dans son *Inventaire* de cette collection dit, à tort, que le saint est figure, sur ce sceau, « décollé ».

9. Sceaux de l'Artois, n° 2336.

10. Sceaux de la Flandre, n° 5426.

11. Collect. des Arch. nat., n° 5869.

12. *Ibid.*, n° 5963.

13. Sceaux de la Flandre, nos 5662, 6417.

14. Collect. des Arch. nat., n° 8500.

15. Sceaux de la Flandre, n° 6410.

16. Sceaux de l'Artois, n° 2528.

17. Bibl. nat., *Preces originales* 985, doss. 21954, p. 4.

18. Sceaux de la Normandie, n° 3065.

19. *Ibid.*, n° 2559.

20. Collect. des Arch. nat., n° 8664.

21. *Collection de feu M. Henri Schiermans : Sceaux matriciels de l'abbaye de Valenciennes*, pl. XII, n° II, pl. XIV, n° 2.

22. Sceaux de l'Artois, n° 2637.

les coquilles ont pris place pour les armes de Jacques Cœur (*fig. 5*)<sup>1</sup>, par allusion au prénom du célèbre argenter<sup>2</sup>. Une famille Petit, qui a occupé des emplois importants, au XV<sup>e</sup> siècle, dans l'administration et la magistrature, a pour premier auteur connu Etienne Petit, notaire et secrétaire du roi, trésorier de Languedoc, anobli en 1451. Son écu renferme trois cailloux<sup>3</sup> qui paraissent rappeler la lapidation de saint Etienne<sup>4</sup>. Les Garnier, originaires de la petite ville de Gy, en Franche-Comté, sont sortis de l'obscurité grâce à Jean Garnier, chanoine et sous-chantre du chapitre métropolitain de Besançon, vicaire général de l'archevêque Jean de la Rochetaillée. Leurs armes sont *de gueules à l'Agnus Dei d'argent*<sup>5</sup>. L'*Agnus Dei* constitue le blason de Jean Trocquer, chanoine de Béthune, en 1491<sup>6</sup>. Jacques Morin, abbé des Echarlis, en 1514, portait un écu au bourdon posé en bande, accompagné de trois coquilles<sup>7</sup>. Hubert Sigault, en 1592 et 1599, avait dans ses armoiries une tête de cerf; Antoine Muscur, en 1634, un lion<sup>8</sup>.

Si quelques doutes subsistent quant à l'origine de ces emblèmes héraldiques, c'est que nous ne sommes pas sûrs que le personnage connu dont le nom de baptême expliquerait chacun d'eux, ait été le premier de sa famille à porter ce blason. Nous savons bien rarement auquel de ses membres une famille doit le choix de ses armoiries. Ce n'est que dans des cas exceptionnels que nous sommes en mesure d'affirmer que tel ou tel blason n'a pas été employé avant le temps où nous le trouvons décrit ou représenté pour la première fois.

Il est certain que les caractéristiques des saints qui se reconnaissent dans les armoiries, rappellent souvent un nom de famille; il est seulement probable qu'elles font, parfois, allusion à un nom de baptême.

MAX PRINET.

1. *Dazur à la fuzee d'or, chargée de trois coquilles de sable, et accompagnée de trois coeurs de gueules (ou au naturel).*

2. Vallet de Virville, *Jacques Cœur*, p. 22.

3. *Dazur à la croix ancrée d'argent, accompagnée de trois cailloux d'or.*

4. Cabinet des Estampes, P e 1 p, fol. 74, 75; P e 18, fol. 59-61.

5. La branche de cette famille qui a été anoblie en 1551, ajoute à ces armes un chef d'Empire.

6. Sceaux de l'Artois, n<sup>o</sup> 2446.

7. Sceau de Jacques Morin, *abbé* de la Celle Saint-Cyr (Sceaux de la Bourgogne, aux Arch. nat., n<sup>o</sup> 1370).

8. Roald, *Sceaux armées des Pays Bas*, t. I, p. 67.

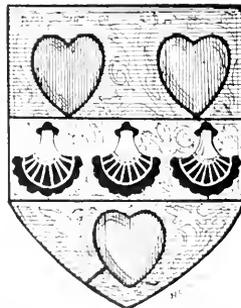


Fig. 5. — ARMOIRIES DE JACQUES CŒUR  
au cd de l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges.)



## LA BIBLE

### RACONTÉE PAR LES ARTISTES DU MOYEN AGE <sup>1</sup>

#### VII. — Remords. — Appel de Dieu.

##### *Condannation d'Adam et Eve.*

Avant de raconter le remords et la douleur qui, sur la terre, ont suivi le péché, un artiste du X<sup>e</sup> siècle a eu la curieuse idée de nous faire assister à la joie ressentie, en enfer, à la nouvelle de cette première victoire du mal : l'illustrateur de la « *Metrical paraphrase* » de Caedmon (Bibl. Bodléienne d'Oxford) a supposé que Satan n'avait pas tenu lui-même nos premiers parents, mais qu'il avait envoyé dans l'Éden, pour remplir cet office, un démon sous les traits d'un ange : l'internal messenger revient donc, triomphant de son succès, et en rend compte à Lucifer : cependant l'archange saint Michel apparaît sur une échelle qui joint la terre au ciel, indiquant par sa présence que la joie du Malin sera de courte durée. Sur un chapiteau du cloître de Saint-Sever de Ruslan XII<sup>e</sup> siècle, nous retrouverons un écho bien affaibli de ce triomphe satanique.

Partout ailleurs, ce côté surnaturel du drame est laissé dans l'ombre et, suivant pas à pas Adam et Eve, les artistes nous les montrent devorés de remords au moment où ils entendent la voix du Seigneur, et parfois même des avant cet appel divin <sup>2</sup>.

Ainsi, sur une peinture antique du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, Adam et Eve debout se regardent tristement en couvrant de feuilles leur nudité : le serpent, au pied de l'arbre, s'apprête à tuer, sa fatale tâche terminée : sur l'ivoire byzantin du musée de Darmstadt, nos premiers parents, aussitôt après la faute, comprenant leur culpabilité, s'assoient accablés en face l'un de l'autre <sup>3</sup>. Sur la miniature de la « *Metrical Paraphrase* », ils s'invoquent et se reprochent mutuellement leur crime <sup>4</sup> ; sur celle de la Bible de Saint-Paul, sur un chapiteau de Vezelay, sur les stalles d'Amiens, ils s'aperçoivent simplement de leur nudité et se couvrent à la hâte de feuilles de figuier. Ailleurs, ils se cachent sous un arbre à l'ombrage épais (vousure de Chartres, *fig. 21*), ou s'accroupissent, la figure dans les mains pour ne rien voir et ne rien entendre, au plus profond des buissons (ivoire de Berlin *fig. 6*), tympan d'Anzy-le-Duc, façade d'Orvieto, Genèse de Vienne <sup>5</sup>). Sur les mosaïques de Monreale et de

1. Von Bezze, 1909, pp. 146, 227, 309, 347, 1910, p. 241, 1912, p. 21.

2. Nous avons deux signale qu'après le Péché, Adam est presque toujours représenté, debout, nu et les serres ou il était auparavant enluché, dans quelques œuvres où il peut être considéré comme le premier coupable, et qui ne paraît maintenant sous l'aspect d'un vieillard ; ainsi à Tribes (2, 1909).

3. Nous avons dit qu'optionnellement, dans ce tableau postérieur à l'Édit de Nantes, les serpents se sont efforcés d'écarter de leur nudité.

4. Peut-être doit-on interpréter aussi, en ce sens, le geste d'Adam et d'Eve, dans la mosaïque de Monreale, où nos premiers parents debout de chaque côté de l'arbre, cachent leurs visages.

5. De même sur la mosaïque de Palerme et sur l'écrin de l'église de Saint-Jacques de Compostelle, où les premiers parents se cachent, jusqu'aux genoux.

Palerme, ils se contentent de marcher côte à côte, en exprimant par leur attitude leur douleur<sup>1</sup>.

Cependant Dieu les appelle. L'imagerie de la voussure de Strasbourg, pour mieux indiquer la volonté du Seigneur et le retard que mettent les coupables à lui répondre<sup>2</sup>, nous le montre plaçant ses mains devant ses yeux en façon de porte-voix ; quelquefois, sourds à cet appel, Adam et Ève restent, comme à Orviéto, enfoncés sous la ramure, qui laisse à peine deviner leur présence ; parfois aussi ils cherchent à fuir, comme sur la mosaïque de Venise (*fig.* 30) et le soubassement de Bourges, ou du moins Adam seul à la force de s'éloigner tandis qu'Ève, paralysée par l'épouvante, regarde s'avancer le Souverain Juge<sup>3</sup>. Ailleurs au contraire<sup>4</sup> c'est Adam qui répond seul à la voix divine<sup>5</sup>. Sur la Bible de Cantorbéry (Sainte-Genève, 8-10. XII<sup>e</sup> siècle), Adam et Ève ne se cachent nullement, mais Dieu, dissimulé derrière un arbre, s'approche, avec un geste de menace, pour les surprendre.

De telles représentations sont assez rares et presque partout nos premiers parents s'avancent, à regret sans doute, mais docilement, vers le Seigneur — sur le vitrail de Bourges (XIII<sup>e</sup> siècle) même, ils accourent ; — l'un près de l'autre, Adam précédant généralement Ève<sup>6</sup>, ils se tiennent debout<sup>7</sup>, contus, cachant leur nudité au moyen de la main<sup>8</sup>, ou d'une large feuille<sup>9</sup>, ou d'un bouquet de feuillage, ils expriment par leur attitude leur regret et leur soumission, ils s'inclinent ou se couvrent le visage de leurs mains<sup>10</sup> ; sur un chapiteau du porche d'Autun, Adam gît, comme accablé, aux pieds de Dieu<sup>11</sup> ; sur un autre, d'Amay, à Lyon, Adam et Ève sont tous deux ramassés sur le sol ; de même sur la fresque de Piero di Puccio, à Pise (1390). Sur la frise de Nîmes, ils se cachent, en face du Seigneur, entre les rameaux d'un arbre. Sur la Bible de Pilsen (Munich, cod. lat. 450a, 1488, *fig.* 48), ils se jettent à genoux, joignant les mains, sans même penser à cacher leur nudité ; devant eux, Dieu siège sur un trône. À part cette exception et quelques autres, le Seigneur est toujours debout, conformément au texte de la Genèse : « Le Seigneur se promenait dans le paradis, à la brise du soir » ; sur le vitrail de Sens (XIII<sup>e</sup> siècle) cependant et sur la façade d'Orviéto nous le voyons paraître au milieu d'une nuée<sup>12</sup> ; innovation qui semble augmenter la distance entre le Jehovah glorieux et la créature humiliée, et donne ainsi au tableau une saisissante grandeur.

À Sens, Adam et Ève sont assis côte à côte, et tournent le dos, ils sont surpris par l'arrivée de Dieu : celui-ci tient à la main une banderole déroulée, dont l'extrémité vient presque souffleter Adam. À la même époque, on trouve une disposition semblable sur la Bible f. lat. 10434

1. De même sur les vantaux de Pise, sur la Bible de Charles le Chauve (Bibl. nat.) etc.

2. Au contraire sur plusieurs sarcophages du musée de Labran, Dieu pose la main sur l'épaule d'Adam au moment même du Péché.

3. Sur la miniature de la Bible, f. lat. 4133, Bibl. nat. (XII<sup>e</sup> s.), Adam et Ève s'éloignent aussi de Dieu qui, debout, leur adresse un geste de menace.

4. Vitraux de Darmstadt, etc.

5. D'après le texte sacré, Dieu ne d'ailleurs pas appelé Adam et Ève, mais Adam seul, le nom d'Ève doit cependant en être entendu, comme dans le passage relatif à l'expulsion de l'Eden (Genèse, III, 22-24).

6. Vantaux de Saint-Zeno de Verone, soubassement de Rouen, etc.

7. Bible f. lat. 10434, Bibl. nat.

8. Chapiteau de Saint-Sever de Rustan, Bible 5639, Arsenal (XIV<sup>e</sup> s.).

9. Sarcophage d'Arles, vitrail de Bourges, soubassements de Bourges et de Rouen, Bible, f. lat. 10534, Bibl. nat. (XII<sup>e</sup> s.). Presque toujours c'est une feuille de figuier, alors même que l'arbre de la Science est un pommier ; ainsi sur la Bible de Saint-Paul, etc. — Sur la Bible de Noailles, Adam et Ève sont vêtus dans cette scène.

10. Bible f. 8, n<sup>o</sup> 14.

11. Sarcophage de la chapelle de Saint-Mamachi, Adam et Ève sont agenouillés ; de même sur le Psautier de Saint-Omer (Bibl. nat. f. 12).

12. Sur le vitrail de Sens, respectivement de Piero di Puccio à Pise, ou Dieu se montre dans la nuée, entouré d'anges. — Déjà sur la Bible de Venise, Dieu apparaît dans cette scène que sous la forme d'une Main encadrée d'une aureole et d'un nimbe (f. 12, v. 14).

Bibl. Nat. — Nous verrons que sur la mosaïque vénitienne, Dieu debout quand il appelle Adam et Ève, prend place sur un trône quand il s'agit de les juger; dans cette même scène, sur la croix de Saint-Jean de Latran, il siège sur le globe du monde. Presque toujours, surtout à l'époque gothique, il se contente, le bras levé, de faire aux coupables un geste d'appel ou de menace; cependant sur quelques œuvres, il tient un phylactère, comme nous l'avons vu<sup>1</sup>, ou un livre<sup>2</sup>; sur un chapiteau de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand (fig. 12), le livre est même grand ouvert, et on y lit: « ECCĒ ANXVS EST SICĒ ET NOS<sup>3</sup>. » Sur la Bible de Saint-Paul, Dieu semble, non pas appeler nos premiers parents, mais les surprendre dans leur faute même, tandis qu'il apparaît menaçant derrière Ève. Adam tient encore à la main le fruit fatal. Sur la « Metrical Paraphrase » de Caedmon, les deux figures du Créateur dont nous avons déjà parlé<sup>4</sup>, debout de part et d'autre d'Adam et Ève, leur adressent un geste uniforme de reproche. Dans les exemples cités jusqu'ici, nous avons toujours trouvé les coupables repentants, confus, soumis, jusqu'à l'abandon de toute défense; c'est le thème le plus habituel, le seul qui ait été suivi à partir du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Mais les artistes byzantins et romans avaient souvent montré Adam et Ève devant le Souverain Juge, plaidant les circonstances allé-



FIG. 12. — VANTAUX DE CLERMONT-FERRAND.  
EXPULSION DE L'ÉDEN. — TRAVAIL. — SÈCLE GOTHIQUE.

1. Vantaux de Verone, chapiteau de St-Pierre d'Anay à Lyon, vitrail de Sens, etc.

2. Soubassement de Bourges, Bibl. n. 5050, Apsent, etc.

3. Genèse, III, 22. — Sur ce chapiteau, Dieu repousse Adam d'un geste de l'épouvante. Sur la croix de Latran, Dieu tient à la main des tablettes de pierre, nous n'avons pu reconnaître si elles portent les commandements ou non.

4. Voir ci-dessus, *Revue de l'Art chrétien*, 1909, p. 154.

5. A notre connaissance, la sculpture de Chartres (fig. 24) est la dernière où Dieu appelle les coupables, et par une autre formule et de l'appeler, assez timidement d'ailleurs. — Au XIV<sup>e</sup> siècle, les artistes romans et gothiques de l'école d'Annam ont bien montré la solennité de Dieu pour les pêcheurs, mais se sont efforcés de rendre cette scène moins terrible que l'expulsion de l'Éden; l'idée est donc toute différente.

mondes, accablant le serpent, atraçant en quelque sorte à Dieu une parole de pitié, de demi-pardon, une promesse de secours et de redemption. Des les premiers siècles aussi, nous apercevons fréquemment l'expression de la mansuetude du Seigneur et de son amour persistant pour la créature même déclinée : sur un verre gravé cité par Mammacli, Adam et Eve sont agenouillés : près d'eux, le serpent tient encore la pomme en sa gueule ; mais vers eux s'incline un jeune homme, debout sur un poisson, image certaine de Jésus-Christ, le futur Rédempteur : pour mieux indiquer le sens mystique de la composition, l'artiste a placé tout à l'entour les symboles habituels de l'espérance et de la réconciliation : l'ancre, l'arche, la colombe. Le célèbre sarcophage de Saint-Paul-hors-les-Murs est plus explicite encore : là Dieu<sup>1</sup> remet lui-même à Adam une gerbe d'épis et à Eve un agneau<sup>2</sup>, marques de la condamnation sans doute, mais aussi de l'expiation qui doit les conduire au rachat de leur crime. Sur celui de Junius Bassus et sur un fragment de bas-relief du Vatican, les coupables sont encore auprès de l'arbre et du serpent, le Seigneur ne les a pas encore appelés, et déjà l'on aperçoit à côté d'eux cette gerbe et cette toison qui, pour les artistes chrétiens de l'époque romaine, symbolisent le premier travail humain. Analysant plus profondément cette même idée, les byzantins et les romans ont montré la cause de l'indulgence divine : la faiblesse de l'homme et la perfidie du Tentateur : au moment où ils introduisent le Seigneur sur la scène, le serpent est encore attardé entre les branches de l'arbre<sup>3</sup> ou, enroulé à terre sur lui-même<sup>4</sup>, il tient le fruit en sa gueule ; et Adam et Eve, sans parler peut-être, mais avec un geste plus éloquent que toute parole, montrent à leur Juge celui qui les a entraînés à leur perte : sur plusieurs sarcophages (notamment un, découvert au cimetière de Calliste), Adam, avec une absence de générosité qui, bien que conforme au récit mosaïque, lui a été assez rarement attribuée par les artistes, mais que nous retrouverons cependant encore plus caractérisée sur le vitrail de Bourges (XIII<sup>e</sup> siècle) et le chapiteau de Notre-Dame du Port<sup>5</sup>, accuse auprès de Dieu Eve<sup>6</sup>. Sur un chapiteau de Saint-Sever de Rustan, où ce curieux détail se retrouve, Eve, à son tour, dénonce et indique du doigt le démon<sup>7</sup> ; non pas un démon à forme de serpent, car désormais tout déguisement est inutile, mais un démon monstrueux, à tête humaine et à queue de dragon, qui célèbre bruyamment son triomphe en soufflant dans une sorte de hautbois<sup>8</sup>. Quelquefois, comme sur un sarcophage d'Arles, les coupables se contentent de montrer à Dieu l'arbre fatal, sans qu'on puisse y distinguer trace de serpent<sup>9</sup>.

Généralement, dans cette scène, Dieu se tient d'un côté du tableau, et nos premiers parents de l'autre<sup>10</sup>, serres ensemble comme pour se cacher mutuellement : quelquefois l'arbre se dresse

1. Inberber, en signe de sa jeunesse éternelle.

<sup>2</sup> Attardé à terre sur un fragment de marbre antique reproduisant le même sujet, qu'on rencontre aussi sur un sarcophage en mosaïque de Saint-Sebastien à Rome, sur une fresque du cimetière de Saint-Sebastien aux catacombes, et sur un sarcophage de Syracuse où est le Christ, désigné par son monogramme, qui prend part à l'action. Sur la plupart de ces monuments, ce n'est pas une peau d'agneau ou de chevreau, mais l'animal vivant lui-même, que le Seigneur remet à Eve.

<sup>3</sup> Voir l'ex. d'Hadeston, *ibid.* 26, Bible n. 5659 Arsenal, etc.

<sup>4</sup> Voir l'ex. de P. ferme, voûture de Chartres, *ibid.* 21.

<sup>5</sup> De la scène de l'Expulsion de Heden.

<sup>6</sup> Cette accusation d'Eve se retrouve sur les mosaïques de Palerme et de Florence, sur la fontaine de Perouse (M. de Noyelles), sur les miniatures de Bibles carolingiennes (Bibles de Bamberg, de Londres, de Noailles, etc.).

<sup>7</sup> Sur un vitrail de l'église de Metz, il semble qu'au moment de l'expulsion, avant de sortir du Paradis, Eve frappe le démon au nez de la queue.

<sup>8</sup> On a pu croire, en voyant près d'Adam assis à terre, on voyait ce démon jouer de hautbois, mais alors il a un air d'être un ange, et non le type des démons antiques.

<sup>9</sup> Voir l'ex. de l'église de Saint-Jacques de l'Autun. Le dispositif est inverse ; ce n'est pas Adam qui montre l'arbre pour Sex.

<sup>10</sup> Voir l'ex. de l'église de Saint-Jacques de l'Autun pour l'accuser (M. de S.).

<sup>11</sup> Voir l'ex. de l'église de Saint-Jacques de l'Autun, de Bourges, etc.

entre le Juge et les accusés<sup>1</sup>; c'est par exception que ceux-ci sont séparés, soit par le personnage de Dieu<sup>2</sup>, soit par l'arbre<sup>3</sup>.

La mosaïque de Saint-Marc (*fig. 30*) a donné à l'épisode qui nous occupe un développement extraordinaire : après avoir appelé Adam et Eve, Dieu s'est assis à son tribunal pour les entendre; ceux-ci, au pied du trône, tremblent d'abord et fléchissent sur les genoux, mais bientôt, en un troisième tableau, ils s'humilient, laissant tomber leurs mains jointes, s'agenouillant de part et d'autre du Seigneur, qui rend la sentence et maudit le serpent<sup>4</sup>; le Tentateur s'enfuit devant le courroux céleste<sup>5</sup>. L'imagier des stalles d'Amiens a ici interprété la condamnation prononcée contre le Serpent : « La Femme écrasera la tête ! », et voici que sous les pieds de la Vierge Marie, debout dans une auréole fulgurante, se tord le reptile à tête féminine, roidissant ses petites pattes de lézard, comme pour opposer une suprême résistance à la sentence divine.

Mais d'ordinaire cette phase du drame a été moins détaillée; les artistes se sont contentés de l'indiquer en un seul tableau. Elle a même été complètement passée sous silence par l'ivoirier de Salerne, le fondeur de Mouraële, l'imagier d'Audlau, l'orfèvre de la croix de Saint-Jean de Lafran, etc.



Fig. 57. — ARCHES DU PORCHE DE L'ÉVÊQUE (MUSEE FONDEUR CHARLES LE CHAUVÉ) — SCÈNES DE L'ÉPIQUE.

(A suivre).

G. SANOIER.

1. Vantoux de San Zeno de Vérone (cet épisode est opposé à l'Annonce aux bergers) se laisse entraîner de Bonaventura (*fig. 29*), Bible de Charles le Chauve.

2. Soubassement du porche de Tournai (XIII<sup>e</sup> s.).

3. Sarcophage d'Arles.

4. Fantal voit une représentation de ce jugement divin dans le groupe qui se trouve sur le portail de l'église de Saint-Jean de Lafran, en compagnie au tympan les scènes de la Création et du Peche. (Épisodes de l'Évangile). Le Seigneur, à l'extrémité de la corniche agencoulée qui l'emplore, et un démon qui tombe renversé par le débâcle de Dieu.

5. Sur le soubassement de Rouen, un médaillon spécial montre l'ennemi du serpent, et sur la sculpture de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

# LES COUPURES ET LES FORMULES

## DANS L'ARCHÉOLOGIE MÉDIÉVALE <sup>1</sup>

### III. — LES ÉCOLES RÉGIONALES ET LES ÉCOLES PERSONNELLES.

Il n'y eut guère des écoles personnelles qu'à la Renaissance; les écoles régionales, que la Renaissance a pareillement connues, sont plus particulièrement celles de la seconde moitié du moyen âge historique.

Nous avons eu, au moyen âge, les écoles romanes et les écoles gothiques.

Il existe entre les deux groupes des différences d'ensemble.

Les écoles romanes sont toutes sœurs, procédant d'une architecture disparue, et les principales se sont maintenues indépendantes les unes des autres. Les écoles gothiques ont leur mère et éducatrice parmi elles et se ressentent longtemps de cette filiation: elles sont moins complètes, elles ont moins de force expansive et tendent inégalement à s'absorber dans un style général qui n'est pas plus le style de l'Île-de-France que celui d'une autre province.

Comparées entre elles, les écoles de chaque groupe, n'ont ni le même degré ou les mêmes caractères d'individualité, ni les mêmes causes, ni la même force d'expansion, ni les mêmes dates limitatives.

Beaucoup d'erreurs ont été commises sur les écoles romanes, et j'en avoue ma part. Une des plus regrettables a été de mettre toutes les écoles, principales, secondaires, mixtes, sur le même pied, d'où un nombre total exagéré (j'en avais compté quinze dans mon ancienne *Histoire monumentale*), d'où la confusion, l'irrésolution, et de graves dissidences sur le critérium à choisir.

Ce critérium, logiquement, ce serait le système de voûtes adopté dans une région. Mais alors nous verserions dans un excès contraire: on ne compterait que trois écoles principales, puisque les écoles auvergnate, bourguignonne et poitevine ont seules des systèmes de voûtes bien constants, bien coordonnés et bien à elles; j'ometts l'école rhénane, qui n'a dans les limites réelles de la France que des rayonnements affaiblis et des influences.

L'aurait-il donc rejeter de la première catégorie l'école normande parce que son système de voûtes n'a été complet que par la croisée d'ogives, et l'école provençale parce qu'elle s'est servie sans suite de deux ou trois systèmes qui ne lui appartiennent pas en propre, et qu'elle a partagé son choix entre deux formes de plans d'églises? Qui l'a prétendu ou le prétend? Il est des caractères de second ordre qui, réunis, équivalent, ou au delà, à « la monnaie » d'un caractère principal, et ces caractères, dans ce qu'ils peuvent avoir de plus vigoureusement tranché, et sans que j'aie besoin de les décrire un à un, nous ne saurions les dénier aux deux très intéressantes écoles de la Provence et de la Normandie, qui valent bien les trois autres.

Aucune difficulté ne se présente, ni sur les écoles toulousaine et limousine, dont les caractères appartiennent pas à compenser l'absence d'un système de voûtes local, et qui n'ont aucun titre suffisant à être promues au premier degré; ni sur les deux écoles mixtes, bourbonnaise

et nivernaise, qui pourraient, à la rigueur, ne faire qu'une école unique, arverno-bourguignonne ; ni sur l'école française qui, à supposer qu'elle fut en voie de formation au commencement du XII<sup>e</sup> siècle, n'est arrivée qu'à une maturité gothique.

Deux écoles sont hors classification : l'école du Berry et l'école périgourdine.

Des écoles de tout rang et de toute nature il n'en est pas de plus étrange et de plus intéressante que celle du Berry<sup>1</sup>. C'est plus qu'une école mixte, c'est une école composée, véritable champ de rencontre et de compénétration de quatre écoles : poitevine, bourguignonne, auvergnate, et (plus faiblement) limousine. L'église abbatiale de Deols, dont la perte presque totale est, pour l'histoire de l'art, aussi regrettable que celle de Saint-Pierre de Cluny, avait dû mieux que toute autre resumer brillamment les effets de ces rencontres et de ces entrecroisements : dans le lambeau qu'il nous en reste, un des cinq clochers avec les arrachements d'un narthex, le roman poitevin et le roman bourguignon se présentent avec leur cachet le plus indéniable. Les juxtapositions ou les mélanges des styles, en Berry, n'ont aucune régularité, aucune suite saisissable dans leur action respective, dans leur orientation, dans leur intensité. Ce n'est pas toujours en se jalonnant que l'école auvergnate est arrivée : de la Limagne et des monts Dome elle a superbement bondi par-dessus le Bourbonnais et projeté dans le cœur du Berry, au moins une disposition des plus caractéristiques, des voûtes latérales montant plus haut que celles des bas-côtés afin d'épauler la base du clocher central (Puyferrand, Liguieres, Château-méillant, la Celle-Bruère).

Les architectes d'un pays ouvert ainsi à tous les vents n'ont pas été trop gênés dans leur propre initiative par tant de sollicitations en sens divers : ils n'y ont acquiescé que dans la mesure qu'il leur plaisait, et leur indépendance est allée parfois jusqu'à les écarter toutes ou les fondre en des types très personnels où les emprunts sont à peine reconnaissables. Ils ont su créer des ordonnances de façades, de chœurs, d'absides, qui leur appartiennent : ils ont sculpté des chapiteaux d'une richesse de composition et d'une énergie surprenantes, et on ne croit pas qu'aucune grande école les ait dépassés<sup>2</sup>. On conçoit après cela combien est attrayante pour les amateurs de couleur locale l'exceptionnelle variété des monuments, et avec quelle prudence il faut, tout en assignant au Berry une place à part, employer en sa faveur la désignation d'école.

L'école périgourdine n'a pas plus de droit à ce nom qu'à ceux d'école angoumoise, saintongeaise, quercynoise. La ville de Périgueux n'en est pas le centre géographique, étant fortement repoussée à la limite orientale, et l'on conteste qu'elle en soit le berceau. Cette école a eu deux courants qui se sont mêlés plutôt que côtoyés en Saintonge et en Angoumois, celui des coupoles à pendentifs sphériques et celui des coupoles sur trompes. Je n'en choisirais pas davantage pour cela les noms d'école saintongeaise ou angoumoise : j'irais même jusqu'à éliminer délibérément et tout nom de province et la qualification d'école. En réalité, les territoires sur lesquels se sont construites les églises à coupoles sont occupés par les écoles poitevine et limousine, qui reglent, sauf à Saint-Front de Périgueux, dans les églises à séries de coupole comme dans les autres, tout ce qui ne ressort pas de la voûte. Pour éviter une superposition embarrassante en quelques cas, ne vaudrait-il pas mieux dire « famille » ou « groupe des églises à coupoles » ?

<sup>1</sup> Voy. sur le Berry, Buhot de Kersers, *Histoire et statistique naturelle de la région de Berry*, Paris, 1860, 2 vol., et les très importants et très savants articles de M. F. Desbordes parus dans le *Bulletin de la Société archéologique de Bourges*, 1906, p. 91-105 ; 1907, p. 287-306 ; 1909, p. 369-392 (coup d'œil d'ensemble) ; Sur Deols en particulier, voir aussi mon court article du *Dictionnaire géographique de la France*, par P. Chabouat, p. 1219-182.

<sup>2</sup> M. Lefèvre-Pontalis en a figuré quelques uns dans le *Bulletin monumental*, 1910, p. 272-284.

A côté donc des écoles complètes, il y a des écoles secondaires et des écoles mixtes. A des rangs plus bas, il est des écoles à ce point rudimentaires qu'elles ne sont que des reflets effacés de quelque école voisine, ou des mélanges d'influences affaiblies, et qu'elles n'ont rien qui les détache nettement de ce qui les environne ; ce ne sont plus, en un mot, des écoles, et elles ne méritent plus qu'on leur cherche des noms et des limites. Beaucoup de pays, perdus dans les Causses du Massif Central, dans les vallées alpines et pyrénéennes, en sont là, et aussi des pays tels que la Picardie, l'Ile-de-France, la Champagne ; car, ne l'oublions pas, l'école française n'est pas une école romane, mais une école de préparation gothique. Une carte géographique des écoles romanes laisserait d'immenses espaces vacants, ce qui n'implique nullement, toutefois, dans les pays n'ayant pas eu d'école, la pauvreté de l'architecture et l'absence d'édifices remarquables.

Quant aux limites des vraies écoles, la précision en serait très inégale. Lorsque deux ou trois écoles se rapprochent, elles arrivent l'une sur l'autre plus ou moins alléguées soit par leur éloignement de leur centre, soit par les compénétrations ; il n'y a eu peut-être de heurt un peu dur qu'entre les écoles poitevine et limousine ; entre les écoles auvergnate et bourguignonne, au contraire, la bande de territoire a été assez large pour loger à l'aise deux écoles mixtes ; l'intensité de l'école poitevine, allant en décroissant du midi au nord, est considérablement diminuée avant d'avoir atteint les confins de la Normandie. La décroissance d'intensité est plus graduelle encore vers les côtes où une école s'ouvre sur des régions vacantes et n'ayant pas de compénétrations à opposer.

A leur tour, les centres ou les foyers d'écoles prêtent à des observations restrictives.

La désignation de « centre d'école » ne doit présenter à l'esprit rien d'absolu. Elle ne signifie pas nécessairement qu'il y ait dans chaque école un point où elle soit née et d'où elle se soit répandue en tache d'huile jusqu'aux limites qu'elle comportait, que ce point ait toujours été une ville plutôt qu'un monastère, que la direction partie de là ait été régulière, constante sans partage et qu'elle ait agi sur l'école du commencement à la fin. Je ne vois que trois écoles où des centres artistiques se détachent vigoureusement et pour toute la durée de la période romane : l'école que j'ai nommée à fort bon droit toulousaine ; l'école auvergnate avec Clermont ; l'école limousine avec Limoges. Assez volontiers je reconnaitrais à Arles la suprématie dans l'école provençale, ce n'est pas, en tout cas, Marseille qui la lui disputerait. Saint-Gilles a pu y participer un moment, et on pourrait accorder à cette grande abbaye l'honneur d'avoir propagé l'école jusque très avant dans le comté de Toulouse.

En Bourgogne, l'essor décisif serait parti de Saint-Bénigne de Dijon au commencement du XI<sup>e</sup> siècle. Autun, cinquante à soixante ans plus tard, aurait fixé les caractères architectoniques et bientôt les aurait communiqués à Chivy, qui les aurait maintenus et qui aurait prolongé l'école vers le midi. Il est manifeste que Chivy a subi au sud, comme Langres au nord, l'ascendant d'Autun ; je n'en désire d'autre preuve que les portes d'Arroux et de Saint-André, moulés dans leur ensemble à la porte d'entrée du monastère de Chivy (d'après d'anciennes gravures, il ne reste actuellement que les deux grandes baies jumelles), et dans leurs attiques aux triforiums de Saint-Pierre de Chivy, de la cathédrale de Langres, de Paray-le-Monial et d'ailleurs. En Normandie, le rôle de Caen a dû être prépondérant pendant les trente premières années du XI<sup>e</sup> siècle et tout le XII<sup>e</sup> ; mais lorsque s'élevait, de 1050 à 1067, la puissante basilique de Jumièges, la future capitale de la Basse-Normandie sortait à peine de la condition d'un modeste bourg maritime. En Poitou, je ne vois aucune raison déterminante de placer Poitiers avant Saintes et Angoulême.

C'est de même, école par école, qu'il faut étudier les causes de formation et d'extension, et pas toujours avec la confiance de les bien saisir. Les causes de formation ne sont pas entre elles de nature analogue, et les causes d'extension peuvent être différentes des causes de formation. Les conditions ethnographiques, géologiques, les divisions hydrographiques, géographiques, féodales, ecclésiastiques, n'interviennent que d'une façon relâchée ou tout à fait nulle.

L'école qui répond du plus près aux conditions ethnographiques, à une division ecclésiastique et féodale, c'est l'école normande. Son périmètre est assez justement celui de la Normandie ducale ; elle s'étend à la province ecclésiastique de Rouen moins le Vexin Français, elle est habitée par une race franco-scandinave dont l'individualité frappe encore aujourd'hui. Dans cette individualité de race est sa vraie raison d'être. Elle ne coïncide, par ailleurs, ni avec un bassin fluvial, n'étant que pour petite moitié dans celui de la Seine, ni avec un bassin géologique, quatre natures de matériaux très différentes en constituant le sous-sol : calcaire à grain fin ou pierre de Caen au centre, granit à l'ouest, craie et grès à l'est. La beauté et la taille facile de la pierre de Caen n'ont certes pas été étrangères à la prééminence acquise par la ville de Caen des ses premiers agrandissements, et qu'elle a imposée dans le reste de la province, bien que les matériaux y fussent beaucoup plus ingrats.

L'école bourguignonne remplit tout le duché de Bourgogne, mais se répand sur la Franche-Comté jusqu'à Besançon, s'adjuge le diocèse de Langres, Tonnere, Auxerre, peut-être Sens, et, à Lyon, va donner la main à l'école provençale ; elle est assise sur trois bassins fluviaux : Rhône, Loire et Seine.

L'école auvergnate tient l'être en partie de ses racines lointaines dans l'antiquité, de l'isolement de la région, de ses matériaux diversicolores, de l'esprit tenace, pratique et organisateur de ses habitants ; mais ces causes ne semblent avoir déterminé ni ses limites, lesquelles laissent en dehors au moins la moitié de l'Auvergne géologique, ethnographique, ecclésiastique et féodale, ni l'étendue de sa zone d'influence, qui va singulièrement plus loin que tout cela.

L'école provençale dépasse la Provence et le Comtat, rejoint au nord, par le Dauphiné, le Rhône supérieur, et dépasse le Rhône inférieur vers Nîmes, Saint-Gilles et Beziers.

Le Limousin est une région granitique, d'où sa pauvreté ornementale ; mais il s'est annexé pour parties des régions calcaires, telles que le Périgord et le Quercy.

L'école toulousaine, dont l'existence est très naturellement liée à la splendeur intellectuelle de la ville de Toulouse, n'a rempli ni le comté de Toulouse ni la province ecclésiastique de Narbonne ; elle a cependant pénétré avec celle-ci en Espagne, ou trois diocèses lui appartenaient au XI<sup>e</sup> siècle, elle a débordé sur la Gascogne.

Explique qui l'osera pourquoi nous avons une école poitevine, pourquoi tant d'énergie et de richesse dans cette école, pourquoi elle s'étend, à travers des pays si divers, depuis la rive gauche de la Garonne et de la Gironde jusque bien au delà de la rive droite de la Loire.

Sur la force d'extension et d'expansion des écoles, il est dû spécialement des mentions à l'Auvergne, à la Bourgogne et à la Normandie. L'Auvergne, dans ses limites strictes, équivalant, sans se confondre exactement avec lui, à un de nos départements actuels, sans plus, le Puy-de-Dôme ; c'est donc la plus petite, géographiquement, de nos écoles de premier ordre, mais son influence s'est étendue fort loin. La Bourgogne et la Normandie auraient de même lancé au loin par-dessus leurs limites des influences parfaitement accusées. Pas de doute sur le prolongement de certains éléments de l'école normande vers l'est et sur un prolongement de l'école rhénane marchant vers l'ouest à la rencontre de celui-ci, l'un et l'autre laissant des jalons dans le domaine royal au nord de Paris, en Artois, en Picardie et en Champagne.

Il fut une période, assez courte, où les écoles romanes étaient contemporaines ; toutes assurément étaient parvenues à leur apogée, sculpture ornementale et architecture, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, quand apparaissait le style ogival ; mais depuis combien de temps existaient-elles et combien de temps leur restait-il à vivre ?

Il y avait assurément déjà, avant le commencement du XI<sup>e</sup> siècle, quelque chose d'excellent et de spécial en Auvergne, puisque le roi Robert, très dévot à saint Nizier et faisant rebâtir avec toutes les ressources de l'art de son temps la basilique existant sous le vocable de cet évêque à Orléans, ne trouva pas de modèle meilleur que la cathédrale de Clermont, achevée en 946<sup>1</sup>. Le plan absidal auvergnat était alors fixe, et sans doute les dessins d'appareil diversicolores étaient aussi passés dans les habitudes. Il n'y avait de tâtonnements que dans le système de voûtes. L'Auvergne aurait volontiers préféré le système bourguignon à nef centrale éclairée ; l'église qui la première montre constituée l'école auvergnate, et qui, chose étrange, est très en dehors du territoire propre de cette école, Saint-Étienne de Nevers, authentiquement datée de 1063 à 1097, a des voûtes latérales en demi-berceau et un étage supérieur parfaitement libre. Mais, plus prudents que les Bourguignons, les Auvergnats renoncèrent à d'aussi périlleux arrangements ; c'est postérieurement à Saint-Étienne que Notre-Dame-du-Port consacre la formule auvergnate définitive. Malgré les influences gothiques de Saint-Denis à Saint-Pourçain et à Ebreuil dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, malgré la fondation de la nouvelle cathédrale de Clermont en 1248, malgré d'autres importations septentrionales dans l'intervalle, les églises romanes ont été les plus nombreuses en Auvergne jusque vers 1250<sup>2</sup>.

La Bourgogne a dû ses premiers progrès en architecture à l'église Saint-Bénigne de Dijon, commencée en 1001 par l'abbé Guillaume, architecte consommé, et qui, venu de Noyare, en Lombardie, n'a pu manquer d'apporter avec lui des influences italiennes. La lutte entre le roman et le gothique a rempli le troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle, et le plein cintre n'était pas encore évincé un siècle plus tard.

L'école poitevine cherche sa voie dès 1025 ou 1030 ; elle a son système de voûtes dès 1050 au moins ; elle ne revêt les églises de leur admirable parure extérieure qu'à partir de 1125 ou 1130. Il lui faudra bien trois quarts de siècle pour couvrir l'Angoumois et la Saintonge de ces innombrables églises sculptées et ciselées qui font du pays des Charentes le paradis des raffinés d'architecture romane.

L'école normande s'affirme à la basilique de Jumièges, commencée en 1040 ; elle est très avancée aux deux grandes églises de Caen, terminées en 1075, date moyenne ; elle ne perd pas son caractère roman par l'admission de la croisée d'ogives, et ce n'est guère avant 1185 ou 1190 qu'elle est passée au gothique.

L'école limousine peut avoir duré une centaine d'années à partir de 1115 ou 1120 ; l'école provençale, de la fin du X<sup>e</sup> siècle au dernier quart du XIII<sup>e</sup> ; l'école toulousaine, de 1060 à 1250 ou 1260, avec persistance du roman dans les petits chapiteaux, les tailloirs et les bandeaux jusqu'après la réunion du Languedoc à la couronne.

A suivre.

Anthyme SAINT-PARL.

1. Voir, en outre, le témoignage précieux dans ce passage du chroniqueur Helgard si souvent cité : *Caput ipsius sancti Nizii, cuius operis in simultudinem monasterii Sanctae Marie in dicitur Douain, et Sanctorum Vitalis et Agricolae, in eadem ecclesia.* *Histoires des Gaules*, t. X, p. 140.

2. M. de Caumont, *Revue archéologique*, que l'église de Montpensier, dont l'architecture est purement romane, fut bâtie vers 1100, par l'abbé Gervais, qui vintent s'établir à Clermont en 1248, y firent élever une église romane. • (*Bull. Monum.*, t. VII, p. 12.)



## MÉLANGES

### Une Annonciation flamande de la collection G. Taymans à Bruxelles.

A l'Exposition de la Miniature, organisée ce printemps à Bruxelles, figurait parmi les tableaux qui en rehaussent l'éclat, une délicieuse *Annonciation* du XV<sup>e</sup> siècle flamand (fig. 1) (H. 11, 0,11 cm., L. 0,31 cm.). Elle appartient à M. G. Taymans, un jeune collectionneur de notre ville, et n'était connue jusqu'à maintenant que d'un nombre restreint d'amateurs.

La Vierge, vêtue d'une robe bleu sombre, à lisere d'or, légèrement échancrée, sur laquelle se drapent un manteau lié de vin, dont les cassures harmonieuses s'épandent amplement autour d'elle, est agenouillée à son prie-Dieu, devant une fenêtre qui laisse entrevoir une gracieuse église, un paysage avec des arbres arrondis<sup>1</sup>, un bout de ciel. Sa main gauche repose sur l'habituel livre d'heures ouvert, tandis que la droite se lève pour le geste accoutumé de soumission étonnée au décret de la Providence. Un peu en arrière, presque de face, l'Ange aux ailes diaphanes, d'azur pâle et d'indigo, habillé de blanc fortement teinté de bleu et recouvert d'une somptueuse dalmatique aux broderies vert foncé et or, tient le sceptre de la main gauche; l'index droit dressé accompagne la salutation qu'on lit en quelque sorte sur ses lèvres. Le flechissement quasi aérien complète à merveille son allure parlante. Remarquons sa chevelure bouclée ramenée en avant, alors que le front est généralement libre, dans le coin à droite du spectateur se blottit le vase avec le lis. Pour décor: l'imuble oratoire domestique aux minutieux carrelages. Au fond, la porte par où vient d'entrer l'Ange; un banc de chêne sur lequel est posé un coussin rouge vif, qui forme le centre audacieux du balancement rythmique des couleurs; et une armoire à rayons creusée dans le mur, avec plusieurs livres; une banderole s'en échappe, ornée de signes intelligibles. Une saveur ineffable d'intimité se dégage de ce morceau pour en faire un subtil chef-d'œuvre.

Je signalerai d'abord les intéressants documents que je dois à la bienveillante erudition de M. Friedländer et qui nous fournissent la démonstration de la popularité de l'*Annonciation* de la collection Taymans au XV<sup>e</sup> siècle.

1) Le Cabinet des Estampes de Berlin contient un dessin de la *Vierge et de l'Ange* (fig. 2), exactement les nôtres. Date approximative 1490. (Je l'estimerais facilement un peu antérieur.) En tout cas, exécuté « d'après » notre tableau, et non pas une étude préparatoire.

2) Une copie plus tardive de la *Vierge seule* (fig. 3), dessin à la plume assez poussé et fort beau, a passé sous le nom de Gossart dans la vente Duval (N<sup>o</sup> 225) chez Frederick Muller à Amsterdam en 1910<sup>2</sup>. « Etude pour une *Annonciation* », déclare le catalogue; je pense plutôt que nous sommes en présence d'un fragment rapporté d'un voyage à la région des Pays Bas ou notre tableau aurait pu être copié. Fragment destiné encore une fois à vulgariser l'une des plus aimables compositions dues à

1 M. Fierens-Geyvaert songe, à ce propos, à Mending; c'est évidemment l'unique point de contact de nos Pays-Bas avec l'art du maître de la *chaise de sainte Ursule*.

2. 22-23 juin.

maître de Flémalle ou de Brabant que nous allons chercher à déterminer. Est-il besoin d'évoquer à ce propos les œuvres multiples de Roger Van der Weyden mêlées dans les pays germaniques et où transparait malgré tout le type dominant de l'art local?

On le suis reconnaissant à M. Friedlaender de me procurer à l'appui de cette réflexion un autre exemplaire. Ce sont les volets extérieurs du *trptyque de Ehningen* (fig. 4), au musée de Stuttgart, par un anonyme du Sud de l'Allemagne, vers 1480. L'*Annunciation* de Stuttgart s'avère comme une scrupuleuse interprétation de la nôtre, « En contrepartie » d'abord; puis avec tous les détails sur lesquels nous reviendrons: banc à coussins, armoire dans le mur, banderole. L'Ange est strictement reproduit: visage, geste et costume! Le peintre de l'autel de Ehningen semble pénétré d'influence flamande. Le cadre architectural de la scène fourmille en outre de choses charmantes; observez la cour minuscule avec ses créneaux, ses arcades et ses petites plates bandes symétriques. Un bas-relief au-dessus de la porte montre *le Péche originel*; signalons la fréquente intention iconographique qui le fait ainsi compléter avec les prémices de la Rédemption<sup>1</sup>.

Quant à l'attribution du panneau de M. Faymans, important point de départ comme on voit, un nom surgit tout de suite, celui de Hugo Van der Goes, motivé en premier lieu par un lien matériel. On croit que l'œuvre provient du prière des Augustins de Rouge Cloître, dans les environs de Bruxelles, où le célèbre artiste mourut (ou en 1482). Lors de la dispersion des communautés religieuses sous Joseph II, un moine l'aurait apportée chez ses neveux, les Van Elder, fermiers-distillateurs à Audenaerde, dont les descendants la redèrent au propriétaire actuel. Telle est la tradition familiale, qui demanderait à être étayée d'arguments formels. N'importe! Il nous plaît de supposer notre *Annunciation*, d'une atmosphère si joliment claustrale, issue de cette poétique retraite ensevelie sous les frondaisons épaisses de la forêt de Soignes!

Il faut convenir que le tableau n'offre cependant aucune parenté avec la seule *Annunciation* authentique de « trete Hughes », le revers en grisaille, récemment publié par M. Deestré<sup>2</sup>, du fameux *trptyque des Palmiers*. En revanche, il se rattache précisément à deux autres *Annunciations*, considérées jusqu'en ces temps derniers comme émanées de Hugo:

1) A la pinacothèque de Munich, N° 114 (B. H. 1, 15, L. 1, 07, de dimension donc très supérieure). Réplique dans la collection Schweitzer à Berlin. En négligeant un tas d'accessoires richement traités, on retrouve le mouvement caractéristique de la Vierge (ici debout), et le banc aux coussins, — pas bien probable, il est vrai, car il se rencontre aussi dans certaines *Annunciations* dérivées de Van der Weyden. La facture enjouée trahit une époque tant soit peu postérieure<sup>3</sup>.

2) A l'Hermitage de Saint Pétersbourg, N° 446 (B. H. 0, 29, L. 0, 36). Œuvre de tout premier ordre. La disposition apparaît plus proche peut être de la nôtre: la Vierge s'y agenouille devant un pupitre identique; on remarquera l'armoire dans le mur, avec la banderole. Les emplacements des divers objets ne correspondent pas; il y a en outre la colombe, absente ailleurs. Simples analogies de composition; le sentiment général s'allume commun et c'est beaucoup. Le tableau de Pétersbourg est un contemporain du nôtre, vraisemblablement de la même main.

Notons, dans l'analyse du panneau de Faymans un élément essentiel auquel nous avons déjà fait allusion. L'*Annunciation* est représentée « en contre partie » (la Vierge à gauche du spectateur, l'Ange à droite), particularité que nous découvrons également dans le N° 530 du Kaiser Friedrich-Museum de Berlin (B. H. 0, 30, L. 0, 62), réplique en sens inverse du N° 114 de Munich (différence: la Vierge croise les bras sur la poitrine).

M. de Godeffroy-Hübner applique au groupe des *Annunciations* de Munich et de Berlin sa théorie de « *die beiden Seiten des Dreieck-Baus* » (Allées et Bouts) duquel il reconnaît, aux vitraux de la fenêtre, les armoiries

<sup>1</sup> Voir, par exemple, l'œuvre de Godeffroy-Hübner, exposant à la fenêtre du fond dans l'*Annunciation* de Munich.

<sup>2</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 125, et 1912, p. 104.

<sup>3</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 125, et 1912, p. 104.

<sup>4</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 125, et 1912, p. 104. (Schule des Dreieck-Baus).

<sup>5</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 125, et 1912, p. 104. (Schule des Dreieck-Baus).

<sup>6</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 125, et 1912, p. 104. (Schule des Dreieck-Baus).

<sup>7</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 125, et 1912, p. 104. (Schule des Dreieck-Baus).

<sup>8</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 125, et 1912, p. 104. (Schule des Dreieck-Baus).

<sup>9</sup> *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 125, et 1912, p. 104. (Schule des Dreieck-Baus).

parlantes : *à d'azur à trois ceussons d'argent* (mêmer des pentres), *au chef de queues d'argy de six carreurs d'arbalète* (vulgo, flèches émoussées) *en souban surmontés d'un V*, *à Dextre au*... qui est loin d'être admis unaniment par la critique ! Suivant M. Hulst, le second fils du grand Tintoret



Fig. 1. — ALBRECHT BOUTS, *Portrait of a woman*.

Albrecht Bouts (1473-1519), auteur de panneaux médiocres tels que *Le portrait de la femme* (fig. 1), ou de relets affaiblis des chefs d'œuvre paternels, comme *Le Christ et le docteur* (fig. 2), au musée (d'après les prototypes de l'église Saint-Pierre à Louvain) (voir l'ouvrage de M. Hulst, 1911).

1. *Bouts*, *carreau d'arbalète*.



Fig. 2. — L'ANNOCIATION, Cabinet des Estampes de Berlin.

Berlin) deviendrait un peintre illustre, créateur de notre brillante série d'*Annunciations*! De prime abord la conclusion nous semble improbable; elle autorise en effet l'hésitation, car très éloigné de la sobre puissance du maître de Harlem, Aelbrecht Bouts de meure à nos yeux un artiste de décadence.

On sait que le Dr Waagen, si perspicace jadis lors sa tournée des galeries d'Europe, avait baptisé « Van der Goes » l'ensemble d'œuvres désignées maintenant « Albert Bouts ». Il soulignait justement par conséquent le rapport étroit de ce succédané avec le génial Hugo! Rappelons combien cette dépendance est manifeste dans la *Vierge* du musée d'Anvers, que nous tenons volontiers pour un Albert Bouts, inspire de la composition centrale du tript.

1. L'Arnold copie *Théâtre Paris*, Col. Les grands artistes des Pays-Bas. Revue de l'Art Chrétien, t. II.

2. C'est une variante de l'œuvre d'Arnold de l'Annunciation de Saint-Petersbourg.

tyque de Florence. Une *Annunciation* insignifiante, dans la collection Adam Bock à Aix-la-Chapelle<sup>1</sup>, porte l'étiquette d'Albert Bouts, et nous n'y contredisons point. Plusieurs détails sont empruntés à la nôtre: attitude de la Vierge, pupitre, armoire, banc à coussins.

Mais quant à l'*Annunciation* de la collection Taymans, il serait préférable de ne pas essayer de la ranger sous ce parrainage. Son archaïque perfection en prouve nettement l'antériorité et revendique de toute évidence la paternité directe d'un maître! Quel est ce maître?

Si nous souscrivons à l'opinion qu'il existerait un maître spécial des *Annunciations* que nous avons sommairement parcourues (des plus belles d'entre elles, bien entendu), nous le définirons en disant: il procède simultanément de Hugo Van der Goes et de Thierry Bouts. Entre ces deux entités traditionnelles, nous nous rallierons à un avis de juste milieu. Avec un connaisseur bruxellois, M. Posthumus,



Fig. 3. — VIERGE DE L'ANNOCIATION, collection Duval.

nous proposons inudemment le « maître de la Perle du Brabant » et cet épigone imagine par M. Karl Voll en se basant sur l'admirable *Adoration des Mages* de Munich (c'est la Perle du Brabant à des titres Boisseree). La liste dubitative de sa production comprend : le *Martyre de saint Hippolyte* de l'église Saint-Sauveur à Bruges (la relation inestimable avec Van der Goos permet de lui attribuer les portraits des donateurs) et d'autres œuvres auxquelles on ajouta nouvellement le *Jesus chez Simon* de la collection Thiém. Un critique éminent projette d'identifier, au moins pour partie, le « maître de la Perle du



Fig. 4. — L'ANNONCIATION, par le Maître de la Perle du Brabant (Musée de Saint-Germain).

Brabant » avec l'aîné des fils de Bouts, ce Thiéri II le jeune (avant 1391) « pieux ymaginarii, litus quondam Theodorici » dont on ne sait rien sinon qu'il fut un peintre de haut mérite. Cette opinion, à supposer qu'elle fût développée, n'est-elle pas, dans notre cas, décisive ? Pareil compromis suffit à tout expliquer : la dépendance du vieux Bouts, naturelle chez son fils aîné, et les traits communs avec Van der Goos, ce dernier ayant été chargé par la ville de Louvain, de concert avec les héritiers du peintre, d'expertiser la *Justice d'Otton* inachevée. Attendons à ce curieux catalogue à établir de cet Inconnu. Notre tableau, aux impeccables qualités d'exécution, devrait y avoir sa place.

J'ai tenté seulement en ces lignes de donner un bref aperçu du passionnant problème d'histoire de l'art qui se pose au sujet des *Annunciations* flamandes dont M. G. Laymans possède un remarquable spécimen, tout empreint de piété recueillie et d'émotion discrète.

PIERRE BURNIER.

## Les livres liturgiques du cardinal Rollin et d'Antoine de Châlon, évêques d'Autun

La Bibliothèque du séminaire d'Autun — qui fut transférée à l'Hôtel-de-ville après la loi de Séparation — est plus célèbre par l'intérêt de ses manuscrits anciens, que par la valeur artistique de ses manuscrits plus récents. Ce furent surtout les évêques du haut moyen âge, qui eurent, à Autun, le souci de doter leur cathédrale de monuments littéraires. Parmi leurs successeurs on n'en peut guère citer plus de deux qui aient enrichi de façon notable la partie liturgique de leur librairie capitulaire.

Le premier est le cardinal Rollin († 1483). Il fit exécuter pour son usage une série de livres liturgiques<sup>1</sup> ; on les reconnaît à ses armes et à sa devise : *Deum line* qui sont reproduites souvent dans les marges. Ces volumes sont richement ornés dans le goût de l'époque, avec de grandes miniatures et d'innombrables lettres historiées. Malheureusement, les goûts de bibliophile dont témoigna l'évêque ne furent guère secondés par l'habileté des artistes qu'il employa. Les miniaturistes qui ont travaillé à ses missels n'étaient pas de grands maîtres en leur art ; le dessin de leurs enluminures est très faible, le coloris est criard et l'ensemble mauvais. Nous trouvons en présence de produits inférieurs, tels qu'en pouvait fournir un atelier de province. Car les miniatures qui portent les armes du cardinal Rollin sortent indubitablement d'un même atelier, si elles ne sont pas l'œuvre d'une même main.

Nous reproduisons ici comme exemple *fig. 1* la Crucifixion qui précède le Canon dans un missel de la bibliothèque d'Autun (Ms. 113, cat. Libri)<sup>2</sup>. Elle est caractéristique pour tout le groupe. Parmi d'autres particularités, on remarquera, chez les personnages qui sont représentés de face, le gros nez canin et mal attaché qui leur donne un air vulgaire, et qu'on retrouve dans les productions de notre enlumneur, et entre autres dans le manuscrit le plus célèbre et le mieux conservé de ceux que fit peindre le cardinal Rollin : le *Missale Eduense* de la Bibliothèque municipale de Lyon (Ms. 517, Cat. Descriptions Molinier)<sup>3</sup>.

Ce manuscrit ne mérite pas plus que les autres volumes du cardinal la réputation dont il jouit<sup>4</sup>. Mais il nous renseignera peut-être sur le nom du peintre qui fut au service de Rollin. En effet, la première page du texte (fol. 8), qui suit le calendrier du missel, est ornée d'un encadrement tout fleuri de rinceaux stylisés, de fleurs et de fruits au naturel<sup>5</sup>. Dans la marge inférieure de ce frontispice, on trouve les armes de Jean Rollin surmontées du chapeau cardinalice, insigne de sa dignité. Sur la coiffe et sur le bord de ce chapeau, on distingue nettement ces deux noms : *a bénigne guyot* ; ils sont écrits, en rouge sur fond rouge, par une main qui semble de l'époque du cardinal. Serait-ce une signature ? Et aurions nous ici le nom du miniaturiste qui travailla pour l'évêque d'Autun, peut être à Autun même,

1. Voir, d'après Libri (*Catologue général des Mss. Départements*, Vol. I, Paris, 1839, pp. 34 et suiv.), la liste des livres liturgiques données à la cathédrale d'Autun par le cardinal Rollin et conservées à Autun : neuf Missels (nos 108, 108 A, 109, 110, 113, 114, 115, 118 B, 134), trois Antiphonaires (nos 148, 148\*, 148 A) ; et un *Lectionnaire* (no 135). Un autre Missel du cardinal Rollin se trouve à la bibliothèque de Lyon (no 517, v. 1). Le Victoria and Albert Museum de Londres possède un feuillet, orné d'enluminures et découpé dans un missel de l'évêque d'Autun (MS. 824, Victoria and Albert Museum Catalogue of Illuminated Mss. II, London, 1908, p. 75). Sur les goûts artistiques du cardinal Rollin, voyez H. Roussot, *L'exposition des Primitifs français*, pl. LXXXIII, et *Revue des Sociétés des Beaux-Arts*, 1904, p. 570.

2. Libri, *Catologue général des Mss. des Bibl. publiques* — Départements, vol. I, no 113.

3. Desverny Molinier, *Catologue général des Mss. des Bibl. publiques* — Départements, vol. XXX, Paris, 1899, p. 136.

4. A. Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, Paris, 1807, p. 270, note 6. — Galle, dans *Revue des Beaux-Arts des Départements*, 1904, p. 339. — F. de Mély, *Signatures de Primitifs dans Arts anciens en Languedoc*, t. I, p. 139-150, 160, sin.

5. Le catalogue Desverny Molinier, *loc. cit.* dit que le cardinal Rollin est représenté dans la première peinture du volume. Il s'agit d'une petite miniature représentant l'élévation de la Messe. Rien n'indique que le célébrant soit un évêque ou un cardinal. Quant au personnage vêtu de rouge qui assiste à la cérémonie, il ne porte aucun insigne cardinalice et son vêtement ne semble pas être un habit ecclésiastique. C'est un bourgeois qui, dans la scène, figure l'assistance des fidèles.

pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle ? Il serait téméraire de l'affirmer. Mais en considérant la place de cette inscription : sur un détail d'une miniature, et la manière de l'écrire : avec une double bande rouge, il semble bien qu'elle soit la signature de l'enlumineur, Benigne Guyot. Quoi qu'il en soit, ce nom mériterait à peine d'être relevé ; car le peintre des missels édiens n'est pas un artiste ; c'est un bon artisan.

Il n'en va pas de même du miniaturiste qui décora le *Pontifical Romain* d'Antoine de Chalon, successeur du cardinal Rollin au siège épiscopal d'Autun. Le ms. 129 *cat. Libri*<sup>1</sup> de la Bibliothèque d'Autun est un grand volume (337 x 255 mm.) de parchemin très souple, dont les pages sont foliotées à la manière française, de I à VII<sup>XXXVIII</sup>. L'écriture, de 18 longues lignes à la page, est une grande « lettre de forme », telle qu'on l'écrivait lorsque la gothique ne servait plus qu'aux livres liturgiques. Le manuscrit contient, nous l'avons dit, les prières et cérémonies du *Pontifical Romain* ; les volumes de ce genre, ornés de peintures, sont relativement rares, ce qui augmente l'intérêt de notre exemplaire. La reliure, en veau sur ais de bois, est estampée de beaux fers, on y voit des traces de fermoirs.

Sur le premier feuillet de garde, on inscrivit, au XVII<sup>e</sup> (?) siècle, la note suivante : « Pontifical ou Livre des Cérémonies de » Antoine De Chalon Des comtes de Bour- » gogne et de Chalon, d'Auxerre et de Ton- » nerre, et des princes d'Orange. D'abord » Doyen de l'Église d'Autun. Puis élu évêque » d'Autun le 10 juillet 1483 à la mort de » Jean Rollin Cardinal et évêque d'Autun, » lequel Antoine de Chalon après avoir » gouverné le siège d'Autun pendant 17 ans » mourut le 8 Mai de l'année 1500.

« Il a fait faire pour lui ce Pontifical à la » teste duquel sont ses armes qui sont de » gueules à la bande d'or 1483-1500. »

On peut contrôler l'exactitude de cette note par le texte lui-même. Dans les litanies, aux prières des agonisants, on trouve les patrons de l'église édiennaise : saint Lazare et saint Martial, saint Nazaire, saint Celse, saint Léger et saint Quentin ; le manuscrit fut donc écrit à l'usage d'Autun. Et les armes d'Antoine de Chalon, avec sa devise : « *Bon rouloin* », ne sont pas peintes seulement en tête du Pontifical ; elles sont répétées bien souvent dans les marges.

Le volume est orné de six miniatures :

1) fol. 1, *Sacre d'un évêque* (109 x 140 mm.)

2) fol. 36, *Bénédition des vierges* (fig. 2 ; 115 x 140 mm.) ;



Fig. 1 — LA CRUCIFIXION. (MSS. 113 de la Bibliothèque d'Autun).

<sup>1</sup> L. A. Millin, *o. c.*, pp. 327 ss. H. Gobry, *Rapport sur la visite faite le vendredi 8 septembre 1876, à la Bibliothèque du Séminaire d'Autun, dans :* *Comptes scientifiques de l'Autun*, Autun 1877, pp. 72 ss. — *Libri*, *o. c.*, t. 129.

- 3) fol. 55, *Bénédictio des cloches* (85 × 140 mm.);  
 4) fol. 87, *Reconciliation d'un apostat* (86 × 140 mm.);  
 5) fol. 91, *Synode diocésain* (fig. 3; 246 × 142 mm.);  
 6) fol. 100, *Réception d'un légal pontifical* (fig. 1; 149 × 141 mm.).

Les enluminures étaient recouvertes d'un voile de soie qui est conservé à plusieurs pages.

Pour compléter la description matérielle du volume, nous dirons que les marges des feuillets où se trouvent les miniatures, sont occupées par une large bordure de rinceaux fleuris. A d'autres pages, la décoration est réduite à une bande ornementale qui occupe la marge d'un côté de la page. Ces ornements peuvent tous se ramener à deux types différents, l'autôt les rinceaux, aux feuilles dorées ou argentées, et les fleurs multicolores s'entrelacent sur un fond uni, qui est parfois blanc (fol. 91), parfois

noir (fol. 100). Plus souvent, le fond est divisé en losanges, rectangles et autres figures géométriques, de différentes couleurs, sur lesquelles sont dessinés les mêmes ornements. Partout la monotonie de cette décoration est rompue par des bêtes plus ou moins monstrueuses et des grotesques qui animent les marges de leurs ébats.

Il apparaît à première vue que les six miniatures du manuscrit ne peuvent être attribuées toutes à la même main. Leur technique présente deux procédés absolument différents. Si l'on compare la *Réception du légal* (fig. 1) avec la *Bénédictio des vierges* (fig. 2), on constatera que, dans la première de ces peintures, le miniaturiste dessine d'un trait assez



FIG. 2. — BÉNÉDICTION DES VIERGES.

(Mss. 129 de la Bibliothèque d'Autun).

marque les contours des personnages et les traits de leur visage; dans l'autre scène, au contraire, l'auteur tâche d'obtenir tous ses effets par le seul usage du modelé, et, dans la figure humaine, ce procédé ne lui réussit guère. On peut voir aussi, dans les plus des robes blanches que portent (fig. 2) l'évêque et ses assistants, et aux vêtements des vierges agenouillées devant lui, que le peintre indique ces plus par ces coups de pinceau, d'une teinte plus foncée, que relèvent ensuite quelques traits d'or. L'autre enluminure (fig. 1) ne semble avoir qu'un seul procédé dont il abuse: il obtient tout le relief qu'il veut donner aux vêtements de ses personnages par les hautes d'or dont il les recouvre; on peut le voir à l'aube de l'évêque et à la *cappa* du légal. Il faudrait ajouter encore une diversité absolue dans le coloris; mais cette différence n'est malheureusement pas appréciable sur les photographies. Dans la réalité, elle laisse voir que nous avons ici deux artistes de valeur très inégale: l'un (fig. 1) exécute, avec la facilité d'un homme de métier, des personnages sans originalité et sans caractère; nous retrouvons sa manière dans trois autres miniatures (li. 1, 55 et 87). L'autre enluminure (fig. 2) cherche, malgré l'imperfection de sa technique, à obtenir une impression de réalisme; il traite ses personnages comme des portraits et s'efforce de donner une expression vivante à leur physionomie. Cet effort est surtout

Visible dans la miniature à pleine page (qui représente un synode) (manuscrit, fig. 10), c'est dans la miniature du volume où nous retrouvons notre artiste.

La scène est en vérité très belle; et elle a, de plus, le grand mérite de l'originalité. La figure de l'évêque est particulièrement soignée. Les traits généraux de son visage sont les mêmes que dans les autres miniatures, ce qui fait croire à un portrait. S'il en est ainsi, Antoine de Clérou a grand air dans son Pontifical. Autour de lui se groupent les chanoines et dignitaires du chapitre avec les insignes de leurs fonctions: l'un tient la crosse pastorale, un autre porte l'aumusse sur le bras. Toutes ces physionomies présentent la plus grande variété d'expression. L'allocution de leur évêque qui fait, de la main droite, un geste d'orateur. Parmi ceux qui sont rangés à gauche du trône, on voit des figures narquoises, puis un bon vieux qui tient les mains jointes comme à l'office, et regarde avec componction le prêtre qui parle; le personnage de premier plan fait un geste d'étonnement. À la droite de l'évêque, le miniaturiste a peint des figures plus placides et moins expressives; mais, là encore, il a réussi à représenter de vrais types de gros et bons chanoines. Bien que le sujet s'y prêtât fort peu, le peintre est parvenu à composer une scène pleine de vie et le personnage de l'évêque ressort admirablement dans ce décor.



Cette miniature est la meilleure que nous possédons de l'école de Clérou. Elle est donc tout naturel que le chef d'école se soit réservé le rôle de l'évêque, et qu'il ait mieux. Quel était cet artiste? Nous ne savons rien de lui. Il appartenait-il à l'école française? cela, son œuvre ne le dit pas. Il est certain qu'il a travaillé à l'école de Clérou.

posés dans des vitrines à la Bibliothèque d'Autun, leur nomme, naturellement, comme auteur de ces enluminures, Jean Fouquet. Et comme nous lui faisons remarquer que les dates de la nomination d'Antoine de Châlon (1483) et de la mort de Fouquet (1485) rendaient cette attribution peu probable et que, d'ailleurs, rien dans les peintures ne semblait la justifier, il répondit sans sourciller : « Alors, c'est Bourdichon, » C'était inévitable, car ces deux noms résument pour le grand public tout l'art



Phot. F. LEBLANC.

Fig. 4. — RÉCEPTION D'UN LÉGAT PONTIFICAL. (Mss. 129 de la Bibliothèque d'Autun).

de la miniature en France pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Mais la réalité est plus riche et lorsqu'on aura publié les belles pages qui sont aujourd'hui perdues dans les bibliothèques, on s'apercevra sans doute que la miniature française n'était pas tombée à cette époque dans une médiocrité aussi générale qu'on a pu le croire<sup>1</sup>. Le *Pontifical* d'Antoine de Châlon en est, semble-t-il, une preuve et c'est pourquoi nous avons cru bon d'en reproduire quelques pages. Quant à mettre un nom sous ces peintures, nous n'oserions nous y risquer. Dans l'état actuel de nos connaissances, il vaut mieux s'abstenir d'hypothèses incontrôlables et laisser à ces œuvres leur anonymat.

Abbé Paul LEBLANC.

<sup>1</sup> H. Martin, *Les miniatures françaises*, Paris, 1906, pp. 95 G.

# CHRONIQUE

## FRANCE

**Institut de France.** — Parmi les sommes dont l'Institut aura la disposition par suite du legs Dulac qu'il vient d'être autorisé à accepter, le revenu d'une somme de 500,000 fr. sera remis à l'Académie des Beaux-Arts pour être affecté à la restauration d'églises servant à la célébration du culte catholique romain dont la conservation offrira un intérêt artistique.

### Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

*Séance du 29 septembre.* — M. Diehl fait connaître les pièces principales du trésor d'orfèvrerie qui vient d'être découvert dans un village du gouvernement de Pollawa, Russie méridionale. D'abord abandonné à l'ignorance des paysans, une partie en a été défilée, mais ce qui reste forme encore une des plus belles collections d'orfèvrerie ancienne que l'on connaisse et va entrer au musée de l'Ermitage. Parmi ces objets, certains se rattachent à l'art chrétien et peuvent remonter au IV<sup>e</sup> ou au V<sup>e</sup> siècle; le reste est d'art sassanide. Aucune pièce n'est postérieure au VII<sup>e</sup> siècle.

*Séance du 18 octobre.* — M. H. Omont communique à l'Académie la photographie d'un manuscrit grec du XI<sup>e</sup> siècle récemment entré à la Bibliothèque Nationale, grâce à une nouvelle libéralité de M. Maurice Fenaille, auquel nos musées et nos bibliothèques sont redevables déjà de nombreux dons.

Ce manuscrit offre une double suite d'illustrations du Nouveau Testament (moins l'Apocalypse) et du Psautier. La série des Psaumes et des Cantiques qui les suivent est différente de celle qui s'est développée à Byzance au IX<sup>e</sup> siècle. Son caractère plus réaliste permet de la rapprocher de celle du Psautier grec 752 de la Bibliothèque vaticane, mais la composition des scènes, l'art avec lequel certaines figures ont été traitées semblent tout à l'avantage du nouveau manuscrit.

**Société des Antiquaires de France.** — *Séance du 27 juillet.* — M. Primel signale les attributs des saints qui, dans les armoiries de quelques familles, semblent faire allusion au prénom du premier porteur de ces armoiries.

*Séance du 16 novembre.* — M. Heron de Villefosse lit une communication sur les fouilles entre-

prises sur l'emplacement de l'église Saint-Martin de Bourbon-Lanay. On a retrouvé sous les sépultures franques des poteries et monnaies romaines et une inscription dédiée à Bormoni et Damone.

*Séance du 13 novembre.* — M. Humbert fait part de la découverte qu'il a faite à Brinay (Cher). Il a mis au jour une remarquable série de fresques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles représentant des scènes de la vie du Christ, qui sont dans un assez bon état de conservation.

M. Lauer signale les analogies qu'il a remarquées entre la description d'une tapisserie dans le poème de Baudri de Bourgneuf et la tapisserie de Bayeux. Il pense que le poète a dû être inspiré par l'original, ce qui aiderait à dater la tapisserie, le poème étant du début du XIII<sup>e</sup> siècle.

### Cours d'histoire de l'art. — Collège de France.

Nécessaire de l'antiquité et du moyen âge, par M. E. PAILLON, les lundis et samedis à 5 heures.

Histoire des monastères atreains aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles d'après les documents littéraires et archéologiques, par M. P. MOXEAUX, les lundis à 3 heures 1/2.

*Sorbonne Faculté des Lettres.* — Architecture et sculpture à la fin du moyen âge, par M. E. MARI, les mardis à 10 heures.

Les origines de l'art chrétien en France, par M. E. MARI, les samedis à 4 heures 3/4 cours public.

La peinture florentine au XVI<sup>e</sup> siècle, par M. Conrad de MANDOU, les lundis à 4 heures 1/4 cours public.

*École nationale des Chartes.* — Archéologie de moyen âge, par M. Eug. LUTHELIAN PONSARD, les mercredis à 2 heures 1/2, et les lundis à 3 heures.

*École des Hautes-Études.* — Recherches sur l'icéonographie byzantine des grandes fêtes, par M. G. MILLET, les lundis à 10 heures 1/2.

Études pratiques d'archéologie et d'histoire religieuses, par M. G. MILLET, les samedis à 10 heures 1/2.

*École des Beaux-Arts.* — Esthétique et histoire de l'art, par M. L. de LORVILLE, les lundis à 3 heures.

Histoire générale de l'architecture, par M. L. MAGNI, les lundis à 10 heures.

Architecture française, par M. BOESWILWALD, les jendis à 10 heures.

*École du Louvre.* — Histoire de la sculpture au XVI<sup>e</sup> siècle, principalement en Italie et en France, par M. A. MONTI, les mercredis à 10 heures 1/2.

Histoire de l'orfèvrerie au moyen âge et à la Renaissance d'après les monuments du Louvre, par M. G. MILON, les vendredis à 2 heures 1/2.

*Conservatoire des arts et métiers.* — L'art appliqué aux métiers, le travail de la pierre, de la terre et du verre, par M. L. MAGNI, les mardis et vendredis, à 9 heures 1/4 du soir.

*Institut Rodig.* — Cours élémentaire. Histoire sommaire de la peinture : Peinture religieuse : le portrait ; l'allégorie, la mythologie, la peinture d'histoire ; le paysage, par M<sup>lle</sup> L. PITIHOIS, les samedis à 10 heures 1/2.

Cours supérieur. Histoire de l'Art en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, par M<sup>lle</sup> L. PITIHOIS, les vendredis à 10 heures 1/2.

*École des Hautes Etudes sociales.* — Série de conférences accompagnées de projections, les samedis à 4 heures 1/4.

L'art flamand et hollandais jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. — L'architecture des Pays-Bas avant le XIV<sup>e</sup> siècle, par M. C. ENLART (9 novembre).

Les van Eyck, par le sénateur LA FOYATTE (16 novembre). — Roger van der Weyden ; Petrus Christus, par M. FRIEDRICH GUYVERT (23 novembre).

L'architecture des Pays-Bas du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, par M. C. ENLART (30 novembre). — Les peintres de Harlem (7 décembre). — Les Flamands en Italie, Hugo van der Goes, Juste de Gand, par M. CHARLES DUJIN (14 décembre).

L'École de Bruges ; Memling, par M. PAUL ARYSSA (21 décembre) ; Gérard David (28 décembre). — L'École d'Anvers ; Quinten Matsys, Pafing, par M. FRIEDRICH GUYVERT (11 janvier).

Les Bonnamains ; Gossaert, Van Orley, Le Blondeel, par M. CONRAD DE MAXBAEN (18 janvier). Lucas de Leyde, Cornelis d'Amsterdam, Jean Scorel, par M. ROSENTHAL (25 janvier). — Antonio Moro, Pourbus le Vieux, par M. BOIS-BOISSY (1<sup>er</sup> février). — Les résistances à l'italianisme : Jérôme Bosch, les Brughel, par M. HENRI MAROT (8 février).

**Alan** (Haute-Garonne). — Le conseil municipal de cette localité vient de témoigner d'un souci de conservation de ses monuments assez rare pour mériter d'être signalé. Une vieille tour, où l'on pénètre par un gracieux portail de style flamboyant, avait été achetée par un antiquaire qui pensait à la démolir en pierre par pierre pour la vendre à un riche amateur. Mais le maire et tous les habitants ont empêché les ouvriers de procéder à la démolition

qui ne peut être faite légalement, car cet immeuble a été vendu comme bien national avec cette servitude que « tous les murs qui sont autour et au dedans desdits jardins appartiendront en commun à tous les propriétaires ; que personne ne pourra les démolir sans le consentement unanime de la Société ; que personne ne pourra non plus ni démolir ni détériorer les murs des bâtiments qui viennent d'être partagés. »

Tous nos vieux monuments n'ont malheureusement pas contre le vandalisme des brocanteurs des droits aussi formels et d'aussi bons défenseurs.

**Avreuil** (Aube). — M. Maurice Barrès, dans une lettre à M. Steeg, signale le délabrement et la ruine prochaine de l'église de ce village, que le maire s'obstine à vouloir empêcher de restaurer malgré les démarches pressantes faites auprès de lui. Le préfet ne pourrait-il intervenir auprès de ce maire qui néglige à ce point les propriétés communales ?

**Brinay** (Cher). — M. André Humbert a découvert dans la petite église une série de fresques remarquables du XIII<sup>e</sup> siècle. On y voit retracées avec beaucoup de vie les principales scènes de la vie du Christ ; sous l'arc triomphal est peint un calendrier, suivant l'usage courant au moyen âge, comme l'a montré dans la *Revue*<sup>1</sup> même M. Lécureux. Un grand nombre d'églises au Cher, de l'Indre et du Poitou contiennent des fresques du XIII<sup>e</sup>, du XIV<sup>e</sup> et même du XV<sup>e</sup> siècle ; la plupart de ces fresques sont aujourd'hui cachées sous le badigeon, un grattage méthodique et consciencieux peut les ramener à la lumière. Elles ne conservent malheureusement pas longtemps tout leur éclat ; les fresques de Saint-Loup-sur-Cher et de Saint-Génon de Selles-Saint-Deus mises au jour il y a une vingtaine d'années ne sont déjà presque plus lisibles. Il faudrait que les Monuments historiques fissent faire par les jeunes architectes de l'École des relevés de ces fresques qui s'effacent un peu tous les jours.

**Charlieu.** — Le charmant cloître des Cordeliers qui faillit en 1910 é migrer en Amérique et dont la démolition était même commencée, est resté de longs mois en cet état. On vient enfin d'en entreprendre la reconstruction.

**Comps.** — Les bâtiments de la vieille abbaye de la Vaudou qui Robert de Turlande fonda après celle de la Chaise-Dieu, appartenant malheureusement à plusieurs propriétaires dont quelques uns se soucient fort peu de ces beaux vestiges. Le cloître, d'une sévère architecture romane, possédait naguère une statuette de diacre portant le livre des

<sup>1</sup> Voy. *Revue*, 1910, p. 223-250.

<sup>2</sup> Voy. *Revue*, 1910, p. 430-431.

évangiles. Elle vient d'être vendue pour 50 francs et remplacée par un horrible plâtré en briques. Ne pourrait-on classer ce choître comme l'église ou plutôt le classer de nouveau car il a disparu des listes officielles, sans doute faute d'avoir l'adhésion des propriétaires ?

**Côte-d'Or.** — *Une Vierge du XIV<sup>e</sup> siècle.* Cette statue en pierre, plus grande que nature, dont nous donnons ici une reproduction inédite d'après la photographie de M. Louis Chapuis, à Dijon, existe à l'état de propriété privée en Côte-d'Or, exposée à toutes les intempéries. La figure est fort épuisée et fruste, mais les dessous sont si solides que l'usure ne lui enlève rien de sa plénitude. Svelte et d'un hanchement très atténué, elle n'a rien de bourguignon et je la rattacherai plutôt à l'école de la Champagne ou de l'Ile de France. A la fois noble et familière, elle n'appartient pas au type des Vierges de Majesté ; c'est une mère, mais divine, et on admirera l'expression à la fois noble et souriante empreinte sur ces traits d'une sérénité sans froideur, et d'une grâce sans mollesse. L'enfant n'est pas non plus le baby quelconque si souvent rencontré dans les madones du temps ; un peu plus âgé que d'ordinaire, il est vivant, actif et se conjugue à merveille avec la grande dame affinée et tendre qui le contemple avec amour. Il serait à désirer que cette figure remarquable fût soustraite à toutes chances de destruction et trouvât enfin dans un musée public ou privé un asile sûr.

Henri CHATEL.

**Langres.** — Le service des monuments historiques vient de reconstituer dans une chapelle de la cathédrale un monument du XIV<sup>e</sup> siècle comprenant deux statues de marbre : une Madone à l'enfant et le donateur Guy Bandel, 75<sup>e</sup> évêque de Langres. Les statues étaient séparées depuis la Révolution.

**Lyon.** — La vieille tour de l'église Saint-Just, datant de 1570 et classée comme monument historique a été détruite par un incendie. Deux cloches sont tombées et se sont brisées.

**Paris.** — *Musée de Cluny.* — On vient d'ouvrir une instruction sur le vol, commis le 2 août au Musée de Cluny, d'une miniature d'une grande valeur : la *Prière de tous les saints*, travail de l'école française de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Elle mesure 137 millimètres sur 110 et est composée de 60 sujets. Elle avait été léguée au musée par le baron Adolphe de Rothschild en 1902.

On a pu voir au mois d'octobre dernier treize tapisseries, dont le propriétaire, M. J. Pierpont Morgan, avait autorisé l'exposition au profit de la Société des amis du Louvre. Elles proviennent,

sans doute, du château de Knole dans le comté de Kent. Ce sont des tapisseries flamandes, datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup>. En voici la liste, selon l'ordre adopté au catalogue : *Le Chasse aux Lions, l'Erce homo, le Arrangement d'Orthon, le Vain du chevalier, le Miracle des deux enfants, le*



CÔTE-D'OR. VILLEGE DE XIV<sup>e</sup> SÈCLE.

*Tournoi, la Sainte juce apportée à Rome, l'Inest et Bidon, le Conflit des vertus et des vices, un panneau d'Armoiries, le Credo, la Cène, etc.*

*Maison dite de Va. Les tapisseries.* Au cours d'un ravivement exécuté sous l'habile direction de M. Schuermans, on vient de retrouver sur l'escalier de la maison dite de Nicolas Flamel, 54, rue de Montmorency, une série d'inscriptions et de petits personnages sculptés. Ces figures, qui

qui datent de 1107, comme le prouvent des inscriptions gravées sur la façade de la maison<sup>1</sup>, sont des gravures assez semblables à celles dont les



Église Beffroi monumental.

ANGES MUSICIENS DE LA MAISON DE NICOLAS FLAMEL, À PARIS.

fontiers ornèrent les dalles funéraires; les lignes sont réservées sur le nu de la pierre; les fonds

Les Neuf hommes et femmes laborieux demourans au paroch de ceste maison qui fu faite en l'an de grâce mil quatre cens et sept, sommes lems chascun en droit

sont creusés, et des traits complètent le dessin des personnages; ces creux étaient sans doute autrefois remplis d'un mastie de couleur, ou peut-être même d'une pâte d'émail, destinée à faire ressortir les parties réservées. Les petits personnages gravés dans des cadres en anse de panier sont un nombre de six; ils sont vus à mi-corps, couverts de grands manteaux, barbus et coiffés d'un bonnet pointu ou rebondant sur le devant; ce doivent être des prophètes et sur les banderoles qu'ils tiennent devaient être peints des fragments de psaumes. L'un d'eux cependant, imberbe, serait d'après la tradition, le portrait de Nicolas Flamel. Les jambages de la porte centrale de la façade sont ornés de quatre anges musiciens, vus à mi-corps (fig.); l'un touche de l'orgue, un autre du luth, un troisième de la cithare; ils sont d'un très beau style et rappellent comme composition et comme tenue générale un peu ces petits anges dont les miniaturistes du duc de Berry aimaient à décorer leurs manuscrits, et, comme exécution, les anges thuriféraires ou musiciens que les fontiers du XV<sup>e</sup> siècle ont placés dans les parties hautes des arcades des dalles funéraires.

**Saintes-Maries-de-la-mer.**— Le conseil municipal vient de réclamer l'intervention des pouvoirs publics pour sauvegarder cette petite ville et sa curieuse église contre l'envahissement de la mer qui progresse tous les ans de cinq mètres environ.

**Saint-Evroul.** Le 27 août dernier a eu lieu, en présence d'un grand nombre de personnalités du monde ecclésiastique et du monde savant, l'inauguration solennelle du monument élevé près de l'ancienne abbaye de Saint-Evroul à la mémoire du moine Orderic Vital, le plus ancien historien de la Normandie. A cette occasion, la Société historique et archéologique de l'Orne, vient de publier, grâce à l'activité infatigable de son président, M. H. Tournois, qui fut l'âme de tout ce mouvement, un volume de mélanges en l'honneur d'Orderic Vital et de son abbaye.

En tête est rééditée, par les soins de M. H. Omont, la *Notice sur Orderic Vital*, de Léopold Delisle; l'auteur ayant désiré cette réédition, et il eût été heureux d'assister à la cérémonie du 27 août, qu'il avait accepté de présider, M. Emile Perol établit d'une manière précise, et à l'aide des sources les plus sûres, la liste des abbés régents et commendataires de Saint-Evroul. M. René Gobillot résume l'histoire de l'abbaye, et par l'examen attentif du plan, des vues anciennes et des ruines encore debout de l'église et du monastère, il réussit à donner de ces monuments une idée aussi exacte que possible.

soy dire tous les jours une Patenostre et l'Ave Maria en priant Dieu que de la grace face pardon aux pauvres pecheurs trepassez. Amen. »

Les objets d'art provenant de l'ancien monastère sont très intéressants; quelques-uns même sont d'un intérêt capital pour l'histoire de l'art religieux. Parmi les objets échappés à la fonte de 1791, nous noterons surtout deux châsses en bois de chêne, recouvertes de plaques d'argent doré.

Voici la description qu'en donne M. Gaetan Guillot. « La plus petite (*fig.*), longue de 0<sup>m</sup>,305 sur 0<sup>m</sup>,152 de large et 0<sup>m</sup>,26 de haut, représente un édifice avec un toit à deux pentes, traversé par une sorte

de lucarne double. Il y avait en tout 18 figures: 12 sur les grands côtés, 2 dans les lucarnes, 4 sur les petits côtés. Il n'en reste plus que 11. Elles représentent des apôtres et d'autres saints dont il est impossible de déterminer le nom. Les cadres des toits sont ornés d'émaux opaques sur champlevé, alternant avec des jeux de cabochons posés sur des rectangles. Les biseaux des cadres portent des rinceaux. Les rives des faces latérales circonscrivent un champ triangulaire dans lequel est



ABBAYE DE SAINT-BARTHOLOMÉ, PETITE CHASSE

de lucarne double, qui porte dans son pignon une statue de Saint. Les toits croisés sont couronnés d'une frise décorative très importante. Sur les champs on voit deux aréoles en forme de *Vesica piscis*, encadrant chacune un Christ de Majesté accosté des emblèmes des quatre Évangélistes. Sur deux de ces emblèmes on lit: MATTH et IOHES.

Chacune des deux grandes faces est divisée en six niches couvertes d'arcades en plein cintre surbaissé. Les intervalles entre les arcades sont ornés chacun d'un gros cabochon entouré de rinceaux en filigrane. Les deux faces latérales portent deux

un Christ de Majesté dans une aréole en emblème des Évangélistes.

La plus grande châsse mesure 0<sup>m</sup>,45 de long, 0<sup>m</sup>,15 de large, 0<sup>m</sup>,265 de haut. C'est une boîte couverte d'un toit à deux pentes, fermé par des gâbles verticaux. Chaque pan de la couverture est encadré de galonnages plats exécutés à la roulette. Les Christ de Majesté de l'autre châsse, alternent dans les champs avec des saints Michel terrassant le démon et des fleurons du XIII<sup>e</sup> siècle d'un très beau style. Le toit était doré, mais l'usure a mis l'argent à nu à beaucoup de places. Les gâbles sont en

cents d'un peu de fonds losanges et fleurs de lys, le tout du plus pur XIII<sup>e</sup> siècle) exécutés sur des bandes d'argent à l'avance, au moyen d'une roulette et raccordées assez gâchement.

Les grands côtés sont comportés des niches, trilobées, d'un dessin fort peu élégant reposant sur des colonnettes très lourdes. Des 12 figures de moines et d'apôtres, 2 ont subi des détériorations assez graves.

La petite châsse date de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et la grande des débuts du XIII<sup>e</sup>. Elles ont dû être exécutées dans un atelier riche de morceaux décoratifs préparés à l'avance en vue de commandes possibles. Seraient-ce à Saint-Evroul même qu'elles auraient été construites? Il y avait là au XI<sup>e</sup> siècle

il note les cartes et les plans de Saint-Evroul, les vues de l'abbaye et les représentations des objets d'art, les portraits d'abbés, les sceaux d'abbés et de prieurs, les jetons et médailles d'abbés commendataires. Le volume, richement illustré, se termine par la Bibliographie, aussi complète que possible, de l'abbaye et d'Orderic Vital. Elle est l'œuvre de M. Etienne Deville, qui avait en le premier l'idée de ce volume de mélanges.

**Saint-Martory (Haute-Garonne).** — L'antiquaire qui n'a pu acheter à Alan une porte du XV<sup>e</sup> siècle comme nous le signalons plus haut, a été plus heureux à Saint-Martory où il a réussi à acquérir le



ARCADE DE SAINT-EVROUL. GRANDE CHASSE.

un moine, Osbern, habile à travailler les métaux. Etait-il orfèvre? n'en a-t-il laissé des élèves, qui aient pu travailler 80 ans plus tard? »

A la suite de cet article sur les objets d'art provenant du monastère, M. Henri Fourmouler publie l'onomastique et la sigillographie de Saint-Evroul.

cloître de l'abbaye de Bonnefont. M. J. B. de Brousse qui signale cet acte de vandalisme dans le *Télégramme* de Toulouse s'élève violemment, avec quelque raison, contre l'administration des monuments historiques, qui a le devoir d'empêcher cet exode de nos richesses artistiques.

## BELGIQUE

**Académie royale d'Archéologie de Belgique.** — *Séance du 6 octobre 1912.* — Dom Ursmer Berlière signale les relations qui ont existé entre l'abbaye d'Athiehem et les bénédictins de Saint-Maur. En compulsant à Paris le fonds de Saint-Germain, le savant belge a découvert dans un dépôt de plus de vingt mille lettres adressées de tous les pays aux Bénédictins de ce monastère, environ cent

quatre-vingts lettres provenant de nos provinces et parmi celles-ci une cinquantième émanant de l'abbaye d'Athiehem. Ces documents sont fort importants, tant au point de vue religieux, qu'au point de vue scientifique. Ils mettent en même temps à la méthode de travail que suivaient les religieux et font connaître leurs travaux. On peut y puiser de nombreuses nouvelles littéraires, des documents

bibliographiques précieux, et des indications artistiques, qui, au point de vue de l'histoire de la gravure, sont d'une réelle importance.

M. de Béhaull de Dornon s'est occupé du tournoi organisé à Compiègne, en 1237, à l'occasion du mariage de Robert d'Artois avec Mahaut de Beaumont. C'est à tort que Fou a contesté cette date. On connaît l'endroit exact où cette fête chevaleresque a été célébrée, et les anciens vases d'armes ont été signés, en leurs armoriaux, les blasons des chevaliers qui y ont pris part.

M. le vicomte de Ghelmeck Vaermeyck représente chaque année l'Académie au Congrès de la Société française d'Archéologie; cette année, ces assises scientifiques ont été tenues en Samtonge et en Angoumois; un rapport très documenté fait valoir l'intérêt qu'offre cette région aux archéologues.

M. de Decker lit une étude sur le clocher svelte et élégant de l'église de Tarnse, élevé en 1721 au lieu et place d'une tour ovale en ruine; l'architecte fut Adrien Nys.

M. Soil de Moriamé a indiqué l'importance du travail, au cours des siècles, des sculpteurs tournaisiens qui eurent en quelque sorte le monopole de la fabrication des piérs funéraires, des fonts baptismaux, des monuments commémoratifs. On retrouve ces œuvres en grand nombre dans toutes nos provinces, en France et en Angleterre. M. Soil adresse un appel à tous les archéologues afin d'ob-

tenir des renseignements descriptifs qui lui permettraient de reconstituer l'histoire complète de cette industrie artistique.

**Anvers.** — *Eglise Notre-Dame.* — La célèbre tour de l'église Notre-Dame cause des inquiétudes; des mouvements ont été constatés dans la partie supérieure; des pierres s'ébranlent et menacent de tomber. Des mesures préventives vont être prises; on entonnera la partie supérieure de la tour d'un échafaudage capable de prévenir les accidents et de permettre un examen détaillé de la construction en vue d'une restauration ou d'une reconstruction.

**Bruxelles.** — *Musée du Cinquième.* — Un plafond du XV<sup>e</sup> siècle vient d'être au Musée. Il provient d'une maison d'Ypres.

Le bois de chêne, il se compose de deux grosses poutres et de deux plus petites portant les solives rapprochées les unes des autres, sur lesquelles repose le plancher. Les grosses poutres, incrustées, ont perdu leurs sculptures; celles des solives sont d'allure fantaisiste et témoignent de l'œuvre des sculpteurs; des masques humains grimés se mêlent aux feuillages décoratifs, voire à des scènes trivales; les motifs sont au nombre de 267; ce chiffre atteste l'importance de l'acquisition faite par le Musée de Bruxelles.

JOS. CASIER.

## ITALIE

**Rome.** — Le V<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art s'est tenu à Rome du 16 au 21 octobre 1912. On sait que les réunions précédentes ont eu lieu à Vienne en 1873; Nuremberg en 1893; Cologne en 1895; Budapest en 1896; Amsterdam en 1898; Lubbeck en 1900; Innsbruck en 1902; Darmstadt en 1907; Munich en 1910, et à l'issue du Congrès de Rome il a été décidé que la prochaine session se réunirait en 1916 à la Sorbonne, sous la présidence de M. Lemonnier. Le Congrès avait pour président d'honneur S. M. le roi d'Italie, en qui les numismates honorent un de leurs plus savants confrères; mais S. M. s'est fait représenter par les Ministres de l'Instruction Publique et des Affaires Étrangères. Un très beau discours inaugural du premier; une très brillante réception du second à la *Consilia* laissèrent aux congressistes les meilleurs souvenirs. M. Nathan, maire de Rome, leur a également souhaité la bienvenue en un spirituel et original discours, et leur a offert une brillante soirée dans les trois palais du Capitole, réunis de puis peu par des galeries. Les salles des Antiques, des Peintures et des Tapisseries magnifiquement éclairées et décorées de verdure y formaient un

cadre idéal pour une réunion d'historiens de l'art.

Le président effectif et très dévoué du Congrès était Adolfo Venturi, l'éminent historien de l'art italien, et il a eu en Roberto Papini le plus intelligent et le plus amable des secrétaires généraux. L'illustre Académie des *Lincei* avait gracieusement mis à la disposition du Congrès les magnifiques appartements du Palais Corsini.

Le Congrès, où 700 membres avaient souscrit, était divisé en quatre sections. La première, sous la présidence de Camille Enlart, s'occupait de l'archéologie chrétienne et de l'art du moyen âge jus qu'au XIV<sup>e</sup> siècle inclus. La deuxième, présidée par Pietro Toesca, avait pour domaine le XV<sup>e</sup> siècle, la troisième l'histoire de l'art depuis le XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Elle avait pour président le Dr Paul Clemençon. Enfin, la quatrième section, présidée par Alessandro Banti di Vesime, s'est occupée des méthodes d'enseignement de l'histoire de l'art, des mesures de conservation des œuvres d'art, des recherches de technique artistique, et de l'organisation du travail en commun.

Les matières ont été traitées en six séances des sections; l'après-midi, avaient lieu des séances de

nerale ; on ont été présentés les mémoires les plus intéressants pour le grand public. Après chaque communication, un quart d'heure était réservé aux discussions que cette communication avait pu susciter.

Les représentants officiels étrangers ont été pour la France, MM. Henry Lemonnier et Marcel Dieulafoy ; pour l'Allemagne, Arthur Haseloff, Henry Thode, Rudolf Kautsch, A. Goldschmidt, M. W. Schmidt, H. Wölflin et A. Warburg ; pour l'Angleterre, C. Dogsdon, Thos. Ashby et Fr. Beckoff ; pour l'Autriche, Max Dvorak et Albert Nach ; pour la Belgique, M. L. de Buggenoms ; pour l'Espagne, Ping y Cadafalch ; pour les États-Unis d'Amérique, A. L. Frothingham ; pour la Hollande, J. A. F. Orban et C. Hofstede de Groot ; pour la Norvège, Andreas Aubert ; pour la Roumanie, Tzigara Samurcaș ; pour la Russie, le comte D. Ivanovic Tolstof ; pour la Suède, Montelius ; pour la Suisse, F. de Crue et Conrad de Mandach.

Les allocutions prononcées en français par MM. Dieulafoy et Lemonnier ont été très applaudies. Notre langue a été adoptée par divers membres non français du congrès ; les langues italienne et allemande ont prédominé ; et à la grande satisfaction de beaucoup d'auditeurs, le Professeur Hermann, avec un talent merveilles, a improvisé après chacune des principales communications faites en allemand un excellent résumé italien.

Parmi les communications les plus remarquées, il faut citer :

Mex Wilpert, *Roma fondatrice dell' arte monumentale paleo cristiana e medievale*. Cette magnifique conférence a été une étude d'ensemble sur les mosaïques et peintures des basiliques de Rome, source officielle et féconde qui a inspiré toute l'iconographie occidentale.

Dans le même ordre d'idées, communication très neuve et très remarquable de Gabriel Millet sur *l'art byzantin dans les Balkans au XIV<sup>e</sup> siècle*, étude intéressante de Giuseppe Galassi, *sulla prima apparizione dello stile bizantino nei musei ravennati* ; et une très curieuse et ingénieuse communication de A. L. Frothingham, *Di un nuovo metodo per distinguere le opere bizantine dalle italo-bizantine*.

Très intéressante a été la conférence du Prof. Oskar Montelius, *La décoration artistique en Suède depuis le V<sup>e</sup> jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle après J.-C., et les relations de la Suède avec le sud de l'Europe à cette époque* : conférence faite en allemand bien qu'annoncée en français.

La très méthodique étude du Professeur Rud. Kautsch, *Oberitalien und der Mittelrhein im VII<sup>e</sup> Jahrhundert*, a été suivie avec un vif intérêt, sans cependant convaincre entièrement tous les auditeurs, certains signes distinctifs auxquels l'éminent professeur reconnaît l'influence lombarde se ren-

contrent, en effet, dans beaucoup d'écoles romanes.

Le comte Ad. Venturi a présenté deux mémoires d'un très grand intérêt : *Le condizioni dell' architettura in Europa, dall' avvento de' Longobardi in Italia sino allo scorcio del secolo XI*, et *Una corrente d'arte francese nell' Umbria e nelle regioni limitrofe*.

La première de ces thèses est absolument nouvelle ; par une argumentation des plus ingénieuses, le maître a voulu prouver que le caractère fruste de l'art du VII<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle est dû à l'absence d'outils, et celle-ci à la pénurie de fer. Présentées d'une façon fort intéressante, séduisante même, ces conclusions ont pourtant laissé quelques doutes, étant donné l'habileté des barbares dans le travail des métaux, et spécialement du fer, dont ils forgeaient de nombreuses armes. Dans son second mémoire, non moins intéressant, Ad. Venturi a reconnu, avec sa sagacité ordinaire, l'origine française de morceaux d'architecture ombriens qui, au premier aspect, ne décèlent pas cette origine, et sa démonstration a recueilli tous les suffrages. Le même succès a accueilli le programme général proposé par lui à la 4<sup>e</sup> section, pour la publication des sources de l'histoire de l'art italien.

Le Prof. J. B. Supino, sous le titre *Relazioni fra l'architettura italiana e la francese*, a montré excellentement qu'après les importations d'art français dues aux cisterciens et aux premiers franciscains, il s'est formé un style gothique plus simple et plus spécial à l'Italie, dont les créateurs ont été les franciscains et les maîtres laïques. En approuvant les conclusions du savant professeur, C. Enlart a fait remarquer que ce style a ses sources dans le Midi de la France.

A son ouvrage, aujourd'hui classique sur les origines de l'architecture gothique en Italie, Enlart a ajouté deux études qu'il a présentées au congrès : *L'architettura cluniacense a Sant'Antimo et I cattedrali normanni dei portali di San Lorenzo a Genova*. La première de ces communications, qui fera prochainement dans la *Revue* l'objet d'un très important article, a établi la parenté intime qui existe entre les églises de Sant' Antimo en Toscane, et celles de Saint-Martial de Limoges, Saint-Sernin de Toulouse, Comques et Compostelle ; la seconde a prouvé que les auteurs du porche et des portails de la cathédrale de Gênes appartenaient à un atelier qui doit avoir travaillé à Mantes, Lisiens et Rouen. Rapprochement curieux, peu d'années après la construction des portails de Rouen et de Gênes, des ingénieurs génois sont venus construire l'arsenal de Rouen.

Une autre importante contribution à l'histoire internationale de l'architecture a été donnée par M. Ping y Cadafalch, en français, sous ce titre italien : *Area geografica dell' architettura lombarda alla fine del secolo XI*. L'auteur y a montré l'influence con-



lendemains moins nombreux et plus moindres encore, ils ont visité les monastères de Subiaco et leurs peintures, admirablement guidés par les religieux.

Il y a longtemps que le regretté Courajod attirait l'attention sur le caractère international de l'art du moyen âge et sur la nécessité de ne pas enfermer

son étude dans des frontières. Le congrès qui vient de se terminer prouve une fois de plus la justesse de ces vues : les discussions y ont été fructueuses, et l'ensemble de ses travaux, qui seront publiés, apporte une contribution véritablement importante et souvent nouvelle à l'histoire de l'art.

## ORIENT

**Constantinople.** Au cours des travaux entrepris par la Compagnie des chemins de fer Orientaux en vue du doublement de la voie, on a trouvé, près du pont situé à la pointe du Sérail, des pans de murs byzantins qui ont dû être partiellement détruits, et dégagé un certain nombre de fûts de colonnes et de chapiteaux dont quelques-uns dé-

Justinen donnant sur la voie n'a pas été très atteinte par ces travaux.

Au même endroit, dans le mur de la maison de Justinien qui donne la mer, on a dégagé complètement et transporté au Musée Impérial Ottoman un pilier monolithique, en marbre, ayant à peu près cinq mètres de hauteur. Il devait être appliqué ; le revers est dressé, mais sans décoration et les trois autres faces sont décorées de rinceaux de lierre et de paupres.

Ce monument d'un très beau style décoratif, encore empreint de traditions antiques, doit dater du V<sup>e</sup> ou du VI<sup>e</sup> siècle. Il était placé dans le mur même sur une base dont les dimensions concordent avec les siennes, mais qui ne paraît pas lui appartenir, car sa décoration d'acanthé droite règne sur les quatre côtés<sup>1</sup>.

Un des derniers incendies de Stamboul a eu pour effet de dégager tout le quartier situé derrière la mosquée Sultan Ahmed, à l'est de l'Hippodrome, et correspondant à peu près à l'emplacement du Grand Palais Impérial. Quelques substructions du Palais (fig. 1), les murs de soutènement de trois grandes terrasses, dont l'un percé de baies murées serait la façade d'un palais, ont été découverts sur un assez long parcours ; ces ruines comprennent, en outre, des restes de fondations, des voûtes de briques intactes, et plusieurs tours carrées : l'une, par sa disposition intérieure, bien que visiblement remaniée plusieurs fois, présente, assez vaguement,



FIG. 1. — CONSTANTINOPLE. — SUBSTRUCTIIONS DU GRAND PALAIS IMPÉRIAL.

corès de croix, qui déposés provisoirement près de la gare de Sütkedi, seront transportés sous peu au Musée Impérial Ottoman. Ces mêmes travaux exécutés dans l'édifice on l'on reconnaît d'ordinaire la maison de Justinien ou palais de Hormisdas, sur le bord de la mer de Marmara, au nord de la mosquée Kitchik Aya Sophia (ancienne église des Saints Serge et Bacchus) ont mis à jour des chapiteaux, fragments de corniches, matériaux réemployés dans les murs de la construction, ainsi que des conduites d'égoûts. La façade de la maison de

l'aspect d'une ancienne chapelle byzantine (fig. 2). Ces monuments assez importants sont étudiés en ce moment par M. Ebersolt, chargé de mission par le Gouvernement français.

À la suite du dernier tremblement de terre, août 1912, la Porte Dorée, aux Sept Tours, a été gravement endommagée. La partie du mur appareillé en

<sup>1</sup> Ebersolt *Rapport sommaire sur une mission à Constantinople, 1910. Archives des missions scientifiques*, 1911, fasc. 3, pl. XIII.

marbre, située immédiatement au-dessus de la porte principale, s'est déroulée sur une longueur d'environ huit mètres et une hauteur de cinq à six mètres. Les tours de marbre situées à droite et à gauche de la Porte Dorée ont été fortement ébranlées.

Il s'est constitué à Constantinople (juillet 1911) par l'initiative de Madame Bompard, ambassadrice de France, une association sous le nom de « Société des amis de Stamboul », « en vue de vulgariser, par tous les moyens de publicité à sa portée, la connaissance des beautés artistiques de la ville de Constantinople et de les faire ainsi servir à l'éducation esthétique du public ». Cette société se propose également « d'offrir éventuellement son concours aux autorités pour la sauvegarde des monuments historiques et des sites de Constantinople, la préservation de ses beautés naturelles et de son aspect traditionnel ».

Constantinople est à la veille de se transformer; la Société des Amis de Stamboul, dont le vice-président est le Directeur de l'ancien Stamboul, Claude Prost,

offre à l'archéologie d'importantes services: en prenant sous sa protection les reliques de Byzance et



Fig. 2. — CONSTANTINOPLE. TOUR DE L'ANCIEN PALAIS IMPÉRIAL

de l'ancien Stamboul.

Claude Prost

## SUISSE

**Hauterive** (Canton de Fribourg). — La restauration de l'église et du choeur de l'abbaye de Hauterive, entreprise en 1903, s'est terminée l'an dernier. Elle s'est faite aux frais de l'Etat de Fribourg et de la Confédération, sous le contrôle d'une commission composée de M. Max de Diesbach, conseiller national; M. Léo Châtelain, architecte à Neuchâtel; M. Joseph Zemp, ancien professeur à l'Université de Fribourg, sous-directeur du Musée national suisse; Mgr J.-P. Kirsch, professeur d'archéologie chrétienne à l'Université de Fribourg; M. Roumain de Schaller, architecte à Fribourg.

La direction des travaux fut confiée à MM. Broulet et Wulleff, architectes à Fribourg. M. l'architecte Meneghelli, professeur au Technicum, fut chargé d'opérer les relevés préalables à l'œuvre de restauration; l'exécution matérielle fut confiée à M. Eugène de Weck, artiste-peintre, et à M. Auguste Köllep, peintre, remplacé plus tard par MM. Trezzini; le travail de conservation des anciennes fresques, à M. Correvon, artiste-peintre, à Pully.

L'abbaye de Hauterive (Allerlyf. *Alta Ripa*, de l'Ordre de Cîteaux, fut fondée en 1138 (n. st.) par Guillaume, seigneur de Glâne, qui s'y retira après l'assassinat de son père et de son frère à Pavane, dans une émeute, et qui, dernier rejeton de cette

noble famille, y mourut le 11 février 1163, comme frère convers. Guillaume de Glâne avait été enterré dans la première église; ses restes furent transférés dans le choeur de la nouvelle église. Le monument ancien a été remplacé, en 1825, par celui que l'on voit encore aujourd'hui. L'évêque de Lausanne, Guy de Merlen, approuva la fondation et consacra l'église. Le premier couvent fut construit un peu au-dessus du couvent actuel, à l'endroit où se trouvent maintenant les bâtiments dits de Saint-Loup. Les religieux vinrent de Cherlieu, le célèbre abbaye de l'Ordre de Cîteaux, dans le diocèse de Besançon. A leur tête était Gérard, qui fut le premier abbé du nouveau monastère.

Les bâtiments étant devenus insuffisants par suite du rapide développement du nouveau couvent, on en construisit un autre, beaucoup plus étendu, sur l'emplacement actuel; les religieux s'y établirent vers l'an 1160.

L'abbaye eut pour baillis les comtes de Neuchâtel, apparentés à la famille de Glâne et, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, le seigneur de la Ville de Fribourg, et devint rapidement très prospère.

En 1377, les Bernois pillèrent le couvent de Haute-terive, sans toutefois y mettre le feu. En 1578, le feu devora en partie le couvent, mais les murs purent être utilisés; la tour de l'église dut être ré-

construite et il fallut tondre d'autres cloches. Nous sommes sans détails sur les bâtiments de Haute-rixe jusqu'à l'abbé Jacques Mullibach (1569-1578). Une notice manuscrite dit qu'il fit beaucoup de constructions somptueuses que le feu devait dévorer quelques années après. Il mourut le 5 janvier 1578 et il eut pour successeur Antoine Grubollet. La même année, le feu détruisit la grange du couvent, puis le couvent lui-même. Une inscription en vers latins encadrée dans le mur de gauche de l'entrée ouest du chœur, au-dessus d'une porte de cave, a consacré le souvenir de cet incendie.



CHŒUR DE L'ABBAYE D'HAUTE-RIXE.

Depuis, sous les divers abbés, l'on s'occupa de la reconstruction des bâtiments. Ils restèrent dans le même état jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, pendant lequel ils furent presque entièrement reconstruits. L'abbé Henri Fivaz (1715-1712) rebâtit l'aile orientale avec les deux pavillons, façade est; le même abbé reconstruisit deux fois la ferme de Grange Neuve, deux fois incendiée, ainsi que la maison de Saint-Loup, dont il restaura aussi la chapelle.

L'abbé Constantin de Maillardoz (1742-1751) embellit l'église, rebâtit l'abbatiale, la cuisine, le réfectoire et autres offices du monastère, aile sud. Avant l'incendie de 1881 ses armes étaient peintes sur une cheminée de l'abbatiale avec la date de 1748. Le successeur de l'abbé de Maillardoz fut l'abbé Emmanuel Thümbé (1751-1761), qui continua les travaux; on voit ses armes au haut de la grille qui sépare les stalles de la nef de l'église.

La restauration des bâtiments fut terminée par l'abbé Bernard de Lenzbourg (1791-1795); il embellit l'abbatiale, où une poêle porte ses armes et la date de 1771. C'est à lui que l'on doit l'escalier d'honneur de l'abbaye; la rampe en fer a été forgée probablement à Haute-rixe dans les années 1780-1781. L'abbé de Lenzbourg fut nommé évêque de Lausanne en 1781. Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les bâtiments n'ont plus été modifiés. Après l'incendie partiel des 20-22 avril 1881, qui détruisit la partie inférieure des ailes sud et ouest, la reconstruction se fit sur le même plan. L'ancien clo-

cher de l'église, construit après l'incendie de 1578, fut détruit en 1881 et remplacé par un autre peu élégant. Ce clocher a été démoli en juillet 1908, pour être remplacé la même année par une nouvelle flèche reconstruite d'après les anciens documents.

Les études pour la restauration commencèrent au printemps de 1903, les relevés, le 1<sup>er</sup> août de la même année, et le 15 octobre on attaqua la couche de plâtre qui recouvrait la décoration primitive. Dès lors, les découvertes intéressantes se succédèrent et à mesure que les travaux avançaient; l'église reprit l'aspect qu'elle avait avant les transformations qui l'avaient défigurée. M. Naef, président de la commission fédérale pour la conservation des monuments historiques, et M. le conseiller fédéral Forrer vinrent visiter les travaux.

Les découvertes faites dans la partie décorative

de l'église révélèrent l'évolution artistique des différentes époques à partir du XII<sup>e</sup> s. L'église avait été construite presque entièrement en tuf, excepté les piliers, qui sont en molasse prise dans les environs.

Plus tard, l'église fut enduite d'un crépissage avec une peinture uniforme rouge brique clair et les faux joints des assises marqués par un filet blanc.

An XIV<sup>e</sup> siècle, on reconstruisit le cloître, au sud de l'église; on exhaussa le chœur et on lui donna une voûte et des fenêtres gothiques. C'est aussi alors, en 1325, que la grande fenêtre du chœur reçut les superbes vitraux qui y restèrent jusqu'en 1818. En 1856, on les plaça, malheureusement fort mutilés, dans le chœur de la collégiale de Saint-Nicolas à Fribourg, où ils sont encore.

Sur les voûtes du cloître et du chœur de l'église, on retrouva une jolie décoration du XIV<sup>e</sup> siècle: des étoiles blanches et rouges sur fond blanc. C'est à cette époque que paraît appartenir une peinture murale qui se trouve dans une chapelle latérale du chœur; on y voit un chevalier à genoux, ainsi que les formes incomplètes de plusieurs autres personnages.

An XVI<sup>e</sup> siècle, l'église fut repeinte sous l'abbé Grilbollet; la nouvelle décoration consistait en ornements noirs de style Renaissance, d'un goût exquis, et rappelant les incrustations sur bois fort en usage à cette époque-là.

An XVIII<sup>e</sup> siècle, les élégantes fenêtres romanes sont remplacées par des fenêtres rectangulaires; les corniches en molasse sont détruites et remplacées par des profils en plâtre. La naissance des nervures de la voûte du chœur à partir des colonnes est marquée par une lourde corniche horizontale en plâtre, et toute l'ornementation disparaît sous la couche de badigeon blanc qui donne à l'église entière un aspect monotone.

Actuellement, cet enduit a été enlevé sur toute la surface de l'église, et les motifs ornementaux de style Renaissance mis à jour sont très nombreux et des plus variés.

Un travail qui s'imposait était celui de l'assainissement des substructions de l'édifice. Un canal de drainage fut établi. On abassa le niveau du préau et on mit au jour l'ancienne dallage du cloître, qui se trouvait à soixante centimètres plus profond que le dallage existant.

En septembre 1908, on édifia la nouvelle flèche qui remplace le clocher provisoire construit à la suite de l'incendie de 1881. Le nouveau clocher est recouvert en écailles de zinc oxydé, la construction du beffroi et la fourmiture de deux nouvelles cloches furent confiées à la fonderie Arnoux. La boule de cuivre qui surmontait l'ancienne flèche, trop détériorée pour être remplacée au faîte de la nouvelle, fut abandonnée au musée et une boule neuve fut confectionnée par M. Bardy, ferblantier. On y enferma un parchemin relatant le fait de la restauration de l'église, avec les noms des magistrats et des personnages sous le contrôle ou avec la collaboration desquels elle avait été menée à bien. L'ancienne croix en fer forgé fut remise à sa place.

La grande rose de la façade dont l'architecture avait complètement disparu, fut reconstituée d'après celle de l'église de la Magragnane, en considération des similitudes architecturales des deux monuments.

La restauration de l'église terminée, on entreprit celle du cloître, en 1910. Mais tandis que dans l'église on a reconstitué l'ancienne décoration, dans le cloître, sauf pour les sculptures, dont les plus détériorées ont été refaites, on n'a fait que mettre au jour les vestiges d'ornementation primitive qui s'étaient conservés sous les badigeonnages ultérieurs.

**Neuveville.** — Canton de Berne. — En restaurant l'église de cette petite ville on a mis à jour des fresques dont les uns, qui figurent de simples ornements géométriques, remontent au XII<sup>e</sup> siècle, tandis que les autres, qui représentent les quatre Évangélistes entourés d'anges, sont du XIII<sup>e</sup> siècle. Elles sont dans un assez bon état de conservation, ce qui ajoute à leur intérêt.



## BIBLIOGRAPHIE

GILLET Louis. *Histoire artistique des Ordres Mendiants. Étude sur l'art religieux en Europe du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle.* Paris, Laurens, 1912, in-8°, VIII-376 p., 12 pl.

M. Gillet a réuni dans ce volume les dix conférences qu'il a faites sur les Ordres mendiants sous les auspices de la Société de Saint-Jean, pour la propagation de l'art religieux. Les Ordres mendiants ont-ils eu quelque influence sur le développement de l'art chrétien et dans quel sens s'est-elle exercée? Telle est l'importante question qui donne une unité à ces dix chapitres remplis de faits intéressants et présentés avec un esprit vraiment critique, qui ne fait nul tort à une conviction profonde. L'auteur commence par établir que si l'influence directe de saint François ou de saint Dominique sur l'art est nulle, « leur action est au contraire considérable si l'on veut bien admettre qu'elle s'est développée en fonction du temps et par l'intermédiaire d'une famille humaine ». C'est ainsi que ces églises qui paraissent aller à l'encontre des premiers règlements diacônes n'en ont pas moins gardé quelque chose de l'âme de ces fondateurs d'Ordres. La double basilique d'Assise dérivée du style gothique cisterrien, servit de type. M. Gillet fait l'apologie du gothique italien, si différent de l'architecture gothique; il le défend avec éloquence du reproche de n'être pas chrétien et montre que ces églises, appropriées avant tout aux besoins de leurs constructeurs, étaient faites surtout pour la prédication. Une place à part est faite avec raison à la belle église, si audacieuse, des Jacobins de Toulouse.

L'esprit de saint François d'Assise, qui a réconcilié la nature et la religion, se fait sentir surtout dans la peinture. Les fresques de l'église d'Assise constituent dans l'art une véritable révolution, pour la première fois les peintres abandonnent les recettes et les formules toutes faites pour reconstituer l'existence d'un saint, mort à peine d'hier, au milieu du cadre réel de l'Italie contemporaine, enroulé des représentants de toutes les classes, bourgeois, clercs, chevaliers avec leurs costumes et leurs manières d'être. Ce système créé à Assise a été appliqué par Giotto aux scènes de l'Évangile dans les fresques murales de l'Arena.

Bientôt l'art tout entier se transforme sous l'influence des mendiants. C'est à eux que l'on doit les deux livres qui ont agi le plus sur la forme nouvelle que prend la piété, les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* attribuées à saint Bonaventure et

la *Légende Dorée* du dominicain Jacques de Voragine. Comme l'a montré M. Mâle, ce ne fut qu'au XIV<sup>e</sup> et surtout au XV<sup>e</sup> siècle que l'influence de ces deux livres se fit sentir sur l'art, peut-être en partie par l'intermédiaire des mystères dramatiques. M. Gillet a d'ailleurs une tendance à restreindre cette part faite à l'influence du théâtre (par exemple en ce qui concerne l'origine des Saints Sépultures, qui seraient une création des confréries).

La Renaissance et la Réforme virent compromettre l'œuvre des mendiants. Dans un chapitre fort attachant M. Gillet montre d'abord les mendiants s'associant à la Renaissance et y collaborant avec Fra Angelico ou Fra Francisco Colonna, l'auteur du *Songe de Poliphile*. Lorsque, soucieux de réagir contre ce retour du paganisme, ils voulurent se défendre, il était trop tard et leur champion, Savonarole, était vaincu d'avance. L'esprit qui animait les ordres franciscain et dominicain ne disparaît pas cependant et, dans un dernier chapitre, M. Gillet établit tout ce que lui doivent les jésuites. Entre les *Exercitia* et les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* les rapports semblent certains. Les églises des jésuites procèdent directement des églises franciscaines. On trouvera peut-être M. Gillet un peu indulgent pour le décor exubérant du style baroque. Il est impossible de nier en revanche les rapports étroits qui unissent les spéculations des *Exercitia* à la peinture religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle. En dernière analyse c'est l'esprit des ordres mendiants qui survit et dont on peut suivre les traces chez Rubens ou chez Murillo. Sans accepter toutes les conclusions auxquelles aboutit M. Gillet, on peut que reconnaître l'intérêt des problèmes qu'il a soulevés et des efforts qu'il a faits pour les résoudre.

Louis BRÉHÉRA.

HARDY (GEORGES) et GANDILLON (ALFRED). *Bourges et les abbayes et châteaux du Berry.* Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 461 p., 121 fig. Les Villes d'art célèbres.)

Bourges est certainement une des villes les plus riches de France en souvenirs de toutes sortes et peut-être celle qui a conservé le plus bel ensemble artistique, témoin de sa splendeur. MM. Hardy et Gandillon lui ont consacré une excellente monographie, agréable à lire et joliment illustrée. Ils en ont étudié les monuments par époques en s'efforçant de reconstituer ceux dont il ne subsiste que des fragments. Après avoir étudié Avaricum, la

Bourges romaine, ils décrivent la cathédrale, ses magnifiques sculptures, auxquelles la *Revue* vient de consacrer son premier supplément<sup>1</sup>, ses vitraux. Dans un autre chapitre, les auteurs ont étudié Bourges aux temps du duc Jean et de Jacques Cour; les monuments qui restent de cette époque sont des chefs-d'œuvre: la Sainte-Chapelle et le Palais, l'Hôtel de Jacques Cour, l'ancien Hôtel-de-ville, La Renaissance a laissé également à Bourges quelques morceaux remarquables: les Hôtels Gujas et Lallement, plusieurs vieilles maisons fort en ruines, l'Hôtel-Dieu et de belles églises, comme la Chapelle de l'Annonciade, les Carmes, Notre-Dame, Saint-Bonnet, qui mériteraient une longue monographie. Cette description historique et artistique de la ville se termine par un chapitre sur les vieux hôtels, l'archevêché, le bâtiment, les constructions diverses, élevés au XVII<sup>e</sup>, au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle.

La prospérité de la ville s'est étendue au pays avoisinant, et MM. Hardy et Gandillon ont en l'heureuse idée de rattacher à Bourges des châteaux comme Meillant et Valençay, des abbayes comme Plaimpied, Massay, Saint-Satur, et Noiriac, dont les constructions, sévères et fines, s'égliso-grande comme une cathédrale et le cloître si pittoresque sont un des meilleurs types de l'architecture cistercienne en France.

Bourges avait sa place marquée dans la Collection des villes d'art célèbres, et le beau volume de MM. Hardy et Gandillon répond très justement à ce but.

MARCEL ATBERG.

LEMONON (ERNEST). **Naples et son golfe.** Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 172 p., 121 fig. Les villes d'art célèbres.)

Pour le voyageur, Naples vaut surtout par son soleil et sa lumière, par son admirable situation au bord du golfe bleu, et aussi par ses ruines antiques et les souvenirs qui s'y rattachent: Pouzzoles, Baïa, Cumès, Capri, Sorrente, Herculanum, Pompéi; quelques-uns ont été intéressés par ses monuments baroques, ses toiles et ses objets d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais bien peu se souviennent de ses richesses du moyen âge, du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle; et c'est justement le mérite de M. Lemonon d'avoir mis en valeur des monuments comme San Lorenzo, une des premières églises édifiées par les Angevins, le dôme, construit par un architecte français, peut-être Pierre d'Angicourt, Santa Chiara, commencée en 1310, sur les ordres du roi Robert d'Anjou, et où se trouvent un grand nombre de tombeaux du XIV<sup>e</sup> siècle, œuvres de florentins,

comme celui du roi Robert, ceux de Frédéric de Duras et de la reine Marie, et d'avoir attiré l'attention sur les grandes fresques de Santa Maria donna Regina, l'Incoronata et l'Annunziata, exécutées sous l'influence des fresques suojord'hui disparues, peintes par Giotto à Naples de 1329 à 1332. Les monuments de la Renaissance sont très nombreux à Naples, et quelques-uns, comme l'Arc de la Triomphe d'Aragon et les belles portes de l'Anglais (no Monaco, qui, au delà de l'Arc de triomphe, forme l'entrée du Castel Nuovo, 1462-1468), sont remarquables. M. Lemonon étudie encore les chefs-d'œuvre de la Haute Renaissance, du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, et termine par un pittoresque chapitre sur les « rives enchantées » du golfe de Naples.

H. L.

**De Nederlandsche Monumenten van geschiedenis en kunst. Deel I: de provincie Noordbrabant. Eerste stuk: de voormalige baronie van Breda.** Utrecht, Oosthoek, 1912, gr. in-8°, xviii-396 p.

Ce beau volume est le premier d'un inventaire raisonné des richesses d'art du royaume des Pays-Bas, qui sera dressé par une Commission instituée à cet effet en 1903. Dans la préface, la Commission donne quelques explications: les descriptions des monuments ont été faites d'après un schéma, analogue à celui adopté pour l'Allemagne en 1902 par une réunion d'archéologues, architectes et conservateurs provinciaux des monuments d'art. Sur deux points, la Commission s'est écartée du plan allemand: d'abord elle exclut la description des objets usuels et modernes qui rentrent dans la catégorie « art populaire »; puis en règle générale, elle se borne à renvoyer, pour l'histoire des monuments, aux sources imprimées, sans exiger, ainsi que le font les Allemands, des renvois détaillés aux fonds d'archives. Elle s'abstient également de donner des aperçus d'ensemble sur l'art d'une région, comme on en trouve dans la *Oesterreichische Kunsttopographie*.

Pour chaque région, les descriptions des monuments sont faites comme par commune, dans l'ordre suivant: 1° monuments militaires, 2° monuments ecclésiastiques, etc. Une notice générale est mise en tête de la description de chaque commune; les communes sont classées par ordre alphabétique. Les descriptions très techniques, très détaillées, donnent des notions sur le passé du monument, avec reproduction des gravures ou dessins anciens. On rappelle l'existence des monuments disparus et on reproduit les images anciennes qui les représentent, si elles existent. Tout au long est inscrite de ce premier volume, M. J. Kalf, est dans la préface qui renvoie à tout droit de page et de ligne au profit de ceux qui croient pouvoir présenter les faits qu'il renferme d'une façon plus ré-

1. Amédée Bonet, *Les sculptures de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges*. Paris, H. Champion, 1912, in-fol., 139 p., 12 pl., 104 fig. (1<sup>er</sup> supplément de la *Revue de l'Art chrétien*.)

voile au grand public et appelle particulièrement l'attention sur ce premier tome et sur ceux qui suivront l'attention du corps enseignant pour en répandre le contenu.

L'exécution matérielle du volume (texte, planches, cartes) est de même des plus favorables de l'état actuel de l'industrie du livre en Hollande.

G. HULLI.

LAI BENT MARCEL. **L'art chrétien primitif.** Bruxelles, Vromant, 1911. 2 vol. in-8°, 64 pl. et 16 fig.

M. Marcel Laurent, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Liège, vient de publier une série de leçons élémentaires où il s'est efforcé d'exposer sommairement l'état de la science sur les problèmes les plus importants de l'art chrétien primitif et de mettre en lumière ce qui était le plus utile à connaître faut pour aborder des études personnelles que pour acquérir sur la période d'art étudiée des notions assez complètes. « C'est l'histoire de l'art chrétien, dit l'auteur, non l'archéologie chrétienne, à proprement parler, que nous étudions; c'est pourquoi les descriptions tiennent dans nos chapitres une large place, comme aussi les considérations purement esthétiques. Nous nous plaignons à tort, cependant, que l'archéologie n'a cessé d'inspirer tout ce que nous avons écrit. C'est ainsi que nous n'avons pas reculé devant l'exposé de bien des questions où l'érudition joue le premier rôle, avant à cœur, il est vrai, de conserver à cet ouvrage de vulgarisation son caractère élémentaire, mais surtout aussi de ne pas dupes nos lecteurs par une apparente simplicité. »

Les deux volumes de M. Laurent sont abondamment illustrés par des planches hors texte et par des figures. Le premier traite de l'art chrétien en Occident; l'art des catacombes (peintures, symbolisme), statues et sarcophages, églises et baptistères; dans le second l'auteur étudie encore l'art chrétien en Occident (la mosaïque et les arts industriels), et surtout l'art chrétien primitif en Orient; les origines de l'art byzantin, les arts décoratifs en Orient, Ravenne, l'art préroman. Chaque chapitre est accompagné d'une copieuse bibliographie, avec observations critiques, ce qui est infiniment précieux. L'ouvrage sera donc très utile aux personnes qui voudront pousser plus avant leurs études sur l'art chrétien des premiers siècles. Il est en outre, pour celles qui sont peu initiées à ces époques reculées, d'une lecture très agréable et d'une compréhension facile. Ce manuel rendra beaucoup de services et assurément il mérite d'être répandu et connu.

A. B.

PORTER ARTHUR KINGSLEY. **The construction of lombard and gothic vaults.** New-Haven, Yale university press, 1912. in-4°, 29 p., 63 fig.

Après avoir montré l'importance de la croisée d'ogives dans l'architecture gothique, M. Porter se propose de rechercher l'origine de ce système de voûtes, et la raison de son succès. Pour M. Porter les avantages de la voûte d'ogives ne sont pas d'ordre esthétique, ce que nous croyons volontiers, ils ne sont pas structuraux, ils sont uniquement d'ordre économique. Tandis que les autres voûtes nécessitaient de puissants et coûteux échafaudages, celle-ci ne réclamant qu'un léger entourage sous les arcs diagonaux, les voûtes bombées pouvaient ainsi être montées sans échafaudage. Ce n'est pas seulement dans l'île de France, mais en Lombardie, qu'apparaît dans la construction de la voûte d'ogives, le dessein d'économiser les échafaudages; et dans ce dernier pays, on peut même remarquer que dans les endroits où le bois est abondant, on rencontre les voûtes construites sur entre, dans les plaines de la Lombardie, où il est rare, on ren contre les voûtes d'ogives. Telle est la thèse de M. Porter. Il nous semble bien difficile de ne pas donner à la naissance et à l'expansion de la voûte d'ogives une raison de construction, bien plutôt qu'une raison économique, et je ne crois pas que la démonstration de M. Porter parviendra à convaincre les architectes et les archéologues qui savent combien la voûte d'ogives, facile à construire, simple, élastique, où toutes les poussées sont reportées sur quatre points bien définis, répondait aux desiderata des architectes du moyen âge. Elle permettait de voûter de larges espaces, des surfaces irrégulières, de diminuer l'épaisseur des murs goutte-toits et d'y percer des fenêtres plus grandes, et ces raisons ne paraissent bien valoir l'économie, causée par la suppression des échafaudages, du bois dont les architectes n'étaient guère avares, dans la construction de leurs magnifiques charpentes, par exemple. La thèse hardie et peut-être un peu aventureuse de M. Porter est accompagnée d'un grand nombre de photographies dont quelques-unes sont intéressantes.

Marcel ARBERG.

GOBILLOT Abbé PH. **Les tours de la cathédrale de Clermont.** Paris, A. Picard et fils, 1912, in-8°, 31 p. Extrait du *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 1911.)

Le transept de la cathédrale de Clermont est aujourd'hui flanqué de quatre tours dont une seule, la tour de la Bayette, se détache nettement de la masse de l'église. Des auteurs qui se sont occupés de la cathédrale, les uns pensent que ces tours ont toujours été ainsi disposées, d'autres qu'avant la Révolution, les quatre tours s'élevaient à la hauteur

de la balustrade de la Bayette, deux au nord, deux au sud, M. Du Riquet s'est rallié à cette opinion et a apporté plusieurs arguments intéressants. M. l'abbé Gobillot, reprenant la question qu'il n'avait fait qu'éfleurer dans un récent travail sur la cathédrale de Clermont, montre par une argumentation très serrée, et en s'appuyant sur les textes imprimés, les sources manuscrites et les vues anciennes qu'il devait y avoir avant la Révolution, deux tours au transept. Une au nord, l'autre au midi. B.

**JUSSELLIN (Maurice). Vieilles maisons chartraïnes.** Chartres, 1912, in-8°, 80 p., pl. et fig. Extrait de la *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres*, 1912.<sup>1</sup>

Reprenant l'article très documenté qu'il a publié dans le *Bulletin monumental*, M. Maurice Jusselin, archiviste à Eure-et-Loir, vient de publier, avec des pièces justificatives et de bonnes illustrations, un petit volume sur trois vieilles maisons chartraïnes, la Maison du Parvis-Notre-Dame, la Maison aux Bretons, la Maison du chanoine Plumé. Nous avons publié dans la *Revue* un article sur la Maison du Parvis-Notre-Dame et sur ses merveilleuses sculptures qui furent découvertes au cours d'un ravalement, et les lecteurs de la *Revue* savent tout l'intérêt que présente cette maison. M. Jusselin publie à l'aide des pièces conservées aux Archives départementales, l'histoire de cette maison depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours ; il étudie en même temps tout le pâti des vieilles maisons qui se trouvent en face de la cathédrale, et dont la maison du Parvis reste un des seuls et des plus magnifiques témoins. La maison aux Bretons que M. De Lépinoy avait identifiée avec la maison du Parvis à la date de 1503, n'était pas du tout située en cet endroit mais bien au coin de la rue Percheronne et de la rue d'Alger ; elle était fortifiée et renforçait le mur d'enceinte du cloître. La maison de Pierre Plumé n'était pas non plus située au point où le pensaient Lecocq et après lui Lépinoy, à l'angle de la rue de l'Hôtel-Dieu en face le clocher sud de la cathédrale, mais bien à l'extrémité opposée de cette même rue, au coin de la rue Percheronne, à l'emplacement de l'ancien Cercle Chartraïn.

M. A.

**PANNIER (Jacques). Un architecte français au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle. Salomon de Brosses.** Paris, Ch. Eggenmann, 1911, in-8°, plans et fig.

Nous devons féliciter M. Jacques Pannier d'avoir consacré un ouvrage documenté à un architecte qui jusqu'ici n'avait fait l'objet d'aucune étude complète. Le livre qui vient de paraître met en pleine

lumière le talent incontestable de Salomon de Brosses. La première partie se rapporte à la vie de l'architecte et la seconde à la description et à l'explication de ses travaux.

Salomon de Brosses fut « un des meilleurs contemporains de la tradition française ». Ses œuvres marquent bien la transition entre le XVI<sup>e</sup> siècle au quel il appartient par sa naissance, par ses méthodes, par la première partie de sa vie, et le XVII<sup>e</sup> où se déroule la seconde période de son existence, si riche en chefs-d'œuvre.

Parmi les constructions qu'on peut attribuer d'une façon certaine à de Brosses, citons à Paris, le portail de l'Hôtel de Soissons et l'Hôtel de Beaulieu, démolis ; le château de Goulommiers, construit à partir de 1613, également détruit ; le château de Montceaux agrandissements achevés vers 1610 ; le palais du Luxembourg (1613-1624) ; les bâtiments primitifs du château de Versailles, de 1621 à 1626 ; la grande salle du Palais de justice à Paris, reconstruite de 1618 à 1621, le Palais de justice de Rennes, commencé en 1618 ; le portail de l'église Saint-Gervais à Paris (1609-1616). Cette dernière œuvre est la seule de notre architecte qui ait subsisté jusqu'à nos jours absolument intacte. Elle est inscrite de la façade de l'église de Lézou à Rome élevée par Giacomo Barozzi del Vignola et terminée par Jacques de la Porte (Giacomo della Porta). M. Pannier montre en outre avec raison que Salomon de Brosses s'est souvenu du portail du château d'Anet.

De Brosses a encore élevé le temple de Charenton (1623-1624), dont il ne reste que les fondations, l'Église d'Arcueil (1613-1616) et la fontaine de Médières, au jardin du Luxembourg, avant 1624. Enfin on lui a attribué sans preuves suffisantes l'église des Capucins, à Goulommiers, et le monastère des Feuillants, à Clermont.

M. Pannier a défini ainsi les caractères de l'œuvre de de Brosses : « Une forte éducation théorique et surtout pratique, un profond respect pour les principes de l'antiquité classique joint à une grande connaissance des maîtres de la Renaissance ; une certaine influence de l'Italie, mais surtout une compréhension parfaite des exigences du goût français, une extrême habileté à approprier les types grecs et italiens aux besoins d'un climat moins chaud et plus humide, une synthèse merveilleuse des principales qualités du genre national, à cette époque intermédiaire entre la grâce un peu fade usée du XVI<sup>e</sup> siècle et la majesté un peu froide du XVII<sup>e</sup> ».

L'ouvrage se termine par des notes justificatives extraites des archives du musée Condé, de Chartres, de Verneuil-sur-Oise, de Fontenay, de Rennes, etc. et par un tableau généalogique de l'architecte de Brosses, montrant ses alliances avec le Duc de Nemours. Nous souhaitons à ce volume un très grand succès et le recommandons vivement.

A. B.

<sup>1</sup> La Cathédrale de Clermont : les tours du transept la charpente. Clermont, 1911, in-8°.

CASIER Jos. Notes à propos d'un monument funéraire tournaisien. Anvers, 1912, in-8°, 7 p., 1 pl. (Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*.)

M. C., après un rapide aperçu sur la sculpture funéraire tournaisienne, décrit le monument de Jacques le Loucheur et de Jeanne Villain, exposé à Tournai en 1911. Au centre, la Vierge tenant l'Enfant Jésus est assise sur un trône; à droite et à gauche sont une femme et un homme à genoux, les mains jointes; derrière ce dernier, un enfant, également à genoux. Une ample cortine, retenue par des crochets auxquels pendent les écus des Le Loucheur et des Villain occupe le fond de la scène. Ce beau monument appartenait aujourd'hui au couvent des Clarisses de Tournai; il provient de l'ancien couvent des Récollets de cette même ville.

R.

MESTRAL GILBERT-ÉMILE. *Victor de La sculpture à l'église de Brou*. Paris, Ch. Massin, 1912, album de 46 pl. avec une notice de 8 pages et un plan.

L'église de Brou, où reposent sous des monuments fastueux et admirablement conservés, le duc de Savoie, Philibert le Beau, sa mère, Marguerite de Bourbon et sa femme Marguerite d'Autriche, est loin d'être un monument ignoré ou méconnu. Il en est peu de plus célèbres, peu dont l'histoire nous apparaisse plus clairement, presque au jour le jour. D'excellents travaux ont débrouillé ou résumé cette histoire, et notamment la très exacte et intelligente petite monographie que M. le D<sup>r</sup> Victor Nodet, après maints autres travaux de détails, lui a consacrée dans la collection que dirige M. E. Lefèvre-Pontalis. Il n'en est pas moins précieuse de pouvoir compléter la documentation graphique, forcément un peu restreinte, d'un ouvrage de ce genre par le bel album que M. de Mestral vient d'exécuter en magnifiques clichés et de faire éditer chez M. Massin. Ce précieux recueil de documents est conçu surtout au point de vue de la sculpture décorative dont les détails abondants et variés se révèlent en d'excellentes planches; peut-être lui reprocherions nous d'avoir un peu négligé la statuaire proprement dite. Il est fâcheux surtout que l'auteur n'ait pu profiter du moment où les tombeaux furent dégagés de leurs grilles. Les lourdes cages d'autrichiens ont été remplacées, par les soins des Monuments historiques, par des balustrades plus élégantes. Mais celles-ci, nécessaire protection, couvrent encore fâcheusement les monuments pour l'œil comme pour l'objectif.

Paul VITRY.

MADER FELIX. *Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch*. *Die Christliche Kunst*, mai 1912, p. 216-222, 5 fig.

M. Felix Mader étudie l'intéressant retable sculpté de Daniel Mauch dans la petite église de Bieselbach, non loin d'Augsbourg. L'œuvre est signée; elle mesure 2 m. 20 en hauteur, 2 m. 50 en largeur, en y comprenant les volets ouverts; placée autrefois au château de Horgau près de Bieselbach, elle n'est entrée qu'en 1756 dans l'église où elle se trouve; ainsi en témoigne une inscription taillée au dos de la prédelle.

Le retable est consacré à la famille de la Vierge; on y retrouve sainte Anne, Joachim, Cléophas, Salomé, et leurs enfants, la Vierge Marie et l'Enfant-Dieu.

On connaît de Daniel Mauch trois autres œuvres, l'une au Bayerische National-Museum (salle 19), l'autre au Musée de Berlin, la troisième à la Chapelle Saint-Laurent de Rottweil. Toutes représentent le même sujet avec des variantes peu importantes.

Jos. CASIER.

GREGOROVICH S. FERDINAND. *Die Grabdenkmäler der Päpste. Marksteine der Geschichte des Papsttums*, 3<sup>e</sup> édit., publ. par Fritz Schillmann. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1911, in-8°, 120 p. et 73 fig.

La première édition du petit volume de F. Gregorovich sur les tombeaux des papes a paru en 1856 et la seconde en 1880. Celle qui vient d'être publiée par M. Schillmann tient compte des nouvelles recherches sur l'histoire de l'art et de plus comporte une illustration assez abondante. Les figures pourront paraître un peu petites, mais il ne faut pas oublier qu'elles sont là à titre de memorandum et d'indication. Elles permettent fort bien de suivre l'évolution de l'art funéraire depuis les catacombes jusqu'à nos jours; catacombes de Saint-Calyxte, sarcophages des cryptes de Saint-Pierre de Rome de Grégoire V, Hadrien IV, Boniface VIII, Urbain VI, Nicolas V, Calixte III, Paul II, Marcellus II, tombeaux d'Avignon (de Jean XXII, Benoît XII, Innocent VI), de la basilique de Saint-Pierre de Rome (de Sixte IV, Innocent VIII, Paul III, etc.) et de tant d'autres églises, aussi bien à Rome que dans le reste de l'Italie.

L'ouvrage se termine par une liste alphabétique des papes, avec l'indication des pages où leurs tombeaux sont décrits, et par des index des noms d'artistes et des noms de lieux. Nous recommandons tout particulièrement à ceux qui entreprendront un voyage en Italie ce guide commode et bien présenté.

A. B.

REYMOND (MARCEL). **Le Bernin.** ALFRED PICHON, **Fra Angelico.** Paris, Plon-Nourrit, 1911 et 1912, in-8°, pl. (Collection *Les Maîtres de l'art*).

M. Marcel Reynoud dans son livre sur le Bernin essaie de réhabiliter la mémoire d'un artiste qu'il fut longtemps de mode de décrier et qu'on considéra comme un esprit d'un goût corrompu, ayant perdu l'art par ses extravagances et ses nouveautés vicieuses, et comme un des maîtres les plus néfastes. « Nous voudrions, dit l'auteur, contribuer à réparer une telle injustice et montrer que le Bernin fut un admirable artiste, également intéressant par la beauté, la variété et la nouveauté de ses œuvres, le plus grand génie que l'Italie ait connu depuis Michel-Ange. Le Bernin a vécu 82 ans : dès l'âge de 12 ans il a commencé à sculpter. Il fut l'ami intime de huit papes qui tous lui commandèrent de grandes œuvres colossales, à tel point que Rome est, on peut dire, la ville du Bernin. Sans doute, pour cette tâche immense, il a eu une armée de collaborateurs, mais il n'eut jamais une minute de repos, toujours en quête qu'il était de nouveautés audacieuses. M. Reynoud résume ainsi les particularités de son art : « une profonde connaissance de l'antiquité alliée à une observation très précise de la nature, une maîtrise incomparable dans l'art du portrait, le charme de ses figures de femmes et de petits enfants, la beauté des nus, la vivacité des expressions allant jusqu'aux drames les plus émouvants des ardeurs religieuses, l'art de composer, de grouper les figures, sa prodigieuse faculté créatrice qui lui permit de tout tenter. Certes on ne saurait nier les défauts que trahissent certaines de ses œuvres et qui ne sont que l'exagération de ses qualités. « Il se laisse entraîner et trahir par sa science, par ses désirs de nouveauté, par l'audace de ses visées et par son manque de simplicité », mais il faut reconnaître en lui un grand génie amoureux de la nature et de la beauté.

L'œuvre du divin Fra Angelico n'ayant pas été jusqu'ici, en France, l'objet d'une étude d'ensemble, M. Henry Cochin n'ayant étudié dans l'artiste que le saint. Voici fort heureusement une monographie critique due à la plume autorisée de M. Alfred Pichon. L'auteur y a associé l'étude du saint et celle de l'artiste, deux choses qui se pénètrent et s'expliquent l'une l'autre, et montré à la fois en Fra Angelico « l'Italien de la Renaissance qui, au sortir du gothisme, s'éprend de beauté nouvelle, et l'âme illuminée dont les saintes émotions transparaissent sous chaque œuvre d'une façon si suave et si charmante ». Il nous a exposé l'histoire de la vie et de l'œuvre du grand peintre d'une manière plus claire et plus scientifique qu'elle n'était encore. Fra Angelico dont l'existence fut admirable par son unité et son mouvement, a dessiné des têtes d'une vérité et d'une beauté qui on ne surpassera peut-être

jamais : ses peintures sont d'une exquise couleur et d'une harmonie parfaite. Que d'atouts prodigieux, en outre, il a accomplis ! Partis du gothisme et de la miniature, il s'achemine vers la Renaissance : il tortille son modèle, recrése sa perspective, ose les plus difficiles raccourcis, étudie le nu par ses tableaux d'anatomie, plus riches et plus purs, ouvre une voie inexplorée encore par l'imitation de paysages vrais dont les couleurs finent, conquiert toujours plus de force et toujours plus d'ampleur. Fra Angelico, en mourant, laissait plusieurs élèves, Donato di Michelino, Zanolo Strozzi, Benozzo Gozzoli et Alessio Baldovinetti. Son influence s'exerça en outre sur Domenico Veneziano et Filippo Lippi. Ce dernier lui doit beaucoup et on ne saurait nier que plus d'un ange, plus d'une Vierge agenouillée dessinée par ce maître rappelle le souvenir de l'incomparable maître angelique.

A. B.

VITRY (PAUL). **Carpeaux.** Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1912, in 12, 142 p., 18 pl. (l'art de notre temps).

Le dernier volume paru de cette jolie collection est consacré à Carpeaux ; les notices qui accompagnent les planches ont été rédigées par MM. Jean Laran et Georges Le Bas ; elles sont précédées d'une excellente introduction de M. Paul Vitry. Parmi les œuvres religieuses de Carpeaux qui constituent un ensemble assez important, nous noterons un *Crucifix* de plâtre de la collection Sarazin, exécuté par Carpeaux vers la fin de sa vie ; la figure tourmentée du Christ est le symbole des souffrances physiques et morales qui allient bientôt en porter l'artiste.

M. A.

**Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München,** herausgegeben von Dr. Georg LEIDINGER. München, Riemel et Fretz, 1912, in-fol.

On sait quelle magnifique série de manuscrits à miniatures renferme la Bibliothèque de Munich et l'on doit applaudir à l'honorable initiative de Dr. Georg Leidinger. En 1899, le photographe Carl Teufel avait déjà entrepris, sur les indications du Directeur Von Luitmann, une série de photographies des trésors de la Bibliothèque. A l'issue du IX<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art, qui se tint à Munich, en 1909, il fut décidé de publier la reproduction de miniatures des principaux manuscrits. Le premier fascicule de la série vient de paraître. Il est consacré à l'Évangélaire de l'Empereur Otton III<sup>e</sup>. Une courte introduction sur l'histoire et la composition du manuscrit précède la table des planches, qui comprend avec l'index du sujet une bibliographie très complète et

de ces ouvrages où a été étudiée la page reproduite. Les planches sont bien tirées en simili-gravures et à grande échelle. Ces publications rendront les plus grands services à l'histoire de l'art et à l'étude de l'iconographie. Des particuliers, des sociétés se sont préoccupés de reproduire ces manuscrits qui, cachés dans les Bibliothèques, sont à la merci d'un incendie. Le but est double : mettre ces richesses à la portée de tous les travailleurs, et empêcher si elles venaient à disparaître, que leur souvenir en soit à tout jamais perdu. Nous ne saurions trop encourager ces publications. R.

RUBENS, P. P. *L'œuvre du Maître*. Paris, Hachette, 1912, m. 8°, 301 fig. *Les Classiques de l'Art*.

En raison de l'importance et du nombre des tableaux du grand artiste flamand, ce nouveau volume des *Classiques de l'Art* compte avec l'introduction, les notes et les tables 35 et 523 pages. Les reproductions sont pour la plupart excellentes et vraiment des recueils de ce genre fournissent aux travailleurs des éléments de comparaisons et des moyens d'informations infiniment précieux. La vie et l'œuvre de Rubens sont retracés en une trentaine de pages d'une façon très suffisante et très claire. Les planches sont suivies d'« éclaircissements » se rapportant aux tableaux, d'une table chronologique des œuvres du maître, de la liste des collections et des propriétaires des œuvres, et enfin d'un index ou classement des œuvres d'après la nature des sujets.

On sait que Rubens a abordé tous les genres : sujets religieux et mythologiques, allégories, fables, paysages, animaux et chasses, enfin portraits. C'est une vraie joie pour l'œil que de feuilleter le superbe recueil publié par la maison Hachette. On y saisit ce que ce génie ayant de puissant et de prodigieux. Son œuvre est immense : aucun peintre ne l'a égalé en nombre et en diversité. Sa vie même est un exemple peut-être unique de triomphe, de richesse et de bonheur. Il avait acquis une instruction très étendue. De Piles, au XVII<sup>e</sup> siècle, ne disait-il pas : « Le plaisir que les grands avaient à causer avec lui était tel que le marquis de Spinoza déclarait que Rubens avait reçu en partage des dons si nombreux qu'il son avis celui de la peinture était des moudres ».

Les tableaux religieux de Rubens forment une catégorie très importante et dont beaucoup sont universellement connus et appréciés. Nous en avons compté plus de deux cents. Les portraits arrivent au nombre de 130 environ.

Rubens mourut le 30 mai 1680, comblé d'honneurs. Ses funérailles furent dignes de lui ; la ville d'Anvers s'y associa tout entière. Son héritage fut partagé, ses collections dispersées, ses œuvres vendues. Cette dispersion précéda de peu celle de l'école anversoise. « Seule source de lu-

mière, le peintre travailla en autour de lui que des rebels : ils s'élevèrent, quand l'astre eut cessé de rayonner ».

R. N.

LAURENT (MARCEL). *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique*. Bruxelles, Vromant, 1912, m. 8°, 157 p., 17 fig. Réimprimé des *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*.

Ce volume renferme une suite d'articles sur des ivoires des premiers siècles au XII<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique.

Le premier article est une étude des deux ivoires du Trésor de l'Église Notre-Dame de Tongres et du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles représentant l'un saint Paul, l'autre saint Pierre. L'auteur les décrit avec soin, montre par une argumentation très serrée qu'ils doivent provenir d'Alexandrie comme les apôtres de la chaire de Ravenne auxquels ils sont apparentés, et décrit une série d'ivoires de la même famille.

Le diptyque de Genoels-Elderen, au musée du Cinquantenaire, est un des premiers essais de l'art septentrional cherchant à imiter l'orient : il faut le rapprocher des miniatures Ada, influencées par l'Irlande et marquées de traits orientaux et notamment syriens ; il date du VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle et a été exécuté dans la région rhénane.

Le diptyque, dit de saint Neaise, à la cathédrale de Tournai et l'ivoire semblable du South-Kensington Museum datent de la fin du X<sup>e</sup> siècle ou du début du XI<sup>e</sup> siècle ; ils ont subi l'influence des écoles de Saint-Gall et de Reichenau et ont dû être exécutés en Allemagne ou peut-être, selon l'hypothèse de Voegelé, à Tournai, dans un atelier influencé par Saint-Gall.

L'ivoire de Nolger, à la Bibliothèque de l'Université de Liège, représente bien le célèbre évêque de Liège ; il date de la fin du X<sup>e</sup> siècle et a peut-être été sculpté à Liège, sans qu'on puisse le rattacher aux autres œuvres d'art anciennes de cette époque.

M. Laurent étudie ensuite les deux peignes liturgiques du Musée du Cinquantenaire et les rapproche des beaux peignes de saint Héribert à Cologne, saint Loup à Sens et de saint Gauzelin à Naulé ; quatre ivoires enrologiques, du Trésor de la collégiale de Tongres, du Musée du Cinquantenaire et du Musée archéologique de Tournai, de la cathédrale de Liège, où sont figurés dans les trois premiers la Crucifixion, dans le dernier trois résurrections miraculeuses du Christ ; un autel portatif de la cathédrale de Namur, œuvre française de la région chartraine, de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle ; une plaque d'autel portatif, un petit bélietier et une chaise en ivoire du XII<sup>e</sup> siècle conservés au Musée du Cinquantenaire ; un ivoire liégeois du XII<sup>e</sup> siècle, et non du XIII<sup>e</sup>, comme on l'a dit quel-

quefois, qui recouvre un Évangélaire conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, mais provenant de l'Abbaye d'Aflinghem, dont le trésor abondait en œuvres du pays de Liège.

Chacune de ces études est une excellente mise au point, complétée de considérations nouvelles, des travaux abondants qui ont été faits sur les ivoires anciens; de bonnes reproductions à grande échelle des ivoires et des pièces justificatives permettent de suivre l'argumentation. M. A.

BRAUN (JOSEPH), S. J. *Handbuch der Paramentik*. Freiburg im Breisgau, Herder, 1912, in-8°, XII-292 p., fig.

Le P. J. Braun est particulièrement connu par ses grands travaux sur le vêtement liturgique en Orient et en Occident, sur les paraments et ornements sacrés, et il vient de rendre un grand service aux travailleurs en publiant sur ce sujet un manuel où il a condensé le résultat de ses nombreuses études. La riche illustration a été heureusement choisie pour appuyer le texte et l'éclairer. Le volume se divise en quatre parties, la première sur la fabrication des paraments, au point de vue technique, sur les différents points, les étoffes, leur restauration et leur entretien, sur les couleurs liturgiques et la symbolique du parament. La deuxième partie est une étude des différentes pièces du costume liturgique; paraments de dessous et de dessus, de la main, du pied, de la tête. Chacun des articles fait l'objet d'une véritable notice comprenant l'explication du mot, l'emploi actuel et l'emploi ancien de l'objet; sa forme actuelle, sa forme ancienne et l'évolution de celle-ci à celle-là; ses principaux caractères; la matière en laquelle il est fait; sa signification symbolique.

Les articles de la troisième partie consacrée aux paraments de l'autel, du tabernacle et des vases sacrés, des chapelles et des églises, sont traités avec le même soin et le même détail. La quatrième partie comprend des notices sur les divers paraments qui n'ont pu rentrer dans les précédents chapitres: serviettes, voiles, étendards et dais. Un chapitre en appendice traite sommairement des paraments et des vêtements sacrés dans le rite oriental.

On comprendra par cette rapide analyse tout l'intérêt de ce manuel, dans une branche de l'histoire de l'art, souvent trop négligée. M. A.

## PUBLICATIONS RÉCENTES.

### Généralités et Histoire de l'Art.

1618. ARRIEU (MARCEL), SENIS, Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 114 p., 39 fig., 1 plan. — Petites monographies des grands édifices de la France :

1619. Autel. I. Liturgique. *Borne liturgique et bénédictine*, 1911-1912, n° 6, p. 346-351.

1650. BUISSON, H., Saint-Michel, Trois édifices à classer comme monuments historiques. *Bulletin de la Société des Lettres, sciences et arts de Bas-le-Duc*, 1912, avril, p. LXXIX, 6 pl.

1651. PRADACCA LAZISE, A., Asti, medioevale. Milano, E. Bonomi, 1912, in-24, XXXII p., 61 pl. f. l., L'Italia monumentale; collezione di monografie, n° 22.)

1652. COCHIN, Claude, Notes sur l'histoire de la chapelle de Nicolas V au Vatican. *Notes d'art et d'archéologie*, 1912, février, p. 28-31.

1653. CORSON, O., Saint-Orens de Herstal. *Waldouwa*, 1912, mai, p. 258-263, 1 fig.

1654. DRIMO, GEO., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Im Auftrag des Tages f. Denkmalpflege bearb. V. Schlusser. Bd.: Nordwestdeutschland, Berlin, E. Wasmuth, 1912, in-8°, VIII-516 p., 1 carte, 6 m.

1655. Dictionnaire historique et archéologique de la Picardie, II. Arrondissement d'Amiens, cantons de Corbie, Hornoy et Moliens-Vidamez. Paris, A. Picard et fils, 1912, in-8°, 458 p., cartes. Société des antiquaires de Picardie, Fondation Ledon.

1656. DOMMART, Theodor, Das Doppelkreuz. *Die christliche Kunst*, 1912, avril, t. I, p. 199-201, 8 fig.

1657. DY, G., Une chapelle de la Vierge à Osterwyky. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, mars, p. 86-89, 4 fig.

1658. ENJARD, Camille, Conférence sur l'influence extérieure de l'art normand au moyen âge, Rouen, impr. de L. Gy, 1912, in-4°, 32 p., fig. — Extrait du *Bulletin de la Société normande de géographie*, 3<sup>e</sup> cahier de 1911.

1659. GENDREIN, Robert G., L'art religieux. *Darcendal*, 1912, avril, p. 267-270.

1660. GHELINCK VAERENWYCK, Vicomte de, Rapport sur le Congrès archéologique de Bruns, 1928-juin 1911. *Annales de l'Académie royale d'archéologie*, 1912, livr. 1-2, p. 163-164, 29 fig.

1661. GHELINCK VAERENWYCK, Vicomte de, Rapport sur le Congrès archéologique de Saumur et d'Angers, 1-2 juin 1910. *Annales de l'Académie royale d'archéologie*, 1912, livr. 1-2, p. 5-102, 28 fig.

1662. GHEWANN, G., Die Kunst der Katakomben eruiert zu Valkenburg in Holland. *Die christliche Kunst*, 1912, mai, II, p. 246-249, 3 fig.

1663. GOUIN, A., L'exposition des arts anciens du Hautant à Charleroy. *Les Arts anciens de l'Europe*, t. V, 1911-1912, fasc. 4, p. 163-170, 3 pl.

1664. GORISCO, G., de, L'art religieux au début du printemps. *Darcendal*, 1912, avril, p. 393-395, 3 pl.

1666. GUSTAF, Stephano. Atlas archéologique de l'Algérie, Paris, L'edoumond, 1912, in-fol., 51 cartes et texte, 109 fr.

1666. GUNDEL, Blanka von. Kirche und Kunst des Mittelalters. *Antiquitäten Zeitung*, 1912, 17 avril, p. 159-161.

1667. HASAK, Max. Der Knick in der Längsachse mittelalterlicher Kirchen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, février, col. 89-91.

1668. Inscrizione 1.ª del campanile di S. Giusto. *Archæografica Triestina*, 1911, t. VI, 3.ª série, p. 225-226, 1 fig.

1669. JONSSON, Wa. Byways in British archaeology. New-York, Putnam, in-8°, 12,529 p., 3 s. 50.

1670. KAPPEL, Joh. Ev. Der Dom des hl. Stephans zu Passau in Vergangenheit u. Gegenwart. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands. Mit Orig. Zeichnungen, des Verf. Regensburg, G. J. Manz, 1912, in-8°, vii 193 p., pl., fig. 1 m. 80.

1671. KEFFER, Tim. Leber religiöse Kunst. *Die Plastik*, 1912, mai, p. 38-40, 7 pl.

1672. KORZYBNA, Ad. Führer durch die St. Michaelskirche in Hildesheim. Mit 17 in den Text gedr. Abbildungen, u. 1 doppelseit. Lichtdr. des Deckengemäldes der Kirche. Hildesheim, H. Ohms, 1912, in-8°, 31 p. 0 m. 30.

1673. Liste des monuments historiques du département du Nord. *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, 1911, t. XXVII, p. 609-626.

1674. MARCUS, Fe. Flämische Künstler in Ausland. *Monatsschrift für Kunstwissenschaft*, 1912, mai, p. 199-191.

1675. MARX, E. Archives des notaires de Raibastens. *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Lot*, 1911, n.º 6, p. 105-111.

1676. MARCONI, Orazio. Christian epigraphy, an elementary treatise, with a collection of ancient Christian inscriptions, mainly of Roman origin; tr. by F. Armine Willis. New-York, Putnam, in-16, 12 169 p., pl., 3 s.

1677. MONTEAUX, P. Timagad chrétien. *Journal des Savants*, 1912, janvier, p. 20-71; février, p. 55-62.

1678. Montecassino: descrizione. Roma, Desclée, 1912, in-16, 131 p.

1679. MONTMAYEON, Etienne. Fleurs et bouquets, étude sur le po. d'âne dans l'arrondissement de Château-Thierry. Paris, Champion, 1912, in-8°, 160 p., 252 pl. et fig., 60 fr.

1680. MOUX, D. G. Les inscriptions dédicatoires des premières églises de Tegernsee sous l'abbé fondateur Adalbert. *Revue bénédictine*, 1912, avril, p. 208-211.

1681. MOTTI, Achille. L'abbazia monumentale di S. Maria di Vezzolano: memorie storico-religiose, architettoniche. Torino, P. Galanxa, 1912, in-8°, fig., 61 p., pl., fig. 11.

1682. NELLE, ANTOINE. Repos de Jésus alias Jesoem. *Annales de la Société archéologique de Namur*, 1912, t. XXX, 3.ª livr., p. 191-202, 1 pl.

1683. PENNIX, (Sainte-Marie). La Basilique de Fourvière, son symbolisme. Lyon, E. Vitte, 1912, in-8°, 40 p., fig., pl.

1684. [P. G.]. Iets over kerk-hijlen. De nieuwe kerk van Sint-Marburg. *Ons Volk aantwaardt*, 1912, 30 mars, p. 153-155, 1 fig.

1685. REGNAULT, Félix. Le réalisme pathologique dans nos églises gothiques. *L'Escalape*, 1912, mars, p. 53-55, 11 fig.

1686. RIDDER, Fr. del. Kroniekje van Calbeek of aantekeningen nopens het klooster van S. Agnes te Thiennen (Tirlemont). *Hagelands Gedenkschriften*, 1910, fasc. 4, p. 177-190.

1687. ROCK, L. Ond wapenschilden en opschriften in S. Germaanskerk te Thiennen (Tirlemont). *Hagelands Gedenkschriften*, 1910, fasc. 4, p. 169-171.

1688. SACHSSE, Johann Georg, Herzog zu. Einige Kunstwerke in und bei Jerusalem. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 19-26, 5 fig.

1689. SERRA, Luigi. Urbino, Milano, E. Bonomi, 1912, in-24 xi p., 61 pl. 1 l. L'Italia monumentale: collezione di monografie, n. 24.)

1690. STRÖM-MÖRNING, H. G. Die Wappen der Ordensstifte in Tirol und Vorarlberg. *Kunst und Kunsthandwerk*, 1912, fasc. 1, p. 193-233, 16 fig.

1691. TRIMENI, G. La Basilica d'Assisi, Milano, E. Bonomi, 1912, in-24, xii p., 61 pl., 1 l. L'Italia monumentale: collezione di monografie, n.º 25.)

1692. UEBEL, Hermann. Neuerwerbungen des Museums Francesco Carolinum in Luz. *Kunst und Kunsthandwerk*, 1912, fasc. 5, p. 296-313, 21 fig.

1693. WELT, Fritz. Die Stellung der Kirche zur Moderne. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 3-12.

### Architecture.

1694. AMOND, Ch. L'église Saint-Etienne, ancienne collégiale Saint-Pierre de Bar-le-Duc. *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1911, p. 161-308, 8 fig., 13 pl.

1695. AUB, Abbé. Notre-Dame de Bocamadour en Portugal. *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 1912, 1.ª livr., p. 569-622, 9 fig.

1696. AUSTIN, Abbé. Lempdes, ses églises et son pèlerinage à Notre-Dame de Bonne-Nouvelle. Cler-

mont-Ferrand, impr. de A. Dumont, 1912, in-8°, 246 p., fig.

1697. BALS (G.). O biserică a lui Radu cel Mare în Serbia la Lăpăşna. [Une église de Radu le Grand en Serbie à Lăpăşna]. *Buletinul Comisunii monumntelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 4, p. 194-199, 9 fig., 3 pl. et 2 relevés.)

1698. BÉGUIN (Lucien). L'abbaye de Fontenay et l'architecture cistercienne. Préface d'Edouard Aynard. Lyon, A. Rey, 1912, in-fol., v-133 p., fig., pl.

1699. BERTRAMI LUCA. Bramante a Milano. La cappella di s. Teodoro. Il monastero di s. Ambrogio: nuovi documenti. Milano, tip. C. Allegretti, 1912, in-8°, 20 p., fig.

1700. BENS (H.). Studiennotizen über Kirchen und das Erbauen von Kirchen in Deutschlands vergangenen Zeiten. *Die christliche Kunst*, 1912, mai, t. p. 208-211.)

1701. BIERCHER (J. J.). Le couvent de Sainte-Sabine à Rome. Rome, coop. typ. Mannes, 1912, in-8°, xvi-764 p., pl.

1702. BERGOTTO PISANI (N.). Il campanile di S. Marco risorto. *Arte e storia*, 1912, mai, p. 137-138.

1703. BERGOTTO PISANI (N.). L'oratorio di Donato del Gotte e la Chiesa di Vegano-Carlosino. *Arte e storia*, 1912, avril, p. 105-111.)

1704. BIDEAU (L.). Bellenaves. Les traces du passé (fin). *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1912, avril, p. 129-135, 1 pl.

1705. BOSSCHER (Jan den). Onde genoeven te Antwerpen. *De Bourgids*, 1912, mars, p. 57-62, 10 fig.)

1706. BRASELMANN (Alb.). Der Kirchbau der Protestantismus des 17. u. 18. Jahrh. im Pörtlseben. Dusseldorf, L. Schwann, 1912, in-8°, xvii-94 p., 70 fig. et 1 pl. 3 m.

1707. BRÉFESSON (R. de). Le Prieuré de Fossard en Montfaucon. Orne, depuis H50. Bellême, impr. de E. Lévayer, 1912, in-8°, vi-26 p., fig.

1708. BRUGGEL (C.). St. Janskerk te Kortrijk. *Ons Völk. omtrent*, 1912, 6 janvier, p. 6-7, 3 fig.

1709. BRUYAS (J.-V.). Les vieilles églises de la Grande-Bordeaux. Féréol et fils, 1912, in-F, 300 p., 100 fig., 16 pl., 25 fr.

1710. BUCHTING. Die Wiederherstellung der Johannis-kirche in Herford. *Die Denkmalpflege*, 1912, 17 avril, p. 33-35, 6 fig.

1711. BRUSCO (Gundo). Il palazzo della fondazione Galotti di Bomodossola. *Emporium*, 1912, février, p. 152-158, 3 fig., 1 pl.

1712. Campanile. H. di s. Marco riedificato: studi, ricerche, relazioni. Venezia, tip. C. Ferrari, 1912, in-F, xvi-333 p., fig.

1713. CROCIANO (Sp.). Cătevă chestiuni de arhitectură bisericăscă. Quelques questions sur l'architecture ecclésiastique. *Revista pentru istoria, arheologie și filologie*, 1911, t. VII, 2<sup>e</sup> partie, p. 103-113, 7 fig.

1714. CROCIANO (Sp.). Cătevă observațiuni asupra bisericii cu bapstieriu de la Adam-Clisi. Quelques observations sur la basilique et le baptistère d'Adam-Clisi. *Buletinul comisunii monumntelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 4, p. 192-193.

1715. CLAU (Leop.). L'architetto Rinaldo Santo e la cupola del duomo di Piacenza. Piacenza, stab. tip. Piacentino, 1912, in-4°, 13 fr.

1716. COYBES (Dr. P. E. J.). La restauration des monuments. *Fait public*, 1912, n<sup>o</sup> IX-XII, t. p. 3 pl.

1717. DARTIGLONGUE (Abbé). Les Clôîtres et la cathédrale de Bayonne. Biarritz, impr. de E. Soule, 1912, in-8°, 11 p.

1718. DES MARZ (G.). L'abbaye de la Cambre. Bruxelles. *Leclaire*, 1911, 28 novembre, p. 101-102, 21 fig.)

1719. DORMIC (Max.). Nos églises en danger. IV. Dans la région du sud-ouest. *Le Correspondant*, 1911, 10 juin, p. 510-552.

1720. LOTT. Le monastère de Salles en Beaupais. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, mai, p. 136-141, 8 fig.)

1721. FINCO (Giuseppe). La rettoria Bendivolese en di Cacciano. *Bollettino d'Arte del ministero della Pubblica Istruzione*, 1912, mars, p. 115-119, pl.

1722. GAY (Jan-E.). Studien zur Geschichte des Chorumganges. *Wandsthefte für Kunstwissenschaft*, 1912, avril, p. 131-149, 2 pl., 2 plans.

1723. GOMEZ BRANCU (N.). Biserica logofătului Fântâni din Bălmăști. L'église du boyard - logofăt - Fântâni de Bălmăști. *Buletinul comisunii monumntelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 4, p. 200-211, 9 fig., 1 pl. et 2 relevés.)

1724. GOUAY (G.). Bisericele armene de prin Tsările Române. Des églises arméniennes des pays roumains. *Revista pentru istoria, arheologie și filologie*, 1911, t. VII, 2<sup>e</sup> partie, n. 167-166, 1 fig.

1725. GROSSI (Enrico). La chiesa di palazzo Piagnano. *Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 69-71, 9 fig.)

1726. HAYSI (L.). Der Dom zu Köln A. B. H. *Zeitschrift für Geschichte der Archäologie*, 1912, 10 vrier, p. 98-111, mars-avril, p. 118-151, 1 fig.

1727. HAYSIAS (Andr.). Le sentiment religieux et l'architecture. *Le Génie*, 1912, F. mai.

1728. HAYSI (Georg). Die Erfindung der deutschen und nordischen Backsteinbaukunst und ihre

1710. FIEDLER, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, 1912, mars-avril, p. 122-141, 31 fig.

1729. HIRSH, Armand, A propos du « Beau-pignon » XIV<sup>e</sup> siècle de la Bylogne à Gand. *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 1912, livr. 1, p. 29-96, 49 fig.

1730. HERMOSO, Luciano, Iglesia de Santo Toribio, Barrios de Bureba (Burgos). *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1912, avril, p. 255-346, 6 fig.

1731. HERRLICH, Andreas, Die Abteikirche zu Laach. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1912, mars-avril, p. 115-118.

1732. IVANOV, J., Vsjépnovata križpost nad Stamnaka i Bäckovskajat monastir. [La forteresse d'Assun près de Stamnaka et le monastère de Batechkovo]. *Bulletin de la Société archéologique bulgare*, 1911, t. II, fasc. 2, p. 191-230, 4 fig.

1733. KINGSLY PORTER (Arthur), Santa Maria di Castello in Corneto. *Arte e Storia*, 1912, mai, p. 139-151, 1 fig.; juin, p. 169-179, 2 fig., 2 pl.

1734. LACTIEN, Léon, Les églises romanes du centre et du sud de la France. *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1912, avril, p. 529-564, 1 pl. à 8 fig.

1735. LORKOMSKII, Gueorgui, Neskolko pamiatnikov arkhitekturny v Kozjelsk. [Quelques œuvres d'architecture à Kozjelsk]. *Strojé Gody*, 1912, mars, p. 29-37, 4 pl.

1736. MARLY, Anton Gh. de, Die Allerhöher von Santa Croce. *Internationale Sammler-Zeitung*, 1912, 15 janvier, p. 21-23.

1737. MARI, Emile, L'architecture romane, d'après un livre récent de M. R. de Lasteyrie. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, juin, p. 189-191, 5 fig.

1738. MARZANI, G., L'ancien couvent des Cordeliers de Laon. *Bulletin de la Société archéologique de Laon*, 1912, t. XXXIV, p. 67-79, 4 pl.

1739. MARCONI, O., L'ambra basilica di S. Gregorio in Trastevere recentemente scoperta sotto la chiesa attuale. *Atti del Istituto di Archeologia Cristiana*, 1911, fasc. 1-2, p. 5-21, 4 pl.

1740. MARZANI, Giuseppe, Arte retrospettiva: le abbazie veneziane di S. Gregorio e dei SS. Barno e Benedetto. *L'opuscolo*, 1912, avril, p. 269-285, 21 fig., 1 pl.

1741. MARZANI, Giuseppe, Le abbazie veneziane dei SS. Barno e Benedetto e di S. Gregorio. *Atti del Istituto Veneto*, 1912, fasc. 1, p. 96-162, 1 pl.; fasc. II, p. 341-407, 6 pl.

1742. MILOV, Antonio, Il ripristino della Chiesa di S. Maria Nuova di Viterbo e il S. Francesco di Vetralla. *Bollettino d'Arte del ministero della Pu-*

*blica Istruzione*, 1912, avril, p. 121-116, 25 fig., 6 pl.

1743. NASTROI, Général P. V., Biserici, mănăstiri și schituri din Oltenia. [Églises, monastères et chapelles d'Oltenia]. *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, 1911, t. XII, 2<sup>e</sup> partie, p. 265-333, 51 fig., 1 plans.

1744. ONARIO, Max, Come è caduto il campanile di S. Marco. *Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 58-61, 3 fig.

1745. OUDONOT, Charles, Notes sur l'église de Bampillon. *Revue archéologique*, 1912, mars-avril, p. 313-318, 7 fig.

1746. PAGRAY, J., Eglise Notre-Dame à Tongres. *Bulletin de la Société scientifique et littéraire de Limbourg*, 1911, t. XXIX, p. 81-275, 35 pl.

1747. PARVAN, (N.), Cetatea Tropaeum. [La cité Tropaeum]. *Buletinul comisunii monumentelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 4, p. 163-191, 18 fig., 1 carte, 21 plans et relevés.

1748. PEYRE, Abbé G., Monographie de l'église Saint-Arthème de Blanzac, ancienne collégiale. Angoulême, impr. de M. Desjardis, 1912, in-16, 20 p., pl.

1749. PINDER, Wilh., Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf, K. R. Langewiesche, 1912, in-8°, xvi-96 p., 96 fig., 1 in-8°.

1750. POPESCU-BALNARU, I., Un schit istoric in codrul Vlasiei. Schitul Băleni și vecinătățile. [Une chapelle historique dans la forêt de Vlasia, La chapelle Băleni et ses environs]. *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, 1911, t. XII, 2<sup>e</sup> partie, p. 121-111, 2 fig., 3 pl.

1751. RATTIGENS, Hugo, Die Rekonstruktion des Stiftskirche zu Hochelten. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1912, mai-juin, p. 161-203, 32 fig.

1752. RAYNAUD, Edmond, Les Templiers dans les Alpes-Maritimes. *Vie historique*, 1912, janvier, p. 7-29, 1 fig.

1753. REHLENSTEIN, Bruno, Wiener Kirchen. I Bd. Das Mittelalter u. die frühere Renaissance (bis um 1683). Wien, W. Fischer, 1912, in-8°, 11 p., 48 fig.

1754. RICCI, Corrado, Architettura barocca in Italia. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, in-8°, vii-280 p., fig.

1755. RIVONKY, G. T., Antiquities of S. Andrews. *The Burlington Magazine*, 1912, avril, p. 15-25, 3 pl.

1756. ROLLHEIM, Instandsetzungen an Kloster-Chor. *Die Denkmalpflege*, 1912, 8 mai, p. 41-43, 8 fig.

1757. R. B. Luoghi romiti: San Pietro al monte sopra Civate. *Emporium*, 1912, avril, p. 286-301, 17 fig., 5 pl.)

1758. SANCHE PEÑALTA (Gregorio). Monumentos históricos-artísticos valencinos. La iglesia de Villanueva. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1912, avril, p. 312-319.)

1759. SCHMIDT (Otto Eduard). Der Dom zu Freiberg. Eine Denkschrift über seine Geschichte und die Frage seiner Wiederherstellung. Freiberg, Craz und Gerlach, 1912, gr. in-8°, 24 p., 16 fig., sur 10 pl., 1 in.

1760. SENTENACH (X.). De Alconiza à Alcebriga (suite). *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 1911, fasc. IV, p. 225-232, 2 pl.)

1761. SERBOBELLE et VAN WERFAELE. L'église Saint-Nicolas. *Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1912, n° 3, p. 304-310.)

1762. SERRA (Luigi). Il campanile risorto. *Rassegna d'Arte*, avril-mai, p. 62-69, 58 fig., 1 pl.)

1763. STEFFEN (Hugo). Drei Baumeister der Mittelalterlichen Baukunst des 19. Jahrhunderts. *Die christliche Kunst*, 1912, avril (-1), p. 181-199, 3 fig., et 43 portraits.)

1764. THOMAS (E.). Le monastère de Saint-Pierre de Salvelat près de Mondragon. *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Larn*, 1911, n° 6, p. 378-386.)

1765. VAN GILS (Jac.). Deux Histoires à propos de restauration. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, mai, p. 111-119, 2 fig.)

1766. Vier Kirchenverweiterungen und Anbauten. *Die christliche Kunst*, 1912, mai (-1), p. 205-208, 9 fig., 2 plans.)

1767. WEBER (Paul). Die Ausgrabungen im Kloster Herrenbreitungen an der Werra. *Monatsshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mai, p. 177-181, 11 fig.)

1768. WEISE, Georg. Quellennachrichten aus Burgund über hölzerne Kirchenbauten in romanischer Zeit. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1912, février, p. 111-115.)

1769. A. De Stichting « Sint-Johann der Vlamingen » te Rome. *Ons Volk omvatraakt*, 1912, 13 janvier, p. 16-17, 3 fig.)

1770. ZILBER (Adolf). Die Wiederherstellung der Frauenberger Kirche (ehemalige Zisterzienser Nonnenklosterkirche Beate Marie Virgins), in Nordhausen am Harz. *Die Denkmalpflege*, 1912, 7 avril, p. 37-39, 5 fig., 2 plans., 8 mar., p. 46-48.

## Sculpture.

1771. ARNIZ Ludwig. Wegekreuz und Wegobald. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, février, col. 69-80, 2 fig.; ansers, col. 103-111, 16 fig.)

1772. BAUM WALTER. Eine Fontanelle des heil Sebastian vom « Meister der Johannesstatuen ». *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, avril, p. 171-174, 1 fig.)

1773. BOSSERT Helmut Th. Erkundnisszuge über Maler und Bildhauernamen in Freiburg in Br. *Repetitorium für Kunstwissenschaft*, 1912, n° 1, p. 66-68.)

1774. CASIER L. Notes à propos d'un monument funéraire tournaisien. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Gand*, 1912, livr. 1, p. 31-38, 1 pl.

1775. GELTZ Max. Frühromantische Bronzearbeiten in Nordwestdeutschland. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 37-41, 1 fig.

1776. DEUX. Les statues du maître-autel d'Essenheim. *Revue alsacienne illustrée*, 1912, n° 2, p. 17-50, 5 fig.)

1777. DEYDIER. Table d'autel chrétien à Vaugines. *Bulletin archéologique*, 1911, 2 livr., p. 225-228, 1 pl.)

1778. DONNEL Fernand. Le sculpteur Sébastien Slodtz et ses enfants. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1912, livr. 2, p. 177-199.

1779. ESCHER Konrad. Das Grabmal des heiligen Roman in Leocornum. *Monatsshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, avril, p. 111-128, 2 pl.

1780. F. F. Clefs de voûtes. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, avril, p. 118-121, 9 fig.)

1781. FOUOT Victor. Les sculpteurs et peintres du Bas-Lanousin et leurs œuvres aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (fin). *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 1912, 1<sup>er</sup> livr., p. 623-659, 1 fig., et 11 pl.

1782. HROCKI R. et F. DONA. Le Portement de croix de Jacques Hubreney de Mons. Commentaire esthétique. *L'Art à l'école et au foyer*, 1912, mars, p. 31-32, 1 pl.

1783. Iconographie. The dictionary of the most important painters and sculptors, ancient and modern, with examples of their work from public and private collections and specimens of the work of the leading etchers and engravers, with biographical and critical notices by E. Strahan (pseud.), and others, and a preface by Russell Sturgis. T. L. P. Field, plin., G. Barrie, in fol.

1784. JOSEPH W. Die Apostel des heiligen Denis. *Monatsshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, avril, p. 132-133, 2 pl.

1783. LAPIDARI. Al. Inscrupsiunile bisericilor din Balnești. Inscrupsiunile de la Eglise de Bălnestiu. *Buletinul comisiunii monumentelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 1, p. 242-248, 10 fig.

1786. LAUREN. Marcel. Ivore hérogées du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Liège. *Chronique archéologique de Liège*, 1911, décembre, p. 39-43, 1 fig.

1787. LEMAITRE. L. Sur une pierre tombale trouvée à Richand. *Bulletin de la commission historique du département du Nord*, 1911, t. XXVII, p. 581-584, 1 fig.

1788. LEMAITRE. H. La statue miraculeuse de la Sainte-Chapelle. *Le moyen âge*, 1912, mars-avril, p. 65-76.

1789. LECHARY. R. W. The Bulfinch cross. *The Burlington Magazine*, 1912, juin, p. 145-146, 1 fig.

1790. MAYER. Felix. Ein Schutzaltar von Daniel Meuch. *Die christliche Kunst*, 1912, mai (I), p. 216-222, 5 fig.

1791. MARCEL. Adrien. La Vierge de Præher à la cathédrale d'Avignon. *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1912, 1<sup>er</sup> livr., p. 13-50.

1792. MASON-PARKINS. E. Una « Annunciazione » di Giovanni della Robbia. *Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 78-79, 2 fig.

1793. MICHEL. André. Les accroissements du département des sculptures au musée du Louvre. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, avril, p. 257-270, 8 fig.

1794. MICHEL. André et MAUROX. Gaston. Le Musée du Louvre, sculptures et objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 106 fig., 3 fr., 50. Les grandes institutions de la France.

1795. MORESI. Adolfo. Pietro Perti. Una scosensenta di mastia di artisti l'umbri del secolo decemosesto. *Arte e Storia*, 1912, avril, p. 125-127; mai, p. 152-156, fig.; juin, p. 180-186, 2 fig.

1796. MURIOZ. Antonio. La tomba di Raffaello nel Pantheon e la sua nuova sistemazione. *Vita d'Arte*, 1912, mai, p. 162-192, 35 fig., 3 pl.

1797. MUSSI. Luigi. Le opere artistiche di Felice Palma nella Primizia di Pisa. *Emporium*, 1912, janvier, p. 71-73, 2 fig.

1798. PAGUAY. J. Plaque de ivoire sculpté (X<sup>e</sup> siècle) ornant la couverture d'un évangélaire du IX<sup>e</sup> siècle. *Chronique archéologique du pays de Liège*, 1911, décembre, p. 122-124, 1 fig.

1799. PELICANI. L. Michelangelo. Buonarroti: note, Bergamo. Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, n. 16, p. 42, 10 pl. Gallerie d'art: reproduzioni di capolavori esistenti nelle raccolte pubbliche e private, maestri della scultura, I.

1800. PELÉ. (Eglise de Louecker). *Van ozen tyd*, 1911-12, 19 mar., p. 525-526, 1 fig.

1801. PHILLOX. M<sup>re</sup>. Louise. Les sculpteurs français du XIII<sup>e</sup> siècle. Paris, Plon-Nourrit, 1912, in-8°, 272 p., pl. Les Maîtres de l'Art.

1802. PIRELLI DE LA MIEPPE. (Edgar del). Fragment de pierre tombale du XIV<sup>e</sup> siècle. *Bulletin des musées royaux du cinquante-neuf*. Bruxelles, 1912, février, p. 11-12, 1 fig.

1803. QUINERO. YACRU (Pelayo). Los asientos profanos en las esculturas de las iglesias españolas. *Museum*, 1912, avril, p. 128-148, 23 fig., 9 pl.

1804. SCHNITZEN. Winke für Altarbeiten. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 13-18, 1 fig.

1805. SERRANO FATIGATI (Enrique). Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días (suite). *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 1911, fasc. IV, p. 233-273, 2 fig., 13 pl., 1912, fasc. I, p. 20-45, 1 pl.

1806. SYDOW (Eckart v.). Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Anlepen dia u. Retabula bis zum 14. Jahrl. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1912, in-8°, xv-127 p., 16 pl., 10 m.

1807. TAMARO (Attilio). Una « Madonna » del Bissolo. *Archeografo Triestino*, 1911, t. VI, 3<sup>e</sup> série, p. 341-344, 1 fig.

1808. Terracotta. La del Engliom nel Duomo di Massa. *Vita d'Arte*, 1912, avril, p. 151-153, fig.

1809. WEISE (Georg). Die Krönung Maria am südlichen Querhaus des Strassburger Münsters und das Tympanon der Kirche zu Kayserberg. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, mars, col. 97-102, 1 pl.

1810. WEISE. G. Notice sur une pierre tombale de l'église de Schoung. *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, 1911, t. XXVII, p. 359-365, 3 fig.

*Cf. aussi n<sup>os</sup> 4633, 4694, 4721, 4755, 4760*

### Peinture.

1811. ABAYAH. Erich. Nürnberger Malerei der 2. Hälfte des 15. Jahrl. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1912, in-8°, vii-301 p., 15 pl., 20 m.

1812. ACHARDI. P. d'. Nuovi acquisti della R. Galleria Borghese. *Bolettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1912, mars, p. 81-93, 3 fig., 6 pl.

1813. ANCONA. Paolo d'. Il « Liber celestium revelationum Sanctae Brigidae », illustrato da un miniatore senese della prima metà del suolo XV. *La Bibliofila*, 1912, avril, p. 1-5, 2 pl.

1811. ASTOLETTI, C.A. Di un dipinto di Michelangelo. *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1911 novembre-décembre, p. 157.

1815. BAILLET, DOM LOUIS. Les Miniatures du « Sévius » de sainte Hildegarde conservé à la bibliothèque de Wiesbaden, Paris, E. Leroux, 1912, gr. in-4°, 103 p., fig. (Extrait des *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 1<sup>er</sup> fasc. du t. XIX.)

1816. BARETY (A.). Les primitifs de Lucéram appartenant au musée de Nice et le peintre nicçois, Jacques Burandi. *Nice historique*, 1912, février, p. 88-91, 3 pl.

1817. BARETY, A. Le retable de l'Annonciation de Villars. *Nice historique*, 1912, avril, p. 172-179, 1 pl.

1818. BAUTIER, Pierre. A propos d'une madone italo-flamande au musée de Bruxelles. *Bulletin des musées royaux du cinquantenaire, Bruxelles*, 1912, mai, p. 33-36, 3 fig.

1819. BELINI, Angelo. La pala del Bevilacqua in S. Vito a Somma Lombardo. *Rassegna d'Arte*, 1912, mars, p. 44-46, fig.

1820. BÉNÉDITE, Léonce. Le musée du Luxembourg. Les Peintures. Paris, H. Laurens, 1912, in-1°, 389 fig. (Musées et collections de France.)

1821. BIRCHER, J. J. Le chapitre de S. Nicolo de Tréviso; peintures de Tommaso da Modena. Rome, coop. typ. Mannes, 1912, in-8°, 173 p., fig.

1822. BERTS, Jan. Oude muurschilderingen in onze kerken. *Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie*, 1912, mars, p. 245-267.

1823. BORNHUIS, Francesco. I pittori di Vicenza, 1180-1550. Versione dall'inglese di Gina Dall'Olmo. Vicenza, tip. G. Rumor, 1912, in-8°, vii-245 p., 50 pl. 5 l.

1824. CLÉMENT, A. de. L'Anversois Simon Peireux, peintre du XVI<sup>e</sup> siècle, établi à Mexico. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1912, livr. 2, p. 157-162, 2 pl.

1825. COOK, Herbert. Guido Caccova. La Madonna di Münster. *Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 77-78, 2 fig.

1826. COSSAR, J. Am cathedralem. *Kunst en Kunstheren*, 1911-12, 10<sup>e</sup> livr., p. 291-296, 2 pl., 2 fig.

1827. CYBLES, Joseph H. E. De oude gewelteschilderingen in de kerk van den H. Leonius van gelist te Hoensbroeck. *Bulletin van den Goddelijke-kundigen Bond*, 1912, 1<sup>er</sup> 2<sup>e</sup> livr., p. 36-39.

1828. DEBRIU, P. Un artiste français miniaturiste en titre du pape à Rome, dans la première

moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. *Journal de savants*, 1912, avril, p. 145-157, mai, p. 201-212.

1829. ENJON, L. A. Die Wandgemalde der Altherhulgen-Kapelle in Begenburg. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, t. 4, 2-32, 1 fig.

1830. FERRISS GAVAREI. L'exposition de la miniature. *La Revue générale*, 1912, mai, p. 676-679, juin, p. 883-895.

1831. FERMINON-ROCHAUD, Edouard. Zu Mathias Grünewald. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mars, p. 96-97.

1832. FOGARINI, Geno. Ricordi nella pittura veneziana del vecchio campo di S. Marco. *Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 49-58, 17 fig., 1 pl.

1833. FRY, Roger. Exhibition of pictures of the early Venetian School at the Burlington fine arts Club. *The Burlington Magazine*, 1912, avril, p. 47-48, 3 pl.; mai, p. 95-101, 2 pl.

1834. FRY, Roger. The Redeemer. by Giovanni Bellini. *The Burlington Magazine*, 1912, avril, p. 10-15, 1 pl.

1835. GILLET, Louis. Une exposition des primitifs nicçois. *Revue des Deux Mondes*, 1912, 15 mai, p. 668-683.

1836. GUYER, Paul. Sechz unbekante Grünewald im städtischen historischen Museum zu Frankfurt a. Main; Frankfurt a. M., M. Diesterweg, 1912, in-8°, 23 p., 7 pl. 0 m. 80.

1837. GRUCK, Gustav. Durers Gemalde des heiligen Hieronymus. *Die graphischen Kunst*, 1912, fase. 2, p. 21-21, 1 pl.

1838. GNONI, Umberto. Un dipinto sconosciuto di Simone dei Craxi. *Rassegna d'Arte*, 1912, mars, p. 47, fig.

1839. GOTTIX, Arnold. La Renaissance réaliste en Flandre et en Italie au XV<sup>e</sup> siècle. *Duendal*, 1912, avril, p. 225-240, 3 pl.

1840. HILARIO, E. E. Ein griechisches Evangelium. *Byzantinische Zeitschrift*, 1911, t. XX, fase. 3-4, p. 498-508, 2 pl.

1841. HOQUET, Adolphe. Quelques précisions au sujet de Roger de la Pasture, à propos d'un livre récent de P. Lafond. *Wallonia*, 1912, mai, p. 249-259, 6 fig.

1842. J. J. Jozef Janssens en de christelike Schilderkunst. *Ons Vaderland*, 1912, 6 avril, p. 157-160, 3 fig., portr.

1843. KNAKETSZ, H. Tizian 7. Aufl. 1912 in 8. 153 p., 123 fig., 6 pl. 3 m.

1844. KXV. Evar. Battoli. «Madonna e fanciullo». *Kunst und Kunstheren*, 1912, mars-avril, p. 47-49, 2 fig., 1 pl.

1845. LABANDI L. H. Documents pour servir à l'histoire de l'art dans la région nigéose. (*Vice historique*, 1912, mars, p. 141-126.)

1846. LABANDI L. H. Les peintres nigéois des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, avril, p. 279-297, 11 fig.; mai, p. 279-316, 17 fig., 2 pl.)

1847. LABANDI L. H. Les tableaux de la cathédrale de Monaco peints par Louis Brœu. (*Vice historique*, 1912, février, p. 47-76, 6 pl.)

1848. LAZZARINI Vittorio. Antiche pitture sul campanile di S. Marco. *Annuario Archiologico Veneto*, 1912, fasc. II, p. 61-66.

1849. LEHMANN (E. del). Dar grāfia P. S. Strōgomova imperātoroekonomo Ernūtlāpore. [Le legs du comte P. Strōgomov à l'Ermitage impérial]. *Slāvýĕ Godý*, 1912, mars, p. 33-45, 9 pl.)

1850. LOUÏN BÉRENSON (Mary). Le nouveau tableau de Bellin au Louvre. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, mai, p. 371-376, 2 fig., 1 pl.)

1851. LOISEL Abbé. L'inspiration chrétienne du peintre Gustave Moreau. *Notes d'art et d'archéologie*, 1912, février, p. 31-42, 4 fig.; mars, p. 51-61, 1 fig.; avril, p. 76-86, 1 fig.)

1852. MALAGUZZA VIGNERU (E.). Ancora di Zurello Bugatto e dei suoi soci. *Rassegna d'Arte*, 1912, mars, p. 48, fig.)

1853. MANDRI (G. B.). Una tempera del 300 al museo Aquilano. (*Arte e storia*, 1912, mai, p. 157-159.)

1854. MATA F. del. Les Très Riches Heures du duc de Berry et les influences italiennes. Domenico Del Corro et Filippus di Francesco di Piero. Paris, E. Leroux, 1911, in-fol., 14 p., fig. (Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XXVIII, 2<sup>e</sup> fascicule.)

1855. MOLLER E. Zu Leonardo de Vincis Brustbild eines Engels. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mars, p. 97-98.)

1856. MOSSY A. L'exposition rétrospective d'art régional des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. *Vice historique*, 1912, avril, hors texte.)

1857. MOSSY Gustave. Les primitifs de Nice. *Art et les artistes*, 1912, mai, p. 79-81, 1 fig.)

1858. MOSSY G. A. Fresques à Peillon et à Courraie. *Vice historique*, 1912, janvier, p. 28-30.)

1859. MURATO A. HERRERA Francisco. Ein Gemälde von Juan de Ruelas. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mars, p. 81, 1 pl.)

1860. MUSSI Luigi. La pala del tallar maggiore nella chiesa di Sant' Eustachio (Montignoso). *Arte d'Arte*, 1912, avril, p. 154.)

1861. OELTINGER W. v. d. Ernst Pfamuschmidt. *Die Kunstwelt*, 1912, février, p. 311-319, 15 fig., 1 pl.)

1862. OUSCHKY Leo S.). Quelques manuscrits fort précieux. *La Bibliofilia*, 1912, mars, p. 462-469, 53 fig.)

1863. PARENTE (Pasquale). La monumentale chiesa di S. Angelo in Formis e l'arte del secolo XI. (*Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 20-21; avril, p. 112-121.)

1864. PÉRATÉ (André). « Le Sauveur bénissant », peinture de Giovanni Bellini. *Les musées de France*, 1912, n<sup>o</sup> 3, p. 12-133, 1 pl.)

1865. Pflarstenbibliothek (Die) in Schlackenwerth *Internationale Sammler-Zeitung*, 1912, 1<sup>er</sup> mars, p. 86-89, 3 fac-similés, 3 fig.)

1866. PICCOLI (G. P.). Per l'interpretazione di un affresco famoso. [Eglise de Gubbio]. *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, 1912, février, p. 11-55, 6 fig.; mars, p. 91-112, 10 fig., 1 pl.)

1867. RATTI (Achille). Ancora della « Sacra famiglia » di Bernardino Luini all' Ambrosiana. *Rassegna d'arte*, 1912, mars, p. 33-38, 1 fig., 1 pl.)

1868. REGGHEZZA (Lorenzo). Les peintres Louis-Antoine et Pierre Brea et leurs œuvres à Taggia et dans les environs. (*Vice historique*, 1912, février, p. 77-89.)

1869. REQUIN (Chanoine). Les primitifs nigéois chez les notaires d'Aix. *Vice historique*, 1912, mars, p. 105-110.)

1870. RICCI (Seymour del). Le Mantegna de la vente Weber. (*Les Arts*, 1912, avril, p. 14-15, 1 fig.)

1871. ROVINE (Lorenzo). I fondatori della scuola pittorica piemontese nel secolo XV e al principio del XVI. *Rassegna bibliografica dell' Arte italiana*, 1911, novembre-décembre, p. 137-146.)

1872. SACHSEN (Johan Georg, Herzog zu.). Einige Ikonen aus der Sammlung Bay in Kairo. *Byzantinische Zeitschrift*, 1911, t. XX, fasc. 3-4, p. 509-512, pl.)

1873. SAUER (Josef). Eine Kreuzigungsdarstellung der Sammlung Schmölgen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 57-61, 1 pl.)

1874. SCHIMMOW (August). Domenico Veneziano fin. *L'arte*, 1912, mars-avril, p. 81-97, 10 fig.)

1875. SEIBERLING (Paul). La collezione Weber di Amburgo venduta a Berlino, febbraio 1912. *L'arte*, 1912, mars-avril, p. 111-116, 5 fig., 1 pl.)

1876. SERAFINI (Alberto). Ricerche sulla immatura ombra secoli XIV-XVI. (*L'arte*, 1912, mars-avril, p. 98-121, 11 fig., 2 pl.)

1877. SIX (J.). Voorloopig bericht omtrent de schilderijen in de kap van de Zuider- of St.-Prinskerk te Enkhuizen. *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1912, 1<sup>re</sup> livr., p. 51-54.

1878. SOXNINHAJ S. V. Beiträge zur Bedeutung der sienesischen Malerei des Quattrocento. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mai, p. 163-176, 2 pl.

1879. SOUTHER Gushaver. Découverte de nouvelles fresques du « Trecento » à Florence. *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, mai, p. 371-382, 6 fig.)

1880. VENTURI Lionello. Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo. *Arte*, 1912, mars-avril, p. 122-140, 8 fig., 2 pl.

1881. VERONESE Paolo. G. B. Tiepolo e contemporanei: affreschi mediti dal XVI al XVIII secolo. Torino. C. Grido, 1912, in-fol., 2 p., 40 pl.

1882. VILARD Marius. Le Couronnement de la Vierge, tableau au Musée de Valence, Valence, impr. de J. Cèas et fils, 1912, in-8°, 8 p., pl.

1883. VOIGTLÄNDER (E.). Ein Madonnenbild der Quentin Massys. *Der Cicerone*, 1912, 15 avril, p. 295-300, 1 pl.)

*Cf. aussi nos* 1652, 1694, 1703, 1732, 1739, 1742, 1773, 1781, 1783, 1795.

### Arts graphiques.

1881. FROHÉL N. H. Les images de confrérie. *La Cité*, 1912, avril, p. 121-140, 5 fig.

1885. GUSMAN P. Un meuble et son histoire. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, avril, p. 271-278, 1 fig.)

1886. LEONARDI K. Friedrich. Helmuth Th. Bossert. Studien zur Hausbuchmalertrage. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, mars, p. 133-138, 18 fig.)

1887. LEPRIET Paul. Trois dessins de maître donnés par M. Léon Bonnat au musée du Louvre. *Les Musées de France*, 1912, n° 2, p. 25-26, 2 pl.

1888. SCHMIDKUNZ Hans. XXIII Ausstellung der Berliner Secession Zeichnende Kunst. *Die christliche Kunst*, 1912, mai II, p. II.

1889. VAN BASTLAER R. La gravure et les estampes à l'exposition de l'art au XVIII<sup>e</sup> siècle. Bruxelles, 1910. *Les Arts anciens de Flandre*, t. V, 1911-1912, fasc. I, p. 171-179, 6 pl.

1890. VISSA Baron Mare de. Le Journal du Chanone Arnava. *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1912, 1<sup>re</sup> livr., p. 51-69.

1891. VOSS Hermann. Kompositionen des Francesco Salviati in der italienischen Graphik des

XVI. Jahrhunderts. *Die graphischen Kunst*, 1912, fasc. 2, p. 30-37, 8 fig.

1892. WEIZSÄCKER Heinrich. Die Heimat des Hausbuchmalers. *Abhandl. der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1912, 1<sup>re</sup> livr., p. 79-101, 6 fig., 2 pl.

*Cf. aussi nos* 1867

### Arts industriels.

1893. CALZINI L. Campane e fonditori di Campane. *Rassegna bibliografica dell' arte italiana*, 1911, novembre-décembre, p. 147-156.

1894. DALTON O. M. Byzantine enamels in Mr. Pierpont Morgan's collection. *The Burlington Magazine*, 1912, avril, p. 149, 3 pl., p. 67-73, 3 pl., juin, p. 127-128.

1895. DONNET Fernand. Quelques cloches parigueses. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1912, livr. 2, p. 163-176.

1896. FAUK Otto v.. Pariser Stundentafel des XIII. Jahr. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 51-56.

1897. F. F. Le calice d'Albigeon. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, mai, p. 131-135, 3 fig.

1898. FRANK Paul. Der Ulmer Glaser der Hans Wild. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1912, 1<sup>re</sup> livr., p. 31-58, 22 fig., 1 pl.

1899. GEMIN A. Une migration de cloches. *Bulletin de la Société des Lettres, sciences et arts de Basle-Dne*, 1912, janvier, p. xiv.

1900. GLAYS Marie. Das Bälken und dessen Verwendbarkeit in der Paramantik. *Die christliche Kunst*, 1912, mai I, p. 214-216.

1901. GUARDI F. La cloche des Augustins d'Avignon. *Éphémérides campanographiques*, fasc. VIII, juin 1912, p. 244-246.

1902. HARTER Josef. Ein altes Glasgemälde. *Die christliche Kunst*, 1912, mai II, p. II-III, 1 fig.

1903. KARLSCHMIDT Eugen. Kirchliche Kunst. *Die Kunst*, mai I, p. 369-376, 11 fig.

1904. LAYON Paul. La ferronnerie espagnole. *Leart de corail*, 1912, 20 mai, p. 299-306, 8 fig.

1905. LOUIS Arthur. De la campanographie. *Éphémérides campanographiques*, fasc. VIII, juin 1912, p. 241-243.

1906. MAROZZI DI VASSIAGO J. J. Le maître du cardinal Giovanni Borzini, acquisition récente du musée du Louvre. *Les musées de France*, 1912, n° 3, p. 13, 1 fig.

1907. MORTIEREUX. Les vitraux de l'église de Courcouronnes. *Revue de l'Art ancien et moderne*,

*Les sciences et arts de Barle-Duc*, 1912, mars, p. XAIV.

1908. POINÉ Charles. Cloches et fondeurs de cloches : enquête campanaire dans l'Yonne. *Bulletin archéologique*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 229-301.

1909. RIGNIER Louis. Les anciennes cloches de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont-en-Vaux (Orne). *EpheMERIS campanigraphica*, fasc. XVIII, juin 1912, p. 217-253.

1910. SALLEY Hugo. Ueber Kirchenstuhlböden. *Der Pioneer*, 1912, janvier, p. 25-28, 2 figs.)

1911. Un tesoro artistico recuperato (grille d'autel à Martelo). *Vita d'Arte*, 1912, avril, p. 153-154, fig.)

1912. Wandteppiche (Dre) des Strassburger Münsters. *Internationale Sammler-Zeitung*, 1912, 10 avril, p. 116-117.)

1913. WAYS Jos.). Die neuen Glasgemälde der St. Maximilianskirche zu München. *Die christliche Kunst*, 1912, mai II., p. 258-260, 11 fig.

1914. WELT Fritz. Alte und neue Kirchen- und Vereinsfähnen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, février, col. 65-68, 1 pl. ; mars, col. 113-126, 21 fig.)

*Cf. aussi nos* 1682, 1691, 1791, 1798.

### Iconographie

1915. VIDOT A. Les traditions iconographiques dans les peintures de la voûte de Sainte-Gécyll d'Albi (fin). *Alba christiana*, 1912, avril, p. 177-190, 1 fig.)

1916. FORNARI Francesco. Della origine dell' tipo dei magri nell' antica arte cristiana. *Ateneo bullettino di archeologia cristiana*, 1911, fasc. 1-2, p. 69-76, 5 fig.)

1917. LAZAR Béla. Die beiden Wurzeln der Kreuzfahrtselbstung. *Strassburg, J. H. E. Hertz*, in-8°, 1912, II p., 3 pl. 3 in. 50.

1918. MIAVORI Santi. La più antica rappresentazione della mercedaglia di San Tommaso. *Ateneo bullettino di archeologia cristiana*, 1911, fasc. 1-2, p. 39-58, fig.

1919. NAGEL Anton. Die « Drei elenden Heiligen », ikonographische Beiträge aus schwäbischer Kunst zur bayerischen Legende. *Die christliche Kunst*, 1912, mai II., p. 249-258. à suivre.)

1920. NEUSS Willi. Das Buch Ezechiel in Theologie u. Kunst bis zum Ende des 12. Jahrh., in besond. Berücksicht. der Gemälde in der Kirche zu Schwarzherdorf. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Typologie der christl. Kunst, ver-

nehmlich in den Benediktinerklöstern. Gedr. in: *Untersutzg. der Prov.-Verwaltg. der Rheinprovinz*. Münster, Aschendorff, 1912, gr. in-8°, XVI-331 p., 86 fig., 23 pl. Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums u. des Benediktinerordens. Hrsg. v. P. Hildevos Heiligen. I. u. 2. Heft.) 10 m.

1921. RÉMY J.J.) et LALANDE, Jeanne d'Arc et les arts. *Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est*, 1911, avril, p. 43-47.)

1922. SACHSEN Johann Georg, Herzog zu). Zur Ikonographie der heiligen Spyridon. *Byzantinische Zeitschrift*, 1911, I. XX, fasc. 1-2, p. 199.)

1923. SAXONER. La bible racontée par les artistes du moyen âge (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 29-31, 1 fig. - suite).

1924. SCHEFFLOWITZ J.). Das Fischsymbol im Judentum und Christentum. *Archiv für Religionswissenschaft*, 1911, p. 153, 321-392.)

1925. SCHNEIDER G.). Interpretazione di un gruppo simbolico unico in una iscrizione del museo Lateranense. *Ateneo Bullettino*, 1911, p. 59-68.)

1926. SERAFINI (Ang.). L'Epopea cristiana nei dipinti di Beato Angelico, con appendice di documenti tratti dall' archivio dell' opera di Orvieto. Orvieto, tip. M. Marsili, 1911, in-8°, 129 p., et 5 pl.

1927. SIX J.). Ikonographische Studien. *Mitteilungen des kaiserlich deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung*, 1912, fasc. 1-11, p. 67-93, 5 fig., 3 pl.)

1928. [SMITS]. Un leçon d'iconographie au XVII<sup>e</sup> siècle. (*Bulletin des maîtres d'art*, 1911, août, p. 230-235, 1 fig.)

1929. SOYEZ Edmond. La croix et le Crucifix. Etude archéologique. Amiens, Yvert et Teller, 1910, in-4°, 115 p., 7 pl.)

1930. TAUBE Otto Freiherr von). Zur Ikonographie Sant Georgs in der Italienischen Kunst. *Münchener Jahrbuch*, 1911, 2<sup>e</sup> livr., p. 186-203, 20 fig., 5 pl.)

1931. URVALD d'ALEXON Le P.). Miniatures et documents artistiques du moyen âge, relatifs à sainte Collette de Corbie. Paris, A. Picard et fils, 1912, in-8, ix p., 35 pl. (*Archives franciscaines*, n° 5.)

1932. VAN PRAYLDE (Leo). Over vermoedelijken invloed van beeldevoorstelling op de schilderkunst in de XIV<sup>e</sup> en XV<sup>e</sup> eeuw. *Handelingen van het eerste taal- en geschiedkundig congres*, 1910, p. 55-68.)

1933. VERREUX E.). Vieux livres, vieilles images. *La Revue générale*, 1911, août, p. 269-287.)

*Cf. aussi nos* 1685, 1772, 1783, 1800, 1809.

# TABLE DES MATIÈRES.

## ARTICLES ET MÉLANGES.

- BARTIER (Pierre). Une Annonciation flamande de la Collection G. Laymans, à Bruxelles, p. 437-441.
- BIDEAU (Gaston). Les stalles de Gassicourt, p. 224-226.
- BOIXET (Amédée). Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux, p. 89-103, 181-193.
- BIÉMER (Louis). Les chapiteaux historiés de Notre-Dame du Port à Clermont. Etude iconographique, p. 249-262, 349-350.
- CASERJON, L'Exposition des anciennes industries tournaisiennes, p. 46-50.
- CLÉMENT (Paul). Fouilles et explorations dans l'enceinte du Palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Xiv-la-Chapelle, p. 213-220.
- COUDRY (Jean). Les primitifs néo-gois à l'exposition de Turin, p. 50-52.
- CRISTOFANI (J.). L'iconographie des vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle de la basilique d'Assise, p. 111-116, 271-282, 351-360.
- DEMARTEL (André). Leonard Limosin, émailleur et graveur, p. 48-28.
- FARCY (Louis de). Quelques pièces du trésor de la cathédrale de Narbonne, p. 45-42.
- GAZIER (A.). Jean Restout et les « Miracles » du diacre (Paris - 1737), p. 117-130.
- HÉRODOR (Luciano). Église de Saint-Tourbe à Barrios de Bureva - Burgos, p. 134-135.
- JEAN (René). Exposition internationale de l'art chrétien moderne, p. 42-46.
- LAVANDE (L. H.). Les peintures des maîtres néo-gois aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, p. 325-338, 465-446.
- LIEBALDI (Abbé Paul). Les livres liturgiques du Cardinal Rollin et d'Antoine de Châlon, évêques d'Autun, p. 142-146.
- MANDACH (Gonrad de). La peinture en Savoie au XV<sup>e</sup> siècle. A propos d'un tableau médiéval du Musée de Chambéry, p. 194-205.
- MARQUET DE VASSELOT (J. L.). Le marbre du Cardinal Giovanni Borgha, p. 177-189.
- MAVEX (Alfred). Broderies et orfres brodés de la fin du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, de la collection Hello - Champagne à Dreux, p. 366-368.
- MOUTIER (Georges). Le saint Jacques de Semur, p. 221-223.
- PERUZZI-DAROT (A.). Une statue de la Vierge à l'église de Saint-Vulbert, p. 383-385.
- POZZI (D.). Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny, p. 1-17, 104-110.
- PRINXET (Max). Les caractéristiques des saints dans les armoiries familiales, p. 117-126.
- ROSEN (Jean H. de). La Pietà de Bolthofli à la Pinacothèque de Munich, p. 289-292.
- ROUÏX (Dom E.). Sculptures espagnoles signées et datées, p. 361-366.
- SAINTE-PAU (Anthyme). Les coupures et les formules dans l'archéologie médiévale, p. 206-212, 263-270, 432-436.
- SANONER (G.). La bible racontée par les artistes du moyen âge - suite, p. 29-31, 427-431.
- STEFELN (L. Hugo). L'église des Augustins de Munich, p. 286-288.
- VIGORAS (Carl R. de). Un calice inconnu de Nicolas d'Heretord, p. 435-436.
- VIRRY (Paul). Le couronnement de la Vierge du Château de la Ferté-Milon et celui des Très Riches-Heures du duc de Berry, d'après un récent mémoire de M. le comte Paul Durrieu, p. 131-134.

## PLANCHES.

- Cathédrale de Meaux, façade occidentale, Portail de la Vierge, p. 181-185. — Portail du Jugement dernier, p. 186-187.

- Eglise abbatiale de Chivy, chapiteaux conservés au musée de la ville, le premier ton de la musique, p. 1. — Le deuxième ton de la musique, p. 23. — Le troisième ton de la musique, p. 45. — Le printemps, p. 12-13. — L'été, p. 11-15. — Les travaux de la terre, p. 108-109.
- La Vierge de Miséricorde de Rod, p. 111-115.
- La Vierge du retable des Pénitents noirs de Suspel, attribuée à François Bréa, p. 101-105.

## CHRONIQUE.

- ALLEMAGNE, p. 373-376; Berlin, p. 60; Carlsruhe, p. 60; Munich, p. 50-61.
- BELGIQUE. Académie royale d'archéologie de Belgique, p. 61, 151-152, 376-377, 152-153; Cercle historique et archéologique de Courtrai, p. 61-62; Exposition internationale d'art religieux moderne, p. 301-302; Hommage international aux frères Hubert et Jean Van Eyck, p. 299-301; Société d'archéologie de Bruxelles, p. 152; Société d'histoire et d'archéologie de Gand, p. 62, 152, 235-236. — Anvers, p. 153; Bruxelles, p. 152, 377-378, 153; Dunes (abbaye des), p. 153; Estennes-au-Val, p. 153; Gand, p. 62, 153-151, 378-379; Mahnes, p. 151; Tournai, p. 151; Mons, p. 379-380.
- ESPAGNE. Bulletin de la Société castillane d'excursions, Valladolid, p. 305; Bulletin de la Société espagnole d'excursions, p. 305; Revue des Archives, bibliothèques et musées, p. 305. — Arianza (Burgos), p. 380-381; Badajoz, p. 62; Briviesca (Burgos), p. 62-63; Burgos, p. 63-64; Cuesca, p. 302-305; Frias (Burgos), p. 64; Huesca (Haute-Aragon), p. 381; Madrid, p. 64-65, 305; Séville, p. 65-66; Valence, p. 305; Villahoz (Burgos), p. 66.
- FRANCE. Académie des Beaux-Arts, p. 227; Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, p. 53, 137, 227, 293-294, 369, 117; Académie française, p. 293; Congrès archéologique de France, 79<sup>e</sup> session tenue à Angoulême, p. 230-231, 291-296; Congrès des Sociétés savantes, p. 227-229; Cours d'histoire de l'art, p. 33-34, 117-118; Institut de France, p. 293, 117; Pour les églises de France, p. 139-140, 297; Renouveau des Sociétés des Beaux-Arts des départements, p. 229-230; Société de l'histoire de l'art français, p. 53, 294, 370; Société des Antiquaires de France, p. 53, 137-138, 227, 294, 369, 117; Société des artistes français, p. 296; Société française d'archéologie, p. 138-139; Touring-club de France, Comité des sites et monuments pittoresques, p. 139, 296-297, 370. — Aime (Savoie), p. 55; Alan (Haute-Garonne), p. 148; Allinges (Haute-Savoie), p. 55; Amiens, p. 231; Angers, p. 370; Annecy, p. 110-111; Aubazat, p. 231; Aubeterre, p. 370; Aveyron, p. 231; Avignon, p. 55; Avreuil (Aube), p. 148; Bayeux, p. 141; Beauvais, p. 141; Béziers, p. 232; Bordeaux, p. 232, 298; Bourges (Loir.), p. 298, 370-371; Bozot (Savoie), p. 55; Bretagne, p. 141; Brinay (Cher), p. 148; Chambéry, p. 55, 141; Chandon (Creuse), p. 141-142; Charleville, p. 148; Chars (Seine-et-Oise), p. 232; Chartres, p. 142-141, 232; Châteauneuf, p. 141, 238; Compiègne, p. 298; Comps, p. 418-419; Conques-en-Rouergue, p. 55; Corse, p. 141; Côté-d'Or, p. 149; Danphiné, p. 141; Die, p. 298; Dijon, p. 55-56, 114-115, 232, 298, 371; Essomes-sur-Marne (Aisne), p. 56; Gennesse, p. 371; Grande-Chartreuse (Isère), p. 371; Grenoble, p. 56; Haute-Savoie, p. 145; Jura, p. 56-57; Landry (Savoie), p. 57; Langres, p. 419; Lassy-Lorsel (Cher), p. 232; Laval, p. 371-372; Lunoges, p. 298; Lyon, p. 57, 149; Macon, p. 232; Marcot (Savoie), p. 57; Mans (Loir.), p. 232; Maubeuge, p. 145; Meaux, p. 145; Melun-sur-Yvette (Cher), p. 57; Morsville (Eure), p. 233; Montmorency, p. 145; Mont-Saint-Michel (Loir.), p. 145-146, 298-299, 372; Mondais-lès-Noyers (Yonne), p. 372; Mornet (Aveyron), p. 57; Moulins (Savoie), p. 57; Nantes, p. 146, 299; Neuvy-Saint-Sépulchre, p. 146; Nice, p. 146; Nonancourt (Eure), p. 57; Nord, p. 57-58; Orme, p. 146; Paris, p. 58-59, 146-150, 234, 299, 372, 149-150; Ponthgen (Loire-Inférieure), p. 149; Pradolignan (Savoie), p. 59; Redon, p. 372; Ribemont, p. 372; Rouen, p. 150-151, 299; Saint-Cyr, p. 59; Sainte-Marie de la Mer, p. 150; Saint-Lyroul, p. 372, 150-152; Saint-Guilhem-du-désert (Hautes-Pyrénées), p. 60; Saunoy, p. 372; Sens (Yonne), p. 59-60; Soudailles (Corrèze), p. 60, 151; Tenay (Loir-et-Cher), p. 233; Toul, p. 233; Toulouse, p. 60; Tours, p. 60, 235; Troyes, p. 151; Tulle, p. 151; Vendôme, p. 235; Vimeux, p. 60.
- GRANDE-BRETAGNE. Société des Antiquaires, p. 381-382; Saint-Alban, p. 383-384; South-Kensington, p. 383.
- ITALIE. Apulia, p. 236; Atri, p. 236; Florence, n. 236; Gênes, p. 236; Rome, p. 236-238, 153-156; Viterbe, p. 248-249.

- ORUSI Constantinople, p. 156-157.  
 RUSSO, p. 151.  
 SÉNÉ, Société des Antiquaires de Suède, p. 210. Lund. Seance, p. 210. Mora. Dalecarlie, p. 210-211. Ostersund. Jämtland, p. 211-212. Stockholm, p. 212-211. Strängnäs. Sudermanie, p. 211. Vadstena. Ostrogottlie, p. 211.  
 STÜSSI. Cimetieres des premiers temps du christianisme, p. 65-68. Hauterive, p. 157-159. Lausanne, p. 68; Neucheville, p. 159.

## BIBLIOGRAPHIE.

### Comptes rendus.

- BARTIER Pierre, Juste Soffermans, peintre des Médeis, p. 217-218.  
 BÉGAIE Lucien, La cathédrale de Lyon, p. 71.  
 BERTHÉLIÉ Jos., Archives campanaires de Picardie, t. I. Les Cavallier et les Corlier, p. 312. Ephemeris campanographica, fasc. VIII, p. 389.  
 BUSIARD Ch.-H., Le Mont-Saint-Michel, p. 158.  
 BURTON John, The Plan of the first Cathedral Church of Lincoln, p. 386.  
 BURM (André), Mantegna, p. 216.  
 BOUD (Francis), Screens and galleries in English Churches, p. 71. Wood carvings in English churches, p. 74-75.  
 BOUD (Francis) and William WATKINS, Notes on the architectural History of Lincoln Minster from 1192 to 1255, p. 386.  
 BRUN Joseph, Handbuch der Paramentik, p. 167.  
 BRUNE Albé Paul, Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France: Franche-Comté, p. 245.  
 BURLET Chanoine F., L'Église du Bourget-du-Lac, p. 309.  
 CABROL Dom. et LIÉLIEUX Dom. H., Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Fasc. XXX-XXXII, p. 306.  
 CALMETS Joseph, La couverture de la nef à Saint-Bénigne de Dijon au XI<sup>e</sup> siècle, p. 385-386. — L'esprit bourguignon dans la miniature cistercienne au XI<sup>e</sup> siècle, p. 159-160.  
 CASSER Jos., Notes à propos d'un monument funéraire bourguignon, p. 161.  
 DACIER Emile, La Revue de l'Art ancien et moderne. Tables de 1897 à 1909, p. 218.  
 DALTON O. M., Byzantine art and archeology, p. 387-388.  
 DAVIES Gerald S., Renaissance sculptured tombs of the fifteenth century in Rome, p. 310-311.  
 De nederlandse Monumenten van geschiedenis en kunst. Deel I, de provincie Noord-Brabant. Eerste stuk: de voormalige baronie van Breda, p. 161-162.  
 DENIS Paul, Ligier Richier, L'artiste et son œuvre, p. 388-389.  
 DIMIER Louis, Les Prunells français, p. 216.  
 DE BUS Charles, Tables générales des cinquante premières années de la Gazette des Beaux-Arts, 1859-1908, p. 75-76.  
 FAUK Oth. von, Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Veit han in Colner Domschatz, p. 312-313.  
 FOUILLOX Henri, Benvenuto Cellini, p. 216.  
 Fra Angelico de Fiesole, L'œuvre du maître, p. 73.  
 GANZ Paul, Hans Holbein, p. 217.  
 GARRI René et GERMIGNAZ Léon, Histoire de Lambertsart, p. 218.  
 GILLY L., Giovan-Antonio Bazzi, dit le Sodoma, p. 312.  
 GIUSTICI Alberto, Giovanni Battista Piranesi, p. 73.  
 GIYER Louis, Histoire artistique des Ordres mendiants, p. 160.  
 GUILLOT Abbé Ph., Les tours de la cathédrale de Clermont, p. 162-163.  
 GRÉGOIRES Ferdinand, Die Grabdenkmäler über Papste, p. 161.  
 GRUNDELIN W., Sainte-Marie Antiqu. I., caractèr et le style des peintures du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, p. 311.  
 GURBERI Joseph, Les dessins d'archéologie de Boger de Gramercy, Ser. I. Tombeaux, p. 69-70.  
 HARDY Georges et Alfred GAMBROUX, Bourges et les abbayes et châteaux du Berry, p. 160-161.  
 HEIDRICH Ernst, Alt-Niederländische Malerei, p. 73.

- JEAN René. Les Arts de la Terre, Céramique, Émaillerie, Mosaique, Vitrail, p. 75.
- JUSSELYN Maurice. Vieilles maisons chartraines, p. 163.
- LAFFESTRE Georges. Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien, p. 307.
- LASTYRA B. de. L'architecture religieuse en France, à l'époque romane, p. 156-157.
- LAURE Philippe. Le Palais de Latran, p. 308-309.
- LATONNE Marcel. L'art chrétien primitif, p. 162. — Les ivoires prégothiques conservés en Belgique, p. 166-167.
- LÉMOINE Ernest. Naples et son golfe, p. 161.
- MAYER (Felix). Ein Schutzzaltar von Daniel Mauch, p. 161.
- MARTEL Henry. Chassériau, p. 160.
- MAYNÉ Henry. Le Bocaccio de Jean-sans-Peur, des eus des nobles hommes et femmes, p. 72-73.
- MEXIN Jacques. L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance, études comparatives, p. 70.
- MISRAI COMBREMONT Victor de. La sculpture à l'église de Bron, p. 161.
- MICHAEL Emil. Kulturzustände des deutschen Volkes während des dreizehnten Jahrhunderts, 5<sup>tes</sup> Buch, p. 70-71.
- MICHEL André. Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, t. IV, 2<sup>e</sup> partie, p. 155. — Puits de Chavannes, p. 160.
- Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, p. 165-166.
- MONTELLI DE VILLARD Ugo. L'architettura romanica in Dalmazia, p. 385.
- MORVAN-NÉVATON Etienne. Histoire de Fère-en-Tardenois, p. 69.
- MORILLÉ Victor. Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen âge, XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, p. 157-158.
- PANNIER Jacques. Un architecte français au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, Salomon de Brosse, p. 163.
- PICHON Alfred. Fra Angelico, p. 165.
- PILLÉ Abbé. Les peintures murales de l'église de Lavardin, p. 313.
- PORTER Arthur Kingsley. The construction of lombard and gothic vaults, p. 162.
- PURTEL Max. Les variations du nombre des fleurs de lis dans les armes de France, p. 313.
- RATIGENS Hugo. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln: St. Gereon, St. Johann-Baptist, die Marienkirche, gross St. Martin, p. 71-72. — Die Rekonstruktion der Stöfischkirche zu Hochelten, p. 386.
- RÉGNIER Louis. Artus, Filon et la tour de la Madeleine de Verneuil, p. 310. — Le Château de Chamfelpout et les architectes ennemis de la Renaissance, p. 387.
- REYMOND Marcel. Le Bernin, p. 165.
- RICE Corrado. L'architecture baroque en Bavière, p. 387.
- ROUX Alphonse. Le château d'Anet, p. 158.
- RUBENS L'oeuvre du maître, p. 166.
- RULIEMANN (P. Hermann). Der Bau- und Kunstbetrieb der Gasterceenser unter dem Einflusse der Ordensgesetzgebung im 12. und 13. Jahrhundert, p. 309.
- SAINTE PAUL Anthyme. Histoire monumentale de la France, p. 306.
- SEMPER Hans. Michael und Friedrich Pachler, p. 388.
- SON DE MORIAMI E. J. La cathédrale de Tournai, p. 72. — L'église Saint-Brice à Tournai, p. 72.
- SOYER Edmund. La croix et le crucifix, p. 159.
- STELLEN Hugo. Ueber Wiederherstellung, Ausbenten und Freilegung alter Kirchengebäude, p. 218.
- STILLER Henri. Le Palais de Justice et la Sainte Chapelle de Paris, p. 215-216.
- TULME Ulrich. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, p. 306-307.
- THOMPSON A. Hamilton. Military architecture in England during the middle ages, p. 310.
- VANDERBRUGEN H. et OUBLEN Henri. Album historique de la Belgique, p. 155-116.
- VIGY de Paris. Souvenirs et vieilles demeures, p. 309-310.
- VIEBY Paul. Carpeaux, p. 165. — Le musée de Tours, p. 216-217.
- WADMANN Emil. Die Nürnberger Kleinmeister, p. 73.



Cagnize, 1109, 1739  
 Cahors, 1242  
 Cahuzac, 1225  
 Calogno, 37, 160, 187, 231, 361,  
 390, 391, 332, 1130, 1169, 1726  
 Camé, 132  
 Compiègne, 6  
 Camurmein, 11  
 Candiacs-Charenton, 125  
 Candiacs-en-Compiègne, 1026  
 Canstantinople, 7, 827, 1222  
 Canons, 974  
 Canoy, 1342  
 Candons, 963, 814  
 Corméilles-en-Vexin, 963  
 Canolo, 1733  
 Canone, 375  
 Cotes du Nord, 1268  
 Courtrai, 131, 356, 1708  
 Courrubias, 1034  
 Coventry, 211  
 Czacovitz, 350, 1243  
 Crèvecœur-Ponthieu, 611  
 Crèvecœur, 865  
 Gros-Garnon, 1327  
 Croix-en-Caux, 1396  
 Cuirlande-Arques, 362

## D

Danzig, 529, 1175  
 Darmstadt, 1436  
 Daridul, 1033  
 Deerlyk, 1133  
 Deilt, 629, 1043  
 Demnitz, 518  
 Deols, 116  
 Dijon, 11, 616, 913  
 Dinant, 26  
 Disentis, 374  
 Dixart-Bekr, 1199  
 Dol-de-Bretagne, 36, 188  
 Dol, 88  
 Domodossola, 1711  
 Dresde, 389, 381, 619, 738, 791  
 Drôme, 3  
 Drontheim, 609  
 Droze, 1313  
 Duderstadt, 356  
 Dusseldorf, 1202

## E

Eaton, 123  
 Ebréron, 361  
 Ecosse, 1095  
 Edimbourg, 16  
 Egri, 105  
 Ellang, 367  
 Einthe, 1371  
 Eindhousen, 1577  
 Elnach, 66  
 Elnid, 364  
 Escornelles, 89  
 Escorial, 1, 506  
 Espagne, 214, 389, 411, 901, 1803,  
 1904  
 Essai, 3, 16, 17, 114  
 Essen, 545  
 Esser, 30  
 Etnapes, 13  
 Etigny, 1273  
 Etigny, 1, 16  
 Etigny, 1077

## F

Fano, 1097  
 Fanta, 527  
 Fère-en-Tardenois, 997  
 Ferrare, 708, 1516  
 Fernandessen-Gatinas, 389  
 Ferte-Bernard, loc. 91  
 Ferte-Macou, loc. 1163  
 Fers-tère, 972  
 Fiume-in-Ceccano, 572  
 Flandrie, 22, 59, 1007  
 Fleurance, 1351  
 Florence, 77, 301, 189, 739, 781,  
 801, 913, 911, 1047, 1083, 1085,  
 1118, 1212, 1236, 1112, 1168,  
 1185, 1563, 1568, 1736, 1879,  
 Fontanelle-du-Mont, 1311  
 Fontenay, 1698  
 Fossard-en-Mouheent, 1707  
 France, 175, 177, 178, 191, 590,  
 888, 1028, 1016, 1313, 1367,  
 1731  
 Frankfurt, 765, 895, 1836  
 Francfort-Sachsen-Hausen, 1095  
 Franche-Comté, 1296, 1499  
 Friedberg, 583, 1189, 1789  
 Friedberg, 405, 180, 728, 1226  
 1357, 1384, 1569, 1601, 1773  
 Friedland, 1620  
 Frise, 1332  
 Fribourg, 1318  
 Fürstenwalde, 519

## G

Ganagobie, 226  
 Gand, 139, 161, 181, 261, 515,  
 1339, 1386, 1396, 1399, 1729,  
 1761  
 Gassecourt, 1105  
 Gava, 1171  
 Gênes, 625, 726, 1017  
 Geneva, 361  
 Gémont, 523, 1907  
 Gemep, 299  
 Geras, 525  
 Gerrode, 1351  
 Gérone, 1011  
 Gercano, 1721  
 Gergenti, 1293  
 Geronde, 1709  
 Golliland, 581, 583  
 Gondia, 876  
 Gommont, 871  
 Grande-Bretagne, 138, 206, 213  
 Grandmont, 139  
 Grasse, 118  
 Grèce, 1199  
 Groeningerland, 1369  
 Gubbio, 1866  
 Gungamp, 924  
 Gustrow, 1784

## H

Haarden, 37, 816, 817  
 Hageland, 1293  
 Hamant, 372, 373, 393, 877  
 Halle, 1396  
 Halle, loc. 98  
 Hanau, 129  
 Harlefeldt, 131  
 Haslang, 1689

Hawton, 1200  
 Heilsbrunn, 1527  
 Herbassons-Pétram, 1015  
 Herford, 1398, 1710  
 Herrenbreidungen, 1767  
 Herstal, 1653  
 Helvécia, 1137  
 Hildesheim, 1305, 1672  
 Hirschhorn, 1380  
 Hirsch-Rama, 911  
 Hochelten, 1751  
 Hoensbroeck, 1827  
 Hofbrunn, 1218  
 Holme, 1299  
 Horschéath, 183  
 Huesen, 1126  
 Hull, 1376  
 Hunzi, 595  
 Husillos, 1373

## I

Ibezul-Vâlcea, 1021  
 Innsbruck, 1031  
 Iramée, 90  
 Innesen, 1126, 1776  
 Isle-Adam, 17, 32  
 Itho, 29, 135, 143, 176, 189, 382,  
 419, 590, 769, 868, 1207, 1219,  
 1381, 1751  
 Izernore, 387

## J

Jérusalem, 171, 551, 787, 1361,  
 1557, 1592, 1688  
 Jonville, 601  
 Jura, 339

## K

Kakastalya, 951  
 Kalossa, 1026  
 Kamenz, 1238  
 Karlsruhe, 806  
 Kayser-berg, 1809  
 Keeren, 698  
 Kidderpore, 592  
 König-berg, 1357  
 Koptug, 1165  
 Kortrijk, 1331  
 Kozfeldt, 1735

## L

Laach, 1731  
 Lambertsart, 1231  
 Landquart, 159  
 Laon, 1738  
 Lapusna, 1697  
 Larchand, 635, 989  
 Lathren, 573  
 Laval, 728, 1261  
 Lavardin, 300  
 Leicestershire, 81  
 Leipzig, 908  
 Lempses, 1696  
 Leprom, 1312  
 Lérins, 85  
 Lescar, 1402  
 Leude, 1189  
 Lichtinghausen, 126  
 Lige, 133, 342, 812, 988, 1165,  
 1388, 1416, 1786

- Liège (pays de), 1018, 1062.  
 Ligniel, 1157.  
 Limbourg, 111, 360.  
 Limousin, 1781.  
 Lincolnshire, 82.  
 Luz, 1461, 1632.  
 Lisbonne, 1132.  
 Listernohl, 357.  
 Liverpool, 354.  
 Lobbes, 931.  
 Locronan, 1779.  
 Lore Haute, 17.  
 Lombardie, 1111.  
 Lomellina, 296.  
 Londres, 112, 101, 176, 199, 582,  
 678, 696, 1283, 1565.  
 Lomneker, 1800.  
 Loom-op-Zand, 357.  
 Lorelle, 789.  
 Lorris, 812.  
 Loubarsel, 1215.  
 Louvain, 72, 162.  
 Lübeck, 1383.  
 Luceran, 1816.  
 Lucerne, 798.  
 Lucerne (Lac), 1379.  
 Lugny, 239.  
 Lunenburg, 862.  
 Lyon, 129, 190, 1010, 1322, 1590,  
 1635, 1683.
- M
- Madran, 1321.  
 Madrid, 312, 656, 1157, 1463,  
 1805.  
 Magdebourg, 195, 513, 566, 585.  
 Magnelay, 825.  
 Mailleraie-sur-Seine (Lac), 173.  
 Maine, 881.  
 Malburston, 51.  
 Malines, 133, 882, 1296.  
 Manneville-sur-Risle, 893.  
 Mans, Le, 591, 1070.  
 Marches (Les Hautes), 707.  
 Maria-Laach, 178.  
 Marzivil, 831.  
 Martines, 1379.  
 Marston, 573.  
 Martinsberg, 918.  
 Massa, 1027, 1050, 1256, 1257,  
 1118, 1808.  
 Massiac, 1215.  
 Meaux, 576, 1406.  
 Mehm, 1056.  
 Menal, 1328.  
 Menton, 62.  
 Mésopotamie, 1371.  
 Messine, 191.  
 Mexico, 1821.  
 Milan, 75, 308, 353, 568, 588, 593,  
 683, 1002, 1099, 1867.  
 Milbertshofen, 1392.  
 Miraflo, 1911.  
 Moggno, 1291.  
 Moldsvie, 981.  
 Monaco, 983, 1817.  
 Mons, 1511, 1783.  
 Montalbano, 8.  
 Montebener, 16, 1.  
 Mont-Cassin, 1678.  
 Montdicher, 965.  
 Montgrazie, 1172.  
 Monteleone, 912.  
 Montignoso, 1860.  
 Montlouis, 1219.  
 Montluçon, 68.  
 Montolivet, 837.  
 Montreuil, 1241.  
 Mont-Saint-Michel (Lac), 130,  
 138.  
 Moorhain, 113.  
 Morlaix, 136.  
 Mortagne, 91.  
 Morlan, 966.  
 Moscon, 1301, 1385.  
 Mourel, 921.  
 Morsier, 196.  
 Moutiers-en-Denon, 579.  
 Mulhouse en Thurinng, 373,  
 1350.  
 Munka's, 1137.  
 Munich, 122, 687, 735, 1106, 1116,  
 1215, 1516, 1811, 1913.  
 Munster, 1297, 1825.  
 Murcio, 112.  
 N  
 Nagenseur, 941.  
 Nancy, 157.  
 Nantes, 151, 1008.  
 Naples, 1.  
 Narbonne, 1168.  
 Neumilson, 509.  
 Néerland, 131, 538.  
 Negarsh, 1238.  
 Neuzelle, 506.  
 Nice, 1816, 1835, 1841, 1816, 1816,  
 1857.  
 Nimègue, 188, 1319.  
 Nîmes, 78.  
 Nivelles, 915.  
 Noerl, 820.  
 Nordhausen, 1770.  
 Nordhorn, 928.  
 Normandie, 396.  
 Notre-Dame de la Salette, 52.  
 Novgorod, 1192.  
 Novelles-sur-Mer, 98.  
 Nurenberg, 512, 1066, 1132,  
 1160, 1317, 1811.  
 Nyenbeck, 163.  
 Nyitra, 1152.
- O
- Oberptalz, 51.  
 Oten, 1331.  
 Osterwak, 1657.  
 Oleggio, 719.  
 Olléna, 88, 1713.  
 Ombrie, 676, 1569, 1876.  
 Orca (Val d'), 8.  
 Oront, 1199.  
 Orvieto, 177, 627, 1113, 1926.  
 Orvino, 1336.  
 Osnabruck, 1303.  
 Osnabr, 111.
- P
- Padoue, 1173, 1200.  
 Pagny, 609.  
 Palerme, 271, 157, 1618, 1871,  
 1625.  
 Palestine, 1148.  
 Palma, 1315.  
 Paris, 2, 75, 127, 1639, 202, 21,  
 499, 147, 109, 906, 901, 636,  
 611, 649, 887, 893, 909, 927,  
 931, 1048, 1096, 1167, 117,  
 1182, 1191, 1195, 1211, 1295,  
 1277, 1296, 1317, 1329, 1331,  
 1363, 1367, 1788, 1792, 1795,  
 1829, 1840, 1887, 1909.  
 Parme, 731, 1280, 1283, 1670.  
 Pailhon, 838.  
 Pergola, 689.  
 Pesera, 371.  
 Piacenza, 1715.  
 Piarische, 1660.  
 Pienza, 8.  
 Pierre-qui-Vive (Lac), 116.  
 Piedimonte, 1880.  
 Pise, 113, 697, 1797.  
 Pistone, 933, 1078.  
 Pologna, 1536.  
 Pommard, 388.  
 Poncevaux, 58.  
 Pont-à-Moulin (Lac), 1391.  
 Pontpoué, 121.  
 Popesh-Vlasca, 997, 1010.  
 Portugal, 1639, 1895.  
 Poutle, 1211.  
 Prangie, 122, 1360, 1360.  
 Provence, 884.  
 Provins, 1293.  
 R  
 Rabastens, 76, 115, 1292, 1375.  
 Ramestri-Valde, 910.  
 Ramallou, 1715.  
 Rapolano, 1189.  
 Rayenne, 332, 573, 1187, 1393,  
 1427, 1600.  
 Rezenzbourg, 1829.  
 Remis, 39, 136, 336, 1556, 1609.  
 Remuy, 57.  
 Reibel, 9, 140.  
 Reih, 1098.  
 Rimini, 17.  
 Ripa d'Orcina, 279.  
 Rochetou, 1215.  
 Rodine, 1615.  
 Romagne, 1273.  
 Romandis, 88.  
 Rome, 11, 73, 86, 169, 136, 179,  
 273, 281, 311, 392, 381, 396,  
 392, 406, 409, 415, 481, 501,  
 537, 547, 567, 581, 633, 615,  
 612, 622, 718, 713, 731, 781,  
 810, 813, 867, 951, 991, 999,  
 968, 994, 1014, 1199, 1281, 1299,  
 1364, 1364, 1366, 1491, 1495,  
 1582, 1632, 1591, 1739, 1759,  
 1796, 1911.  
 Romo, 1071, 1128, 1132.  
 Roumagne, 1413, 1721.  
 Rovani, 391.  
 Rovano, 399.  
 S  
 S. Alb., 133.  
 S. ançois, 21.  
 Saint-Alb., 133.  
 Saint-André, 13.  
 Saint-André, 93.  
 Saint-Denis, 143, 1013.  
 Saint-Denis-Westreen, 139.

- Saint-Erie, 461.  
 Saint-Evroux, 859.  
 Saintes, 515.  
 Saint-Evre-lès-Toul, 1221.  
 Saint-Georges-sur-Loire, 1104.  
 Saint-Germain-des-Fossés, 866.  
 Saint-Jean-aux-Bons, 28.  
 Saint-Jean-des-Bons-Hommes, 434.  
 Saint-Léon, 466.  
 Saint-Florent, 1246.  
 Saint-Maurin, 998.  
 Saint-Martin-de-Bé, 374.  
 Saint-Menoux, 619.  
 Saint-Médard, 563, 1650.  
 Saint-Moré, 1403.  
 Saint-Petersbourg, 87, 731, 1542, 1849.  
 Saint-Pair-sur-Mer, 115, 499.  
 Saint-Pierre-de-la-Sabotie, 1394.  
 Saint-Rupier, 521, 1333.  
 Saint-Saturain, 530.  
 Salamempe, 311.  
 Salisbury, 31.  
 Salles-en-Beaupois, 117, 1720.  
 Salvat, 1764.  
 Salzboung, 111, 117, 222, 301, 1065, 1136, 1221, 1289, 1438.  
 Sankt Wolfgang am See, 321.  
 San-Manno di Romagna, 716.  
 Santazaro Seca, 958.  
 San-Pedrono, 528.  
 San-Pietro-Monte, 1757.  
 Sant' Angelo-di-Oero, 935.  
 Sant' Angelo-in-Fornis, 1419, 1863.  
 Sant' Anna in Camprena, 1321.  
 Sant' Antonio, 1323.  
 Santibanez-Barzaguña, 1031.  
 Sarag, 69.  
 Sasamón, 889.  
 Saurer, 405, 1661.  
 Savone, 1199.  
 Saxe, 628.  
 Schlettstadt, 1316.  
 Schoonhoven, 497, 695.  
 Schotten, 702.  
 Schwarz, 1376.  
 Sebourg, 1810.  
 Seleslat, 889.  
 Semur, 1411.  
 Seolis, 1648.  
 Semsey-le-Grand, 602.  
 Sens, 343, 343.  
 Seville, 775, 814.  
 Serle, 225, 464, 838, 839.  
 Serme, 292, 571, 664, 1053, 1218.  
 Siersdorf, 647.  
 Sigolheim, 662.  
 Sigenza, 222, 1700.  
 Silvaneau, 108.  
 Sima, 472, 1273, 1382.  
 Smolensk, 929.  
 Songbe, 811, 810, 910, 1090, 1190.  
 Souffelles, 344.  
 Stoneh, 496.  
 Stey, 900, 1262.  
 Stockenbourg, 809.  
 Strangans, 119, 1275, 1481.  
 Strasbourg, 40, 272, 492, 600, 651, 1061, 1809, 1912.  
 Stuttgart, 861, 879.  
 Succavia, 546.  
 Suède, 111, 559.  
 Surpatele, 591.  
 Sutherland, 586.  
 Syracuse, 1019.  
 Syrie, 1158.  
 Szeledek, 951.  
 Szent-Kiraly, 1022.  
 T  
 Tagger, 1868.  
 Targoviste, 521, 550.  
 Tarn, 1263.  
 Targensee, 1680.  
 Tharouzan, 92.  
 Thebode, 1211.  
 Thum, 110.  
 Thuringe, 492.  
 Timgad, 1677.  
 Tullemond, 1274, 1686.  
 Tolède, 116.  
 Tongres, 182, 158.  
 Toro, 969.  
 Tour, 508.  
 Touraine, 881, 1237.  
 Touran, 56, 823, 847, 882, 992, 993, 1016, 1033, 1296, 1410, 1667, 1716, 1771.  
 Tournais, 602.  
 Tours, 121, 141, 947, 1169, 1467, 1482.  
 Transylvanie, 1061.  
 Trévise, 1821.  
 Trieste, 377, 1668.  
 Troarn, 231, 171.  
 Trondjem, 587.  
 Tropaeum, 1747.  
 Trouville-Meuse, 692.  
 Troyes, 39, 485.  
 Tur Abdin, 1120.  
 Turin, 1088, 1147, 1290.  
 Turinhou, 131.  
 Turcoz-Comté-deu, 1003.  
 Ursae, 166.  
 Uxod, 1026.  
 U  
 Uim, 40, 311, 404, 1898.  
 Urum, 779.  
 Urbino, 771, 1689.  
 V  
 Vadem, 553.  
 Valachie, 554.  
 Valenciennes, 1363.  
 Valden, 522.  
 Valdehoze, 730.  
 Valdeisa-Le, 21.  
 Val-Dieu-Le, 276.  
 Valence, 1882.  
 Valkenboug, 1662.  
 Valladoid, 698, 922, 923, 1307, 1308.  
 Val-Saint-Lambert-Le, 351.  
 Varennes-en-Arzois, 1596.  
 Varennes-en-Clermont, 579.  
 Varennes-sur-Allier, 866.  
 Vancelles, 155.  
 Vancluse, 5.  
 Vand (Canton-de), 681.  
 Vaugites, 1777.  
 Vaux-de-Cormay, 1004.  
 Veer, 918.  
 Vegano-Cerlosino, 1703.  
 Velay, 563.  
 Vénéto, 491, 1550.  
 Venise, 428, 925, 1051, 1090, 1450, 1702, 1712, 1710, 1741, 1762, 1832, 1818.  
 Verceil, 162.  
 Verdun, 1075.  
 Vervent, 978, 1191.  
 Verone, 75, 116, 675, 808, 1483.  
 Vesoulles, 970.  
 Vésinet-Le, 1475.  
 Vethem, 979.  
 Vétralla, 1742.  
 Vezolano, 1681.  
 Vicence, 1823.  
 Vich, 1581, 1616.  
 Vicque, 1210.  
 Vicque-Aulriche, 121, 762, 846, 1065, 1577, 1713.  
 Vigevano, 694.  
 Villamtiel, 1758.  
 Villars, 1817.  
 Villeloin, 507.  
 Villers-la-Ville, 985.  
 Visby, 1285.  
 Vische, 463, 477, 578, 1712.  
 Vitorchiano, 369.  
 Vivarais Haut, 17.  
 Vödder, 956.  
 Vörsingen, 965.  
 Vozyo, 534.  
 Vorau, 686.  
 W  
 Waidhofen, 1388.  
 Walrand, 930.  
 Wanneghem, 1298.  
 Westminster, 70.  
 Wiesbaden, 1815.  
 Windsor, 423, 535, 805.  
 Winxelo, 557, 961.  
 Wohlwe-Saint-Lambert, 512.  
 Wondelghem, 953.  
 Wurttemberg, 159.  
 Wurzboung, 1251, 1525.  
 Y  
 Yonne, 520, 1308.  
 Ypres, 126, 1436.  
 Ysselstein, 198, 571.  
 Z  
 Zamora, 969.  
 Zande, 562.  
 Zarlstadt, 1225.  
 Zerksee, 918.  
 Zuglio, 1291.  
 Zurich, 453.  
 Zulphen, 533.









7910  
24  
t.62

Revue de l'art chrétien

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

