

85
G-29

114

17A

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

MAI-JUIN 1962



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI^e PÉRIODE — TOME LIX

CENT QUATRIÈME ANNÉE

1120-1121^e LIVRAISONS

934

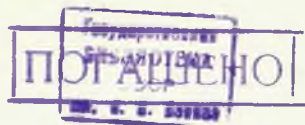
85 ✓
629 ✓
Uccyccibo
P-34855

GAZETTE DES BEAUX-ARTS CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECCEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
A.-P. DE MIRIMONDE, Président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris.
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL I. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
S., Ancien Directeur des Musées de France;
ANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
Inspecteur général de l'Instruction publique de France;
Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
S., Keeper, National Gallery, London, Conseiller étranger;
N, Associate Director, Fogg Art Museum, Harvard University, Conseiller
NSTEIN, Directeur;
, Rédacteur en Chef;
E, Administrateur.

946059

Pok



IMAGERIE POPULAIRE ET CONFRÉRIES TOULOUSAINES *

PAR PIERRE SALIES

I. — L'IMAGE DE CONFRÉRIE

Dans l'ensemble des productions de l'imagerie populaire, l'image de confrérie apparaît comme un type absolument distinct. Ses plus proches parentes sont les images du type Epinal et la carte à jouer.

Les images de confrérie diffèrent des premières, car elles procèdent d'une autre inspiration : leurs thèmes, loin d'être généraux et de se répéter effrontément d'un centre d'imagerie à l'autre, sont au contraire bien particuliers à la confrérie pour laquelle ils ont été créés.

L'image du type Epinal, même si elle représente un thème religieux, reste d'un usage spécifiquement laïque. Elle est offerte à tous, agitée par tous les vents aux épingles des marchands. Il en va tout autrement de l'image de confrérie, tirée à nombre défini, et qui ne sort guère des presses de l'imprimeur que pour attendre entre les mains des officiers de la confrérie le moment de la distribution.

L'image de confrérie existe au xv^e siècle ; l'image du type Epinal est représentée à Toulouse principalement par les séries éditées après la Révolution par Abadie. C'est assez dire combien sont faibles leurs liens de parenté, en dehors de leur commune inspiration populaire.

Avec la carte à jouer, la parenté est peut-être plus étroite. En tout cas, les mêmes mains, au cours des siècles, firent souvent l'une et l'autre.

On parvient avec une plus grande sûreté à une meilleure intelligence de l'art

(*) Nous donnons nos sources au dernier paragraphe. Indiquons, en outre :

Sur les Agret, voir Robert Mesuret, *Les Agret, Imprimeurs et tailleurs d'images*, ATP IV-3, 1956, p. 228.

Sur l'image de saint Exupère de 1572, voir J.E. Bacalerie, *Revue du Comminges*, XVII 1902, p. 63, et *Revue Historique de Toulouse*, VIII 1921, p. 228.

Sur le Frère Thomas Illyricus, voir *Études Franciscaines*, 1929, p. 434 sq., et *Archivum Franciscanum Historicum* XXIV-4 p. 3, *ibid.*, XVIII-3 p. 2 et *Revue de Gascogne*, 1872, p. 472.

Les renseignements sur les naypiers ont été recueillis aux Archives Départementales de la Haute-Garonne, dans 3 E.848, 2222, 3327, 3860, 5120, 5412, 6188 à 6191, etc. Les statuts de la corporation se trouvent dans 1E.1193. Voir : R. Corraze et A. Nicolai, *Contribution à l'Histoire de la Papeterie en France*. - Grenoble, 1941, t. VI, pp. 20-43, *La Corporation des naypiers... ses statuts* (31 janvier 1466).

Nous nous plaignons à remercier nos collègues Paul Mesplé, Conservateur du Musée des Augustins et Robert Mesuret, Conservateur du Musée Paul-Dupuy, à Toulouse, ainsi que M. Roger Gounot, Conservateur du Musée Crozatier au Puy-en-Velay, pour l'aide qu'ils nous ont apportée.

populaire de l'image si l'on tient compte de ces divers liens, que si l'on confond tout pour ne voir que des œuvres gravées selon des techniques différentes. C'est pourquoi il nous a paru bon, après tant de remarquables travaux sur l'art de gravure en ses productions populaires, de rechercher une meilleure vue, en nous plaçant aussi près que possible de ceux qui commandaient et utilisaient ces images, et de demander aux archives des confréries comment et pourquoi, sinon par qui, elles étaient faites.

II. — LES NAYPIERS

Tout se passe comme si la corporation des naypiers qui, lorsqu'elle devient connaissable dans nos archives, c'est-à-dire au xv^e siècle, ne fabriquait que des cartes à jouer, eût été invitée un jour à faire aussi des images pieuses pour servir aux exercices des confréries. Il y a probablement une part d'illusion due à la documentation; cependant, quand en 1466 sept naypiers font approuver les statuts du métier par les Capitouls, il est indiqué qu'ils confectionnent habituellement : « nayps sive cartas, senhals sive ymagenas faytas de papier a honor de deverses sants et confrayrias que son en Tholosa o outra part, pinhe fulhos per fulhonar, pinhe salvagardas sive flors de lis et outras causas apertenen aldit offici sus lo fayt de pinturas ». Il apparaît ainsi que les naypiers méritent le nom d'« imagiers », à côté de leurs collègues peintres, sculpteurs ou verriers; ce sont des spécialistes, qui peignent des images un peu comme d'autres se vouent à l'enluminure des manuscrits. De peintres, ils se feront graveurs si nécessaire. Nous sommes donc loin d'une assimilation possible de ces naypiers avec les ouvriers qui travaillaient le papier, comme cela a été écrit. Leurs seuls rapports sont de clients à fournisseurs; nos fabricants de cartes s'approvisionnent aux divers moulins à papier toulousains, à celui du Bazacle en particulier. Ainsi le 7 décembre 1517, Anthoine de Laugierieira achète 150 rames de papier à deux papiers du Bazacle, tant de papier dit « mégian » que de papier marchand, contre la fourniture de 50 quintaux de « pelhes » (chiffons); les livraisons devaient se faire chaque mois, l'un fournissant 15 rames, et l'autre 12.

L'erreur vient sans doute de certains actes mal interprétés, tel ce contrat du 27 avril 1507, où le naypier Michel Boquier vend à Jean Grandjean, imprimeur, 100 rames de papier qu'il avait acheté on ne sait où, et non fabriqué. En 1477, Guillaume-Claude Andrée avait légué tous ses biens à Anthoine Guiraudi, « factor papiri »; il suffit d'un peu de patience pour trouver dans les notaires de telles preuves de relation; mais que prouvent-elles?

A ce propos, notons que nos fabricants de cartes resteront distincts de leurs très proches parents les imprimeurs de livres; sans doute, ils collaboreront avec eux, en leur gravant des bois d'impression. Mais ces bois, nous les laisserons dans les coffres des imprimeries où on les rencontre de fort bonne heure, sous le nom d'« Ystoires ». Dès 1501, précisément chez le dit Jean Grandjean, où il y a « Hc VI pessas de istorias talhadas », en bois.

Si les « Ystoires » sont à distinguer des « Ymaiges », il peut arriver qu'on les rencontre en composition sur la même planche. C'est le cas de la « carte » de Saint Exupère gravée en 1572, qui compte « six ystoires à l'entour et le grand ymaige » au milieu.

Les successeurs de ces graveurs d'ystoires fourniront aux XVII^e et XVIII^e siècles à leurs confrères imprimeurs vignettes et bandeaux, dont la parenté avec l'image populaire ne sera plus, parfois, qu'un lointain cousinage.

III. — LES STATUTS

Les statuts connus de la corporation datent, nous l'avons dit, de 1466; il s'agit peut-être d'une reconstitution d'anciens statuts, que l'on peut imaginer disparus dans le célèbre grand incendie de 1463.

Ces statuts ont été publiés et étudiés, ce qui nous dispense d'entrer dans leur détail. Une première « additio », en 1496 (12 janvier 1495 Vx st.), concerne les cartes « encoladas », et exige qu'il ne soit fait de « cartas finas ditas encoladas si non que sian de quatre papies »... Ce sont des cartes à jouer. En 1498 (7 juin), les statuts, vieux de 32 ans, ont été, paraît-il, négligés et rongés par les rats (à muribus corrodatum); à la demande des bayles et régents de la corporation, ils sont « reingrossés ».

En réalité il s'agit d'une nouvelle rédaction qui nous apprend beaucoup de choses. Il existe une confrérie ou luminaire, vouée à saint Claude, siégeant à la chapelle de Sainte-Catherine de l'église Notre-Dame de la Daurade. Nous y trouvons cependant à peu près mot pour mot le texte de 1466 que nous avons cité, définissant les productions,



FIG. 1. — L'Assomption, confrérie dans l'église Saint Etienne, gravée par Grangeron, 1743. Musée du Vieux Toulouse.

mais accompagné de toute une réglementation visant plus souvent l'image de confrérie.

Il n'est permis à aucun maître de peindre ou faire peindre cartes et images de confréries « sino que de bon vermelho verdet roseta » ou d'autres couleurs meilleures. Et ces images de confréries ne sauraient être faites « publicamen ny amagadamen » en Toulouse que par un maître approuvé. Que personne ne fasse ni contrefasse de moules « de joz de cartas ny de ymaginas », s'il n'est reconnu maître, sous peine de confiscation des dits moules, et bien entendu défense de s'appropriier les moules des autres, et de prendre « fuelh en mollat de autre mestre » (?). Aucun « vaylet » ne peut recevoir d'ouvrage avant d'être examiné par les bailes, qui s'assurent s'il est capable « de molar, de pastar, de pintar, tailhar, estendre, culhir et far los patrons ».

Le chef-d'œuvre consiste en « ung molle de cartas ben asson dever et de tout point ». Le candidat « fara los pactrons deld. molle et compartira las colors segon la costuma que se usera en lo present pays et fara un loc de cartas encoladas de tres ou quatre papiers et replagadas de dessus coma es acostumat punctadas honestamen et liadas ben appunct »...



FIG. 2. — SAINT GERMIER, église de la Dalbade.
Musée du Vieux Toulouse.

IV. — DES NAYPIERS AUX CARTAYRES

Pour le début du xvi^e siècle, il est facile de dresser une liste de vingt noms de naypiers exerçant simultanément, garçons et apprentis non compris. Ce serait évidemment beaucoup s'ils ne fabriquaient que des cartes à jouer, et il faut leur supposer une clientèle pieuse suffisamment nombreuse. Précisément, une tradition vient expliquer peut-être pourquoi les naypiers se mirent à fabriquer ces images pieuses.

En 1518, le cordelier frère Thomas Illyricus prêchait place Saint-Georges, avec un étonnant

succès. Un jour, il s'en prit aux joueurs, et par contrecoup aux malheureux naypiers qui leur fournissaient les instruments de leur perdition. Il fit défendre toutes sortes de jeux de hasard, et on brûla publiquement tous les ballots de cartes qui furent trouvés chez les marchands et chez les fabricants, avec leurs moules. Il fit même abolir le métier de *cartier*. Ceux-ci se trouvèrent au nombre de 25 dans Toulouse, et afin qu'il leur soit possible de gagner leur vie on leur donnait la liberté d'exercer tel autre métier qu'ils voudraient, avec dispense de chef-d'œuvre.

Cette petite histoire édifiante aurait-elle quelque fondement? Ce serait à vérifier, mais il est bien curieux de rencontrer en 1519 l'un des cartiers les plus notoires de l'époque, Thomas Pipard, qualifié plusieurs fois de « pancosserius ». S'agit-il d'une étrange homonymie, ou bien notre cartier avait-il abandonné le métier impie pour celui, plus innocent, de cuiseur de pain?

Nous disons bien : *cartiers*, car c'est ainsi qu'entre temps nos naypiers (*nemparii*) vont s'appeler (*cartatores*, *cartarii*), ou plus justement à Toulouse : « *cartayres* ». Naypiers et cartiers, quoi qu'on en ait dit, sont rigoureusement synonymes, et appliqués indifféremment à un même personnage. L'ancienne désignation résistera cependant assez longtemps dans le XVI^e siècle.

Nous avons établi, pour la période 1458-1518, une liste de quelque 40 noms, et l'examen de cette liste est plein d'enseignements. Il apparaît qu'un certain nombre de ces cartiers ne sont pas d'origine toulousaine, ni même régionale. Nous voyons plusieurs Claude, plusieurs Colin, un Hector, un Gervais, un Gautier, et quelques autres prénoms fort peu autochtones. L'examen des patronymes est tout aussi significatif : Le Cheron, Lauroys ou Lorrays, Maubert, Pipard, laissent deviner des individus venus de régions lointaines. Nous avons quelques indications d'origine : plusieurs Laugeriera semblent une même famille venue « patrie borbonie » ; Claude Roddier est un Lyonnais ; plus exactement, il est originaire de Saint-Genis-Laval, au diocèse de Lyon ; venu à Toulouse avec Jean Roddier, étudiant, il se loue, en 1494, à Philippe Cipre et Philippe Julit, pour un an ; il doit rencontrer dans cet atelier Jean Caylar, originaire de Cahors. On aimerait de moins faibles indices, car cet examen permettrait de deviner quelles influences précises ont pu jouer sur l'imagerie toulousaine, en raison de l'origine géographique des cartiers.

Bien entendu les régionaux sont nombreux. Nous savons que Jean Yvernât vient de Mézens, au diocèse de Montauban ; que Bertrand Vabre est originaire de ce même diocèse ; un Pierre de Losiera est qualifié de « *cartator apamiarum* », mais l'acte ne permet pas de déterminer si Pamiers est son lieu de domicile ou d'origine. Il est évidemment difficile d'entrer dans une connaissance plus détaillée de ce petit monde des cartiers.

Ajoutons qu'ils habitent en grand nombre le quartier Saint-Rome : Jacques Bocquier y achète, en 1495, une maison ; Jean Cayron, en 1516, est baile de la petite chapelle Saint-Rome ; les cadastres y signalent d'autres cartiers. Voilà qui complète

le panorama de ce coin de Toulouse, dont on a écrit l'histoire des « Rues Artistiques », et ce n'est pas sans intérêt, car c'est précisément dans cette même zone, au nord de la Cité, que s'établiront la plupart des imprimeurs.

V. — LES AGRET

Le métier semble avoir profité si bien à quelques-uns qu'il s'est créé des sortes de dynasties : les Laugieriera, les Lorrays, les Bocquier, les Andrieu et les Agret. Nous nous arrêterons un instant sur ces derniers, car ils ont déjà eu les honneurs de l'érudition locale. Ils ont été tirés de l'ombre, non pas tellement pour leurs travaux, à peine moins ignorés que ceux de leurs confrères, mais pour avoir émarginé au budget municipal. Les comptes municipaux constituent une série documentaire particulièrement bien explorée. C'est là que les a trouvés M. Robert Mesuret, ainsi que nous l'apprend son intéressante étude sur : Les Agret, imprimeurs et tailleurs d'images.

Les notaires nous en apprennent beaucoup plus long que les scribes de l'Hôtel de Ville sur cette famille. Ils nous montrent, arrivant dans Toulouse, tout d'abord les deux frères Gervais et Guiraud. Le 4 novembre 1516, Gervais Agret apparaît associé à Durand Petit, et loue avec lui un local rue Tripière, pour y exercer de concert leur métier ; or, Durand Petit est connu depuis déjà de longues années. En 1517, Gervais et Guiraud possèdent encore des biens à Monestiès, au diocèse d'Albi, héritage de leur père, originaire de ce lieu. Ils garderont d'ailleurs des relations avec les gens de Monestiès, car, en 1519, divers personnages de cette localité commandent aux deux frères plusieurs centaines de « senhals » représentant Notre-Dame du Puy.

Ce ne sont pas les seuls travaux connus des premiers Agret ; le 1^{er} septembre 1517, un aubergiste de Lestelle, en Comminges, finit de leur payer le prix de 400 « senhals del sanct esperit ». Il est probable qu'ils firent mieux encore, sans attendre les premières commandes municipales, car les Agret s'enrichissent lentement, mais sûrement, au fil des pages des registres de notaires. Tout en restant évidemment incomplets, mentionnons : en 1514, achat d'un arpent de terre à Castelginest, en 1519, ils achètent une vigne, et l'année après une « borde », rue de la Serdana. Les deux frères habitent une maison rue Servinière (rue Saint-Rome).

Gervais est certainement le « Gervasi » signalé par M. Mesuret dans les comptes municipaux dès 1531, et encore en 1552, ce qui lui assure près de 40 ans de vie toulousaine, et cela reste vraisemblable. Mais il faut certainement supposer deux Guiraud, car celui qui vivait encore en 1582, quand il cotise pour une maison au Capitoulat de la Daurade ne saurait être le nôtre ; par contre, à l'un ou à l'autre de ces Guiraud appartient l'œuvre gravé de 1551 à 1553, les images de l'« Histoire toulousaine » d'Ant. Noguier de 1556, et sans doute les autres illustrations de livres attribuées aux Agret. Quant à Jean Agret, le graveur d'une image de saint Exupère, en

1572, il n'y a pas d'inconvénient, à notre avis, d'en faire le frère du second Guiraud. Les notaires toulousains répondront peut-être quelque jour à ces petites énigmes familiales.

VI. — LA PLANCHE DE BOIS

Il est malaisé de connaître l'importance de la production de ces « cartayrés ». Les collections publiques ou privées ne livrent qu'un maigre butin; les archives sont indigentes, et nous avons peu de chiffres de tirages. La confrérie de Saint-Fabien et de Saint-Sébastien, établie chez les Augustins, fait imprimer, en janvier 1504, deux cents cartes, avec un moule tout récemment acquis. Il est vrai qu'en 1506 on n'en commande plus que cent cinquante, et cent seulement en 1536. Ce sont de bien faibles tirages, mais les confréries, tant dévotes que corporatives, devenant de plus en plus nombreuses, ceci compense peut-être cela, et assure un travail suffisant à nos cartayrés.

Pendant longtemps et de façon constante, au XVII^e siècle, et même encore au XVIII^e, c'est aux cartayrés, graveurs sur bois, que l'on s'adressera. Quelques-uns connaîtront une certaine notoriété; ainsi Michel Gaillac ou Blaise Floris. La veuve du premier, en 1652, tout comme la veuve du second en 1686, dirigeront l'atelier, car tel était l'usage, confiant le soin de graver à quelques ouvriers habiles.

Ils confectionnent les planches, soit à la commande, soit par avance pour satisfaire une clientèle mouvante, et surtout ils gardent précieusement leur collection de planches, faisant resservir les anciennes quand l'occasion s'en présente. C'est pourquoi on les a pris quelquefois pour de simples marchands cartiers, titre que d'ailleurs ils se donnent souvent eux-mêmes, alors qu'ils sont en réalité capables d'exécuter une planche nouvelle, qu'elle soit image ou cartes à jouer.

En 1746 une perquisition est faite chez Jacques Lamarque, accusé de contre-



FIG. 3. — LE ROSAIRE, gravé par Simonin, église des Jacobins. Musée du Vieux Toulouse.



FIG. 4. — SAINT ROCH, Chapelle Notre-Dame du Féretra.
Musée du Vieux Toulouse.

façon du moule officiel des cartes à jouer. Il se défend d'avoir gravé lui-même la planche de bois blanc trouvée dans son atelier, et tout le monde est persuadé qu'il en est, à l'occasion, fort capable, étant aussi bien graveur, qu'imprimeur ou marchand. Observons que ces dé mêlés avec le Contrôle ne lui fit pas perdre la clientèle des confréries, et en 1778 encore les maîtres fourniers vont le trouver dans son atelier de la place Saint-Georges pour faire leurs cartes à la figure de saint Pierre.

Nous avons glané çà et là quelques indications sur l'art de fabriquer ces images. Contentons-nous d'extraire ici d'un dossier qui reste très incomplet, quelques mentions : sur les *bois* qui sont en poirier ou en noyer : « en bon bois de perier sech », chez les confrères de saint Exupère en 1572; « deux molles de perié », vers 1580, chez les fripeurs, confrères de sainte

Luce; « les moules en nombre de quatre grands sur de boys noyer », en 1609, chez les brassiers de saint Etienne; ou « une planche de noyer », en 1781, dans le coffre des égorgeurs de cochons. Les autres ne précisent rien.

Nous avons également trouvé quelques mentions des « patrons », ou pochoirs à colorier les images; il y a cinq patrons de papier, vers 1580, chez les pétasseurs-rhableurs de Sainte-Lucie, aux Augustins; et en 1615, les recouvreurs de Saint-Etienne paient leur imprimeur pour avoir fait les patrons du petit moule, les autres étant perdus, peut-être dans l'incendie du 9 décembre 1609, qui réduisit en cendres tout le chœur de la cathédrale.

Tous ces cartiers, à en croire nos archives, sont des hommes bien dévots, puisqu'on en trouve jusque dans les régences des confréries. Les brassiers de Saint-Etienne n'hésiteront pas à confier leur trésorerie à des fabricants d'images qui, par occasion, n'hésiteront pas non plus à leur fabriquer des images, et à s'en faire payer! Il y a mieux : ces mêmes brassiers, un instant en difficulté de trésorerie, trouvèrent un moyen d'avoir quand même des images; le 21 août 1622, ils louent pour trois ans

au maître cartayré Michel Gaillac, une maison à eux appartenant, rue de la Pomme. En plus du loyer, Gaillac s'engage à fournir chaque année, pour la fête de l'Annonciation, 25 cartes dorées; le bail fut renouvelé deux fois, et chaque fois avec la même condition. Il est fort coûteux de faire imprimer des images, et les ressources des confréries sont souvent médiocres.

VII. — QUELQUES NOMS ET QUELQUES ŒUVRES

Nous préparons un répertoire des images toulousaines. C'est une œuvre de longue haleine, car il faut rassembler des matériaux qui se cachent trop souvent dans des collections privées. Depuis les dernières années du xvi^e siècle jusqu'à la Révolution — car nous négligerons délibérément l'imagerie qui, au xix^e siècle, accompagna la réapparition des confréries — il est possible, dès maintenant, de se faire une idée de la richesse de l'imagerie toulousaine. Voici une courte revue, dans l'ordre alphabétique, du nom des cartayrés.

B. Colange est connu pour avoir travaillé à des œuvres diverses, de 1693 à 1755, mais sa première image de confrérie est, jusqu'à meilleure découverte, celle des corps saints de Saint-Sernin en 1722. De 1740 à 1754, il fait chaque année 200 petites images pour les brassiers de Saint-Etienne. C'est à lui que s'adressent les confrères de Sainte-Croix de la Dalbade depuis 1744. Costes, mentionné une fois en 1785, dans les comptes des brassiers, fournit les images de la confrérie de Saint-Aubin, de 1790 à 1793. Entre-temps, il sert la confrérie de Sainte-Croix de la Dalbade, en 1789, les pageleurs de Sainte-Catherine, en 1791, et la même année la confrérie de Sainte-Croix du « T ». Après la Révolution, et jusqu'en 1830, Jean Costes sera l'un des marchands d'images toulousains les mieux achalandés, au 39 de la rue du Taur.

Mlle Durrieu, c'est-à-dire Mlle Molas, épouse Durrieu, mentionnée chez les brassiers en 1787, sert les confrères de Saint-Aubin de 1787 à 1790, et les pageleurs de Sainte-Catherine en 1789. Blaise Floris travaille pour les brassiers depuis 1653, et sa veuve continue en 1686. Flory, marchand cartier, fournit aux mêmes, en 1718 et 1728. Nous avons parlé de Michel Gaillac, qui travaille pour ces mêmes brassiers depuis 1643. Ajoutons qu'en 1652, sa veuve, Jaquette Huguone lui succède.

Vidau Jamy, ou Jamin, fait les cartes de la Conception et Sainte-Lucie aux Augustins, en 1591. Laurens travaille pour le Saint Sacrement de Saint-Etienne, de 1738 à 1742. Un Laurens travaille aussi pour les brassiers, associé à Molas. Laymont travaille pour les maîtres fourniers en 1683-1685. Il faut sans doute l'identifier avec le Caymont qui fait les images de Saint-Germier de la Dalbade, signalé par M. Mesuret. Un Lamarque, faiseur de cartes, travaille pour les maîtres fourniers de 1697 à 1709. En 1778, un autre Lamarque imprime leurs images, et nous avons

déjà mentionné Jacques Lamarque, maître cartier, place Saint-Georges, en 1746.

La veuve de Manavit fait en 1678 les images de l'Assomption de Saint-Etienne. D. Molas, associé à Laurens, travaille pour les brassiers depuis 1760, et se trouve seul nommé de 1776 à 1784. Il fournit aussi aux pageleurs en 1782, aux égorgeurs de cochons en 1783, et aux charpentiers en 1784; en 1788, à Sainte-Croix de la Dalbade, et vers 1792 à l'association Sainte-Barbe nouvellement établie dans cette même église. D. Molas est marchand d'images rue de la Pomme.

Passet fait les images des marchands de bois du Port-Garaud, en 1731, et celles de Saint-Christophe et Saint-Michel en 1733. Passet est baile de la confrérie de l'Assomption de Saint-Etienne en 1722, et fournit le papier nécessaire aux images en taille-douce. Peyrane, dès 1776, fait les images de la confrérie de Saint-Jacques. De 1779 à 1783, la confrérie de Sainte-Croix de la Dalbade lui achète les siennes, et les égorgeurs de cochons font de même, en 1786-1790. Les confrères de Saint-Roch du Férétra, depuis 1783, et le Saint-Sacrement de la Dalbade, depuis 1784, lui font fabriquer leurs images, jusqu'à la Révolution. Il y a trois frères Peyrane : Jean (1712-1791), Robert (1718-1802) et Jean-Baptiste (1726-1772). C'est évidemment à l'un des deux premiers — à Jean probablement — qu'il faut attribuer la fabrication de ces images. On connaît par ailleurs l'œuvre gravé de J. Peyrane, et il est mentionné comme maître cartier en 1773. Jehan Pradines fournit les images de sainte Catherine aux marchands de bois du Port-Garaud, en 1614.

Jean Rangouze fabrique les images des Cinq Plaies aux Augustins, dès 1617. Dans l'œuvre de J. Raynaud, il y a des images à sujets religieux, mais qui ne sont pas des images de confréries. Cependant, en 1771, il grave la planche de bois des brassiers, et, de 1783 à 1787, il « enlumine » leurs images. Regis fournit la confrérie de Saint-Fabien en 1569. Paul Taverne fait les images des confrères de Saint-Roch de 1757 à 1767, et celles de Sainte-Croix de la Dalbade de 1760 à 1779. Jehan Toron, ou Thouron, sert les confrères de la Conception et Sainte-Lucie aux Augustins, en 1590 et 1597. Tournon travaille pour les maîtres fourniers en 1686.

Le hasard des archives doit permettre d'allonger encore cette première liste; mais quel sera l'appoint du hasard bien plus grand des collections?

VIII. — LA PLANCHE DE CUIVRE

Jusqu'ici, nous n'avons parlé que des images gravées sur bois; or, de très bonne heure, les confréries vont s'acharner à posséder une planche en cuivre. Il est même curieux de noter l'émulation existant d'une confrérie à l'autre, qui se ruinent à qui mieux mieux à faire graver ou regraver leurs planches, afin de ne pas paraître inférieure à la voisine, même quand tout le monde sait que la cassette est vide! La planche de cuivre, c'est l'un des signes extérieurs de prospérité, et c'est à l'intérieur

une catastrophe pour les finances ; mais avoir de belles images est une question de prestige, et les avoir moins belles que le voisin est un déshonneur.

La chère planche de cuivre est de ce fait l'objet de soins attentifs. Elle est inventoriée parmi les biens de la confrérie, à côté des trésors et des reliques, quand il y en a. On la conserve douillettement couchée, soit dans un petit coffre, soit dans un étui. Chez les brassiers, en 1727, elle est dans un « estuy rembourré », au pouvoir du trésorier ; et pour plus de sécurité encore, en 1736, on fait faire une layette neuve fermant à deux clefs.

Si la planche s'encrasse, on lui fait subir des lessivages par l'imprimeur ; mais sitôt nette, on la rapporte bien vite dans le coffre. Il nous semblerait plus logique de la confier en permanence à l'imprimeur, de même que, dans la plupart des cas, la planche de bois est laissée entre les mains du cartayré. Mais il n'en est rien, au point même que, quand on porte la planche de cuivre pour tirer les images, un confrère est désigné pour l'accompagner et il reste présent pendant toute l'opération ; à la fin, il la rapporte lui-même. Il est régulièrement défrayé du temps passé à cette délicate vacation.

Planche de cuivre et planche de bois coexistent souvent dans la même confrérie, qu'elles répondent soit à deux types d'images hiérarchisées, soit à deux fonctions distinctes. Nous y reviendrons. Il y a aussi quelques cas spéciaux, par exemple celui des confréries qui ont chaque année à célébrer d'égale solennité deux fêtes. Les confrères de Sainte-Croix doivent distribuer deux fois l'an des images : pour l'Invention (3 mai), et pour l'Exaltation (14 septembre) de la Sainte Croix. Il leur faut donc deux jeux d'images de même nature, mais de figure différente. Il leur aurait fallu deux planches de cuivre ! Pendant longtemps, ils se contenteront d'aller choisir, deux fois l'an, une série d'images parmi le stock disponible chez le marchand — il

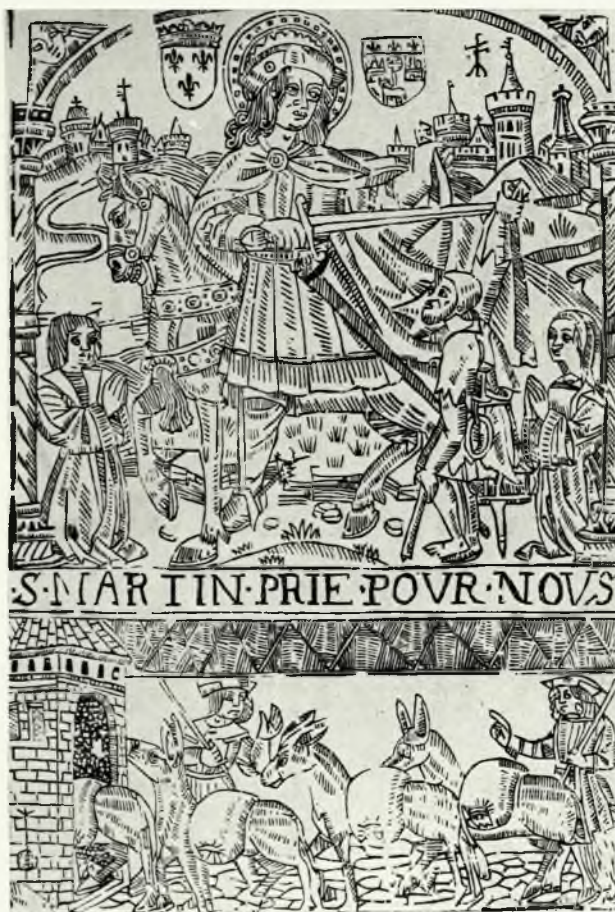


FIG. 5. — SAINT MARTIN, moulin du Bazacle.
Musée du Vieux Toulouse. Phot. H. Bouillère.

y en a bien au moins une représentant un Crucifix! Dans ces conditions, le caprice de la planche de cuivre ne les prendra qu'en 1782, et encore ne connaissons-nous pas sa réalisation.

On peut dire que, dans l'ensemble, les petites confréries sont restées fidèles au bois gravé, moins onéreux. La responsabilité de cette étrange compétition doit être attribuée aux grandes confréries attachées à la cathédrale Saint-Etienne, et à quelques autres, isolées, qui ont suivi leur exemple, telle l'inattendue confrérie de Sainte-Catherine, à Saint-Michel. Au prix de quels sacrifices cette dernière, apparemment peu riche, a-t-elle pu se payer le luxe d'avoir à la fois bois et cuivre?

IX. — A QUOI SERVENT LES IMAGES?

On peut se demander à quelles fonctions répondent l'une et l'autre de ces images.



FIG. 6. — SAINTE BARBE (plusieurs confréries sous ce vocable).
Musée du Vieux Toulouse.

Il y a plus qu'une différence de qualité, bien que, dans la terminologie de l'époque, les *grandes* images sont tirées de la planche de cuivre, et les *petites* de la planche de bois.

La grande image, cela est toujours clairement exprimé, est donnée aux confrères, quand ils règlent leur droit de frérie, le jour de la fête. C'est aussi une sorte de diplôme, et pour qu'elle mérite complètement cette qualité, il suffit d'imprimer au bas une formule de réception passe-partout. La petite image accompagne le pain béni quand il est distribué. Mais il n'est pas trop difficile de trouver des cas où l'un ou l'autre de ces usages a été confondu ou permuté! On ne fige pas dans un ordre rigide ce qui est humain et mouvant.

Les chiffres de tirage ne nous renseignent pas mieux; tantôt ce sont les petites images, tirées à

nombre à peu près égal à l'effectif cotisant; tantôt ce sont les grandes images qui, au contraire de ce que l'on pourrait attendre, sont tirées à nombre bien supérieur, quelquefois presque le double. Nous soupçonnons dans certains cas, sans être parvenus à une preuve, que ces images étaient parfois vendues.

La grande image joue parfois, mais exceptionnellement, le rôle de convocation. C'est essentiellement à cet usage qu'est employée l'image du Pain Bénit de Saint-Etienne, et il en faut, en moyenne, 500 par an, « pour donner à ceux qu'on fait payer le pain béni tous les dimanches ». Pour plus de sûreté, et pour qu'ils n'oublient pas leur tour, on envoyait l'image par avance aux confrères intéressés.

Un renseignement recueilli chez les brassiers en 1740 nous laisse deviner un nouveau rôle possible pour les images, qui prennent le caractère d'une sorte de récompense, car on les donne aux seuls confrères qui ont assisté à la procession la veille de la fête. A ce propos, n'oublions pas que, s'il était relativement facile de rassembler un effectif considérable le jour de la fête, il l'était beaucoup moins de faire payer la frérie. Cela rend difficile l'évaluation statistique et la comparaison avec les chiffres de tirage, car ce sont surtout des listes de cotisants que nous rencontrons dans les archives. Quant à convaincre les confrères d'assister à la procession, c'était une autre affaire : ils ménageaient leurs pas, et il y fallait sans doute tout l'attrait de l'image pour les décider !

Il y a une troisième catégorie d'images : celles qui sont enluminées, peintes ou dorées. Par opposition à celles-ci, les autres sont quelquefois dites : blanches. Leur fonction ne fait aucun doute : elles sont destinées aux bailes et aux notables de la confrérie; c'est dire qu'elles sont commandées en tout petit nombre : une douzaine, une vingtaine. Les brassiers en offrent à leurs chanoines protecteurs; un texte de 1728 est tout à fait précis : elles sont distribuées à « Messieurs les Auditeurs des comptes », ou, comme il est dit en 1738 « à Messieurs les Bailes et Officiers assistant aux comptes ». Nos brassiers, par ailleurs gros distributeurs d'images, n'en ont jamais fait faire plus de 25 par an de cette catégorie.



FIG. 7. — SAINT MICHEL gravé par Passet, 1733.
Musée du Vieux Toulouse.

Cette pratique est fort ancienne. Nous la trouvons dès le xvi^e siècle chez les maîtres fripiers de Sainte-Lucie, aux Augustins. Il y a des cartes dorées chez les recouvreurs de Saint-Etienne, au moins dès le début du xvii^e siècle. L'usage en est alors à peu près général. La première mention relevée chez les brassiers est de 1590, mais à Sainte-Catherine de Saint-Michel on en fait peindre dès 1580.

X. — LES CONFRÉRIES DE SAINT-ETIENNE

Nous avons dit le rôle des grandes confréries groupées autour de Saint-Etienne dans l'essor de l'imagerie toulousaine. Si l'on connaissait dans le détail les efforts accomplis par les quatre ou cinq plus importantes de ces confréries, on serait bien près de tout savoir sur l'histoire de ces images.

Déjà en 1625, des taille-douces étaient mises en vente au cloître de Saint-Etienne. Le 17 juillet, sur la requête présentée par François Couchardet, « illeumineur en taille douce », habitant de Toulouse, qu'il plaise au Chapitre de lui laisser installer et déployer les images de dévotion qu'il a à vendre, les chanoines décident qu'il le pourra faire les jours des veilles et fêtes Saint-Jacques, Sainte-Anne et Saint-Etienne, pourvu que ses dites « peintures » ne contiennent que des choses modestes et de dévotion!

Voici ce que nous avons pu recueillir dans les archives de ces confréries :

La confrérie Saint-Jacques fait graver une planche de cuivre par le sieur Simonet, en novembre 1789. Elle fait exception, s'étant contenté jusqu'alors d'une planche de bois.

Le Saint Sacrement s'adresse à Grangeron en 1746, pour graver la petite planche, et en 1769 au sieur Marquet, pour la grande. Observons que petite et grande sont toutes deux des taille-douces. Il s'agit, pour l'une comme pour l'autre, d'un renouvellement, car cela fait plus d'un siècle que l'on imprime les images en taille-douce. Une délibération du 1^{er} septembre 1647 s'exprime ainsi : « ... sur ce qu'il avait été exhibé le dessin qui a été fait par M. de Lestang, pbr. de l'Image du Très Saint Sacrement à la prière d'aucuns de Messieurs des chanoines de Lad. Eglise pour faire une planche en taille douce sur du cuivre pour ladite confrairie et que le graveur qui a gravé la petite planche de l'image du Saint Sacrement qui est au commencement du livre des statutz et prières de la Confrairie a offert de faire lad. grande planche pour la somme de 120 livres et non moins à la charge encore de lui bailler la platte cuyvre pour y buriner lad. planche... Arresté que ladite imaigne sera de la grandeur de la planche des imaignes de la confrairie de Sainte Anne ». Le nom du graveur est laissé en blanc; mais le 4 février 1657, la confrérie est en procès « contre le sr. Merle, marchand, pour raison de la planche des images ».

Il faut noter un détail de plus, qui confirme bien ce que nous disions plus haut à propos de la concurrence entre confréries : le Saint-Sacrement veut que son image soit de la même grandeur que celle de Sainte-Anne ! Les confrères de Sainte-Anne firent faire une nouvelle planche en 1675. Le 17 décembre, ils baillent au sieur Florant François Rabault, graveur de la présente ville, à faire de nouveau la planche et image Sainte-Anne, sur la forme de la planche précédente qui lui est baillée, « avec les mystères alantour » ; il doit fournir le cuivre, et achever le travail pour la prochaine fête de Pâques, moyennant 100 livres et les deux planches vieilles.

En 1712, les confrères de l'Assomption, qui avaient décidé de faire imprimer une bulle de Paul V accordant indulgences, s'aperçoivent que cette impression « ne peut estre dans sa perfection qu'on ne fasse graver une planche de Nostre-Dame de l'Assomption pour mettre à la tête », ce que l'on décida de faire ; cela leur redonna-t-il le goût des belles gravures ? En 1716, la planche ancienne des images ne peut plus servir ; on décide de faire faire incessamment un dessin au sieur Beaujean Jeune, et l'on estime la dépense à 200 livres, cuivre compris. Sept ans plus tard, la planche de cuivre se trouve tellement usée qu'elle ne peut plus servir. On pensait qu'il suffirait de la faire regraver, mais, l'ayant présentée à plusieurs ouvriers, nul ne voulut entreprendre ce travail à moins de 150 livres. Nous apprenons qu'il faut près de six mois pour procéder à cette opération. Le 11 juillet 1723, la planche a été regravée par Ségue-not, qui la garde en son pouvoir jusqu'à ce qu'on la paye, ce que l'on s'empresse de faire avant le 15 août tout proche ! Mais le 25 juillet 1732, on verse au sieur Simonin aîné 180 livres pour la gravure d'une nouvelle planche. Nouvelle planche encore en 1744 par Grangeron, qui demande 200 livres. Il faut regraver encore la planche en 1766, et c'est le sieur Pesants qui s'en charge, pour 96 livres. Et nous ne sommes sans doute pas complet...

La planche de 1744 de l'Assomption est peut-être une réplique aux confrères du Pain Bénit, qui



FIG. 8. — Notre-Dame du Saint-Scapulaire.
Musée du Vieux Toulouse.

venaient de faire retoucher la leur, en 1743, par Baour. C'est une très vieille planche, sauf lacune de notre information, qui aurait été repassée en 1669, et existait dix ans plus tôt entre les mains de Séguenot, qui en était peut-être l'auteur.

XI. — LES IMAGES DES BRASSIERS

Dans cet effort de réfection quasi permanent de la planche de cuivre, le record est assurément détenu par la confrérie des brassiers. Peu d'années après que la confrérie de Sainte-Anne, suivie de près par le Saint-Sacrement, ait fait confectionner une planche de cuivre, mais avec tout de même un lourd retard, les brassiers se préoccupent à leur tour d'avoir la leur. Dans la délibération du 7 octobre 1663, nous apprenons qu'il y a un bon confrère qui, porté de zèle et de piété, offrait de donner quatre pistoles pour faire une planche de taille-douce au lieu des images peintes habituelles.

Cette offre plonge en réalité les confrères dans la plus grande perplexité, pour diverses bonnes raisons : la première, que quatre pistoles ne suffiraient pas, et qu'il en faudrait dix-huit ou vingt; la deuxième, que la planche étant faite, dans huit ou dix années elle serait usée et presque effacée, et « qu'on avait remarqué aux autres confreries que lorsqu'il a fallu retoucher à ces planches soit avec le burin soit avec l'eau fort on les avait gastées et défigurées et rendues si ridicules qu'il vaudrait mieux n'en avoir point » ; et, pour troisième raison, que le grand papier nécessaire chaque année, et l'impression plus délicate, surpasseraient de bien loin la dépense habituelle, sans compter qu'on a accoutumé chez eux de donner deux images, une grande et une petite. La décision prise est fort curieuse : « on verra ce bienfacteur pour le porter à donner toute la planche ou bien à convertir son don à un ornement blanc dont la chapelle a grand besoin, si non qu'on le remercie ». Les brassiers sont gens économes.

Mais il faut suivre la mode ou changer de pays. Toutefois, on peut aussi, comme firent nos brassiers, atermoyer pendant treize ans. Le 29 novembre 1676, la première intention est reprise, vu que la planche qui sert est jugée « rediculle » ; les bailes ont fait tracer un dessin au sieur Yver, graveur, et il s'agit de savoir s'il agréera à la Compagnie. Il n'agréa point, et l'on fit retracer un autre dessin au sieur Yver, peut-être tout simplement pour gagner le temps de faire une quête parmi les confrères. Le 9 décembre, le dessin est fait, et Yver réclame quarante écus. Le cuivre nécessaire sera acheté, mais, avant de s'engager tout à fait, les prudents confrères prient l'artiste de graver et faire imprimer une partie de la future planche, pour voir son ouvrage. Le 12 janvier, on a acheté la moitié du cuivre, Yver l'a gravée, et, comme l'épreuve plaît à tout le monde, on lui demande d'exécuter le reste, tout en fournissant le cuivre, pour le prix de 120 livres.

Ce ne fut pas une bonne affaire. Le sieur Yver mourut peu après, et, en 1679, la planche est tellement gâtée et le cuivre si uniforme, qu'on n'en peut plus rien tirer. Le sieur Rabaut, qui vient de graver une planche pour Sainte-Anne, se présente pour repasser celle des brassiers au prix de 30 livres.

Observons que la planche est en réalité composée de deux moitiés que l'on rapproche. C'est bien dans cet état que nous la trouvons décrite dans les inventaires de la confrérie.

XII. — UN TRAVAIL DE PÉNÉLOPE

Les bailes de 1663 avaient fort bien prophétisé : tous les dix ou vingt ans, la planche fut à reprendre ou à refaire. En 1703, par exemple, puis en 1725, où une partie est déclarée « coupée », tandis que le reste ne marque plus.

En cette année, il y a à Toulouse un graveur étranger, connu de M. Baour qui s'offre à mettre les brassiers en relation avec lui. Leur délégué ne put s'entendre avec ledit étranger, parce que celui-ci ne voulut pas réduire ses conditions à moins de 300 livres. Il fallut s'adresser aux artistes indigènes, et Simonin aîné — le fils de celui qui avait gravé la planche de Sainte-Anne — consentit à graver, pour 200 livres, à condition qu'on lui fournisse la planche de cuivre, et ce, nonobstant les prières et instances du syndic des brassiers qui, cette fois, capitula. Ce fut encore une erreur. Simonin s'étant transporté avec deux confrères chez la veuve de Flotard, marchande en cuivre, fit couper une pièce. Hélas ! Quand il voulut la battre pour la préparer, elle se trouva trop mince ; il en réclama une plus forte. La vente de la vieille planche n'avait rapporté que le prix dérisoire de 20 sols de la livre. Cependant, les brassiers décident d'indemniser la veuve Flotard, et de permettre à Simonin de continuer son œuvre, qu'il acheva en janvier 1726.

En 1739, la planche est « si fort uzée depuis longtemps qu'elle ne peut plus servir » ! Baour dit qu'il faut la repasser, ce qu'il ne saurait faire lui-même, n'étant pas graveur de son état. Mais il connaît un homme habile qui mettra la planche en état de servir pour longtemps. Il l'a même amené à la confrérie, et son homme attend devant la porte qu'on prenne « quelque expédiant avec lui ». Les brassiers, qui veulent reprendre leur souffle, décident une réunion pour l'après-midi, avec ledit « ouvrier ».

Cet ouvrier, c'est Antoine Faure, graveur en taille-douce et en toutes sortes d'estampes. On traite avec lui, et il s'engage à remettre la planche avec tous les ombrages, tant aux ornements qu'aux figures, selon l'art, pour 70 livres. On tire une épreuve de la vieille planche — un « extrait », comme ils disent — pour être sûr qu'elle aura été regravée partout où besoin est. Au surplus, Antoine Faure effacera les noms mis au bas de la vieille planche, et gravera ceux qu'on lui indiquera.

Nous abrègerons en disant simplement que Faure grava une nouvelle planche en 1760 pour 143 livres ; que Dulandier repassa la planche en 1770 pour 100 livres, et qu'elle fut regravée en 1781, pour 48 livres !

Il fallait vraiment tenir avec force à posséder cette planche de cuivre, mais il faut dire que nos brassiers tenaient tout autant à leurs petites images. Leurs archives nous apportent de nombreux faits qui prouvent l'importance de l'image dans la vie de la confrérie.

En 1782, ayant été contraints à quelques dépenses extraordinaires en travaux de réparations, les brassiers délibèrent de supprimer le pain bénit et la distribution des cartes. Les bailes, la mort dans l'âme, offraient généreusement de se « dépar-tir du repas gracieux pour cette année seulement ». Ce fut, chez les confrères, un tollé général, et cinq jours plus tard on jugea la première délibération « irrégulière » et, à la pluralité des suffrages, on décida de distribuer le pain bénit, les grandes et les petites images. L'année suivante, on se rendit compte que le pain bénit et la carte, ensemble, revenaient plus cher que le droit que l'on recueillait de l'autre main. On décida cependant de continuer de distribuer l'image, et les économies portèrent sur la portion de pain.

Il y a mieux. En 1788, des abus s'étaient glissés : on donnait ces images un peu trop généreusement. Il fut décidé que, le jour de Notre-Dame, on ne servirait désormais que les membres de la confrérie, chacun ne recevant qu'une image et une livre de pain. Dans cette période, les tirages atteignaient 800 pour les grandes images, et 300 pour les petites. Le gaspillage était la conséquence de l'extraordinaire affluence du peuple, et cette affluence atteignit un point tel qu'il fallut que la confrérie, débordée, paye de ses propres deniers deux soldats du guet, pour maintenir l'ordre. Voilà un simple détail qui en dit long sur la vitalité des institutions populaires à la veille de la Révolution. Et sur le goût du public pour les images de confrérie!

CONFRÉRIES TOULOUSAINES AYANT IMPRIMÉ DES IMAGES

Nous présentons ici une liste de confréries ayant fait imprimer des images. Cette liste est naturellement incomplète; nous en avons exclu les confréries rétablies après la Révolution, bien que souvent elles aient utilisé les planches anciennes, car les sources documentaires font généralement défaut.

Les dates que nous indiquons expriment la période pour laquelle la production d'images est certaine. Elles ne sont pas limitatives.

Les chiffres de tirage indiquent la mesure la plus courante; le double chiffre met en évidence l'usage de deux types d'images. Enfin on trouvera dans cette liste les principales références aux Archives Municipales de Toulouse (AM), ou aux Archives Départementales de la Haute-Garonne (AD).

Nous ne mentionnons dans cette liste que des images connues par des documents d'archives. Quant à la liste des images actuellement conservées en collections publiques, nous ne pouvons que renvoyer aux excellents catalogues de notre confrère M. Robert Mesuret, conservateur du Musée Paul-Dupuy, à Toulouse : *Les Graveurs*

en taille-douce de 1600 à 1800 (1951). *L'Imagerie populaire et les graveurs en taille d'épargne de 1660 à 1830* (1952). *La Donation Regraffé de Miribel, et les acquisitions nouvelles... du Musée Paul-Dupuy* (1959).

1. *Corpus Christi* de la paroisse Saint-Etienne (AD = E.848, 849, 850), 1692-1788. Tirage : 350 (200 + 150) en 1738, 600 (400 + 200) en 1746. Bois, cuivre.
2. *Assomption* à Saint-Etienne (AD = 3E.12597, E.872, 877). L'image représente l'Assomption de Notre-Dame (fig. 1), xvii^e. Cuivre.
3. *Notre-Dame de l'Annonciation des Brassiers* à Saint-Etienne (AD = E.854, 855, 856, 858, 859, 1032, 1034, 3E.12598), 1590-1790. C'est la plus complète et la plus intéressante des séries de renseignements. Communication à la Société Archéologique du Midi, 16 décembre 1958 : Pierre Salies : Les Images de la Confrérie Notre-Dame des Brassiers de Saint-Etienne à Toulouse. Tirage : de 600 à 1 000 par an; 1 125 (800 + 25 + 300) en 1783. Bois, cuivre.
4. *Sainte Anne* à Saint-Etienne (AD = E.859), xvii^e (1675) et 1725. Cuivre.
5. *Saint Jacques* à Saint-Etienne (AD = E.835, 839). L'image représente saint Jacques, 1702 et 1776-1789. Tirage : 200 par an. Bois, puis cuivre en 1789.
6. *Pain bénit* à Saint-Etienne (AD = E.870). Cette image, dont nous avons dit la fonction toute spéciale, représente Notre-Dame, 1660-1782. Tirage : 1 000 en 1669 et en 1782, mais en moyenne 500. Cuivre.
7. *Notre-Dame de Pitié saint Fabien saint Sébastien* des recouvreurs à Saint-Etienne (AD = 3E.12603). Tirage : 100 en 1585, 60 en 1618. Bois.
8. *Corps saints* à Saint-Sernin (AD = H. St-Sern. 81, 91). Cf. Biscons-Ritay et Mesuret, La planche des Corps saints gravés par Antoine Fauré (*Bull. Soc. Arch.*, à paraître), 1651, 1716, 1761. Cuivre.
9. *Cinq plaies* à Saint-Sernin. Image ayant appartenu à la Société Archéologique du Midi (aujourd'hui Musée P.-Dupuy, n^o D.59.2.1), portant le millésime 1652. Bois.
10. *Sainte Luce* des Maîtres tailleurs à la Dau-rade (AM = GG.ND.7), 1618-1627. Bois.
11. *Saint-Sacrement* à la Dalbade (AD = E.826), 1784-1790.
12. *Sainte Croix* à la Dalbade (AD = E.823), 1744-1789. Tirage : 272 (22 + 250) en 1779; en moyenne : 250.
13. *Saint Germier* à la Dalbade (AD = E.827). L'image représente saint Germier (fig. 2), 1609. Bois.
14. *Corpus Christi* à Saint-Michel (AD = 1G.609), 1679. Bois.
15. *Sainte Catherine* des marchands de bois du Port-Garaud à Saint-Michel (AD = E.1006, 1007, 1008), 1614-1731. Tirage : 36 en 1614, 200 en 1672, 50 en 1716, 100 en 1731. Bois, cuivre. Détails difficiles à connaître, il y a deux confréries du même nom.
16. *Corpus Christi* à Saint-Nicolas, 1602 si l'on en croit une mention citée par R. Mesuret, Donation Regraffé, p. 87. Bois.
17. *Le Rosaire* aux Jacobins. C'est en réalité un diplôme à fonction précise : la récitation du Rosaire (fig. 3). Cuivre.
18. *Notre-Dame la Conception et sainte Lucie* des Maîtres fripeurs rhabilleurs sartes revendeurs petasseurs aux Grands Augustins (AM = GG.17). L'image représente Notre-Dame et sainte Lucie, 1576-1625. Tirage : 420 (220 + 200) vers 1578. Bois.
19. *Saint Fabien saint Sébastien* aux Augustins (AD = E.860). L'image représente saint Sébastien, 1504-1536. Tirage : 200 en 1504, 100 en 1536. Bois. Se transformera en confrérie de *Saint Roch*. Tirage = 350 en 1562, puis 100 ou 50 jusqu'en 1569 (AD = E. 862).
20. *Sainte Marguerite* aux Augustins (AD = H. Aug.170, 172). L'image représente sainte Marguerite, 1679-1704. Tirage : 200 en 1679.
21. *Cinq plaies* aux Augustins (AD = H. Aug.170, E.863), 1611-1676. Tirage : en moyenne 300, 400 en 1676. Bois.
22. *Notre-Dame de Pitié* aux Augustins (AD = H. Aug.170), 1675. Tirage : 200. Cuivre.
23. *Notre-Dame de Bonne Espérance* aux Grands Carmes (AD = E.819), 1785-1786.

24. *Sainte Croix du « T »* chez les religieux de ce nom (AD = E.814), 1791. Tirage : 200. Bois.
25. *Notre-Dame de l'Annonciation* à l'église de Nazareth (AD = E.833), 1648, 1687-1734. Tirage : 66 en 1707. Cuivre.
26. *Saint Aubin* (AD = E.830), 1786-1792. Les images sont peut-être achetées toutes faites.
27. *Sainte Catherine* des pagelleurs à la chapelle Sainte-Catherine du faubourg Saint-Michel (AD = E.1329), 1782-1791. Tirage : 156 (150 + 6) en 1782. Bois.
28. *Saint Roch* à la chapelle Saint-Roch du Férétra (AD = E.816, H. Minimes = faux classement, 4G.101), 1757-1791. Tirage : 500. Bois (deux planches) (fig. 4).
29. *Pâtisiers rôtisseurs* (AD = E.1339), 1756-1786. Tirage : 100 au minimum. Cuivre.
30. *Mâîtres chandeliers* (AD = E.1251), 1771. L'image représente sainte Suzanne. Tirage : 68 (50 + 18).
31. *Langageurs et égorgeurs de cochons* (AD = E.1314), 1781-1790. L'image représente saint Antoine. Tirage : 60 tous les trois ou quatre ans. Bois.
32. *Mâîtres fourniers* (AD = E.1302, 1305), 1683-1778. L'image représente Saint Pierre. Tirage : 150 à 200.
33. *Forgerons* (AD = E.1294), 1714. L'image représente saint Eloi.
34. *Charpentiers* (AD = E.1265). L'image représente saint Joseph. Tirage : 100 en 1784. Bois.
35. Nous pouvons ajouter à cette liste les images distribuées chaque année le jour de saint Martin au Moulin du Bazacle. Le Musée du Vieux Toulouse possède deux bois. Nous reproduisons l'une des images (fig. 5).

De cette liste, évidemment très incomplète, nous pouvons cependant déduire qu'il y eut deux fois plus de planches de bois que de cuivre.

Quant aux chiffres de tirage, sur vingt confréries pour lesquelles les renseignements ont quelque consistance, nous obtenons un total de 5 000 images imprimées annuellement. Cela nous donne une moyenne de 250 pour chaque confrérie.

Si l'on tient compte qu'il n'est pas exagéré d'évaluer à quelque cinquante le nombre de confréries ayant fait faire des images, nous constaterons, par une prudente extrapolation, que c'est plus d'un million d'images qui furent tirées pendant seulement les deux siècles avant la Révolution. Ceci nous donne l'échelle d'importance de Toulouse comme centre d'imagerie populaire. Combien connaît-on aujourd'hui de ces images? Quelques dizaines.

P. S.

SUMMARY : *Popular prints and Toulouse Guilds.*

The Guild print, akin to the Epinal picture-sheets and the playing card, forms a type of its own in popular print productions. For a long time the only picture of this type that existed was that engraved on wood and produced from the XVth century onwards by those known as "card-makers". In the XVIIth century the Guilds sought to have their pictures copper-plate engraved, although this process was very expensive. Records give us a better idea of this form of popular art than does a study of techniques or artists, for they reveal the part played by these pictures, their variety, the conditions in which they were executed, and details enabling us to judge amount that were printed. We may reckon that during the two centuries preceding the Revolution more than a million pictures of this type were printed for some fifty Guilds.

UN INVENTAIRE DES JOYAUX DE LA REINE CATHERINE DE NAVARRE (1517)

RICHESSES ANCIENNES DU CHATEAU DE PAU

PAR JACQUES DE LAPRADE

L'INTÉRÊT que l'on porte aux richesses anciennes du château de Pau n'est pas une vaine curiosité d'érudit. La documentation régionale sur ce point rejoint le courant de la grande histoire. Lorsqu'en 1594 Henri IV rentre dans Paris, il trouve les demeures de ses prédécesseurs quasi-vides et si bien pillées que le souvenir en restera dans la Maison de France. Louis XIV, dans les provisions qu'il signe en faveur du sieur du Metz nommé intendant et contrôleur général des Meubles de la couronne, invoque *l'expérience du dernier siècle, dans lequel il s'est fait une dissipation prodigieuse de tout ce qu'il y avait de plus beau et de plus rare dans nos garde-meubles*. Comment dès lors s'étonner que le Béarnais, une fois la paix bien établie dans son royaume, donne l'ordre d'envoyer au Louvre ou à Fontainebleau ce que son palais natal contient de plus précieux? A vrai dire, à partir de 1587, année de son dernier séjour en Béarn, Henri de Navarre s'est fait amener, à diverses reprises et en divers lieux, des meubles de Pau. Nous trouvons trace de ces envois isolés dans les archives. Mais les envois les plus importants n'ont eu lieu qu'en 1602. Les bijoux et pierreries des rois de Navarre, qui avaient été abrités, pendant les troubles, dans la ville forte de Navarrenx, sont transportés cette année-là à Fontainebleau par M. Dupont, président en la Chambre des Comptes de Béarn. Pierre de Beringhen, premier valet de chambre du roi, donne décharge à ce dernier, le 22 novembre 1602, des dix coffres qui les contiennent et qui sont intitulés Abraham, Jacob, Esaü, Job, Aaron, Moïse, David, Salomon, Lazare et saint Jean. *Le cabinet que Sa Majesté a fait apporter dudict pays de Béarn en ce lieu de Fontainebleau* va devenir le noyau du cabinet des rois de France. Dans le même temps, suivant une commission du Roi datée du 19 août 1602, Daniel Rémy, garde-meubles et concierge du château de Pau, accompagne à Paris un ensemble considérable de ciels de lit, dais, tapisseries, pavillons, lits, carreaux, tapis, dont l'état et la décharge sont

signés par François Moynier, *garde des meubles du Roy en ses châteaux du Louvre, hôtel de Bourbon et Fontainebleau*, le 25 novembre 1602. L'intérêt de ce document est d'autant plus vif que nous retrouverons dans *l'Inventaire Général des Meubles de la couronne sous le règne de Louis XII* publié par Guiffrey quelques-uns des objets qui y sont décrits¹.

Au cours du xvi^e siècle, nous voyons s'enrichir d'inventaire en inventaire le mobilier, la vaisselle d'or et d'argent, la collection de bijoux et le cabinet de curiosité des rois de Navarre et se confondre les diverses sources — maisons de Foix, d'Albret, d'Alençon et de Bourbon-Vendôme — qui constitueront l'héritage en biens meubles d'Henri IV. Dans l'ample documentation conservée, l'inventaire quasi-célèbre de 1561-1562, publié en 1892 par E. Molinier et F. Mazerolle, pour la Société des Bibliophiles français, d'après le manuscrit français 16812 de la Bibliothèque nationale, ne constitue pas autre chose qu'un jalon ou plutôt qu'un élément, particulièrement précieux, il est vrai, mais qu'il faut bien se garder de tenir pour complet. En dépit de son titre, il n'est pas un inventaire général, car s'il rend compte du contenu des coffres du trésor et du cabinet de curiosité, il passe sous silence, hors deux chambres de tapisserie *sous la garde* de Robert Cordier, concierge et garde-meubles, à peu près tout ce qui relevait habituellement de la responsabilité de ce dernier, lits, sièges, vêtements, broderies, dais, tentures diverses, dont nous connaissons par ailleurs l'existence². Il convient de compléter cet inventaire par d'autres documents et tout d'abord par un état des meubles que le roi de Navarre fait, en 1578, transporter de Pau à Nérac par Robert Rémy, brodeur et garde-meubles de Pau, et dont Bertrand Gontelle, tapissier et garde-meubles de Nérac, donne décharge à son collègue le dernier jour d'octobre de la même année. On sait qu'à la fin de l'année 1578, le 15 décembre, Catherine de Médicis devait arriver à Nérac accompagnée de sa fille, la reine Margot, qui, après trente-deux mois de séparation, va se réunir enfin à son époux, auprès de qui elle restera jusqu'en 1582. L'occasion était assez solennelle pour que fussent transportés à Nérac les plus belles tentures et les plus beaux ameublements du roi de Navarre — ce qui ne manqua pas d'être fait. En 1570, un voyage de meubles royaux avait eu lieu en sens inverse : Nérac avait reversé à la maison-mère, si j'ose dire, en l'occurrence le château de Pau, un précieux mobilier — précaution trop tardive et fruit des craintes qu'avaient inspirées les troupes de Montluc³.

Remontons le cours des années et nous voici proches du temps où Jean d'Albret et Catherine de Foix règnent à Pau et à Pampelune. On sait que la possession effective du royaume de Navarre ne demeura que d'une façon toute éphémère dans les maisons de Foix et d'Albret de qui les Bourbons tinrent une couronne de surcroît plus éclatante que réelle. Rarement la fatalité de l'histoire s'exerça avec plus de cruauté qu'elle ne le fit contre notre dynastie. En 1512 tout était consommé. Catherine et Jean ne conservaient de leur royaume que quelques bourgs en deçà des monts. Jean d'Albret, rongé par une mélancolie profonde devait mourir le 17 juin 1516. Catherine le suit dans la tombe le 12 février 1517. Revenus à Pau, ils y avaient fait quelques

embellissements : ils avaient notamment fait construire, au deuxième étage de la façade est du château, de vastes galeries largement ouvertes sur la petite cité. Si nous ne possédons aucun inventaire de leurs biens meubles dressé de leur vivant, deux documents établis peu après leur mort nous renseignent amplement sur ce qu'était de leur temps le mobilier du château et sur les bijoux de la Couronne de Navarre. Nous voici presque à la source de l'héritage béarnais d'Henri IV ! Nous pourrions noter ses enrichissements et nous faire quelque idée de la provenance des apports du XVI^e siècle, en nous fondant sur ces deux pièces reliées par toute une série d'inventaires et d'états aux documents de 1602 constatant l'envoi à Henri IV, d'une part, de son mobilier de Pau, d'autre part, de ses pierreries et bijoux. Nous avons publié récemment dans le *Bulletin des Amis du Château de Pau* (juillet 1961) l'inventaire du meuble mis, en mars 1520, sous la garde d'Orrias Bourguignon, maître d'hôtel du jeune roi Henri d'Albret âgé de seize ans et pour lors à Paris auprès de François I^{er}. Le second de nos documents concerne les bijoux de Catherine de Navarre. Il est l'inventaire établi le 4 mai 1517, moins de trois mois après la mort de la souveraine, des *bagues, reliquières d'or et d'argent et pierrerie* qu'elle conservait dans son cabinet et oratoire de Pau et qui devaient bien constituer l'essentiel de ce qu'elle possédait en fait de bijoux, malgré une inscription prudente qui, sur le revers de la pièce, intitule celle-ci : *Inventoire de partie des bagues et bijoux de la feu Royne de Navarre que Madame Anne a en garde*, réservant ce qui s'en pourrait trouver ultérieurement à Nérac, à Odos ou même en quelque endroit du château de Pau. Nous avons voulu que les lecteurs de cette revue prennent les premiers connaissance de cette liste de plus de deux cents bijoux et objets précieux. Nous n'avons allégé notre transcription que de quelques adjonctions postérieures à la rédaction primitive qui concernent soit le transport des bijoux à Orthez en 1519, soit, la même année, la mise en gage de quelques bijoux. Dans des notes marginales que nous avons conservées, on trouvera trace de cette dernière opération, sur laquelle il n'y a pas lieu de trop insister, la situation critique des grands féodaux, dès la fin du XV^e siècle, ayant été exposée depuis longtemps, en particulier par Luchaire, historien de cet Alain le Grand, qui est précisément le grand-père et le tuteur de notre Henri d'Albret. Tandis que ce dernier attend sa majorité et parfait son éducation auprès du roi de France, sa sœur aînée, Anne, est *lieutenant générale* de ses pays souverains. Outre Anne, quelques-uns des quatorze enfants que Catherine de Navarre mit au monde, plus exactement quelques-uns de ceux qui ont survécu, notamment Catherine, Isabeau qui épousera le sieur de Rohan, Quiterie et Marie qui seront nonnains, sont cités aux marges de notre inventaire. Est-il besoin de dire l'intérêt qu'il y a à comparer les articles de celui-ci avec le contenu du cabinet de Jeanne d'Albret en 1561-1562 et avec l'état établi en 1602 ? Dans les notes, nous renvoyons assez fréquemment, puisqu'il a l'avantage d'avoir été imprimé, à l'inventaire publié par E. Mollinier et F. Mazerolle, soit pour rapprocher et compléter l'une par l'autre deux descriptions d'un même objet, soit, et c'est le plus souvent, pour comparer deux objets

voisins et que le lecteur se fasse une idée plus précise de la pièce décrite par le rédacteur de notre document. Mais ce n'est là qu'un aperçu de rapprochements plus méthodiques qui pourraient être faits entre les divers inventaires des bijoux du cabinet de Pau; ils auraient pour point de départ le précieux codicille (1429) du testament de Jean de Foix, vicomte de Béarn⁴, que M. Raymond Ritter a très heureusement publié en appendice de son ouvrage sur *Le château de Pau* (p. 279 sqq., 1^{re} édition, E. Champion, 1919) qui mentionne déjà parmi la riche vaisselle d'or et d'argent du vicomte, des pièces d'orfèvrerie rehaussées de pierreries, divers reliquaires (dont un reliquaire de sainte Catherine enrichi de pierres et de perles et un reliquaire de la Vraie Croix), et *I bet miralh d'aur, garnit de peyres et perles, d'un camahiu, de scar(b)ous, de cristau, de personnades*, don d'une reine de France à une comtesse de Foix, qui pourrait être *le grand miroer d'or*, désigné comme une pièce connue de tous en l'article 127 de notre inventaire⁵.

J. de L.

SUMMARY : *An inventory of the jewels of queen Catherine de Navarre (1517).*

A large number of records have been preserved that describe the furniture, gold and silver plate, jewels, valuable curios, tapestries, embroidery and garments that were to be found in the Châteaux of Pau and Nérac in the XVIth century. The interest of such documents is, no doubt, that they reveal the setting in which lived the eminent personalities who successively occupied the throne of Navarre, from Catherine de Foix and Jean d'Albret down to Henri IV and Marguerite de Valois, and also possibly their taste. It suffices to mention the names of Henri d'Albret and Marguerite d'Angoulême, of Jeanne d'Albret and Antoine de Vendôme, for the documents under examination to come vividly alive. The most precious of these possessions were, however, to follow Henri IV to France. The largest quantities were dispatched in 1602 when on the one hand the treasure and collections of the kings of Navarre and on the other their most precious tapestries, dais, beds and furniture were taken to Paris. *The Inventory of Crown Furniture under Louis XIV* contains traces of the movement of this property which, after the misfortunes of the century that had just ended, was to form the nucleus of the furniture-repository and collections of the Bourbons. It is perhaps worth while finding out the family origins (Foix, Albert, Valois or Vendôme) of the most precious pieces. The inventory of the jewels of Catherine de Foix, queen of Navarre and great-grandmother of Henri IV, states one of the sources of these successive transfers.

NOTES

1. Le premier des états de 1602 a été publié par Mlle J. Rigal, dans le *Bulletin des Amis du Château de Pau* (avril 1960 et juillet 1960). Nous comptons publier prochainement celui qui concerne le mobilier. Ces deux documents et tous ceux dont nous parlerons ultérieurement, sans indiquer de provenance précise, appartiennent aux Archives des Basses-Pyrénées (A. 4). M. Pierre Bayaud, directeur de ces Archives, n'en a pas seulement mis les pièces qu'il conserve à notre disposition avec une rare libéralité. Il nous a constamment aidé de ses conseils dans nos recherches et nous avons fait sans cesse appel à son érudition pour la transcription des manuscrits. Il a été pour nous le guide le plus généreux. Qu'il trouve ici l'expression de notre très vive gratitude.

2. Voir à ce sujet ce que nous écrivions, après étude du manuscrit 16812, dans le *Bulletin des Amis du Château de Pau* (janvier 1962).

3. Nous avons publié l'inventaire des meubles envoyés en 1570 de Nérac à Pau dans le *Bulletin des Amis du Château de Pau* (avril 1961) en omettant toutefois de rétablir la date réelle de ce document daté du 7 janvier 1569 (n. s. 1570) et l'inventaire de 1578 dans la *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, travaux et documents*, tome XXIV.

4. Arch. des Basses-Pyrénées E. 230.

5. Est-il besoin de dire que les numéros portés en tête de chaque article de l'inventaire l'ont été par nous, pour plus de commodité?

INVENTOIRE DE PARTIE DES BAGUES ET JOYAUX
DE LA FEUE ROYNE DE NAVARRE
QUE MADAME ANNE A EN GARDE *

Inventoire des bagues, relliquières d'or et d'argent et pierrerie qui estoit de la feue Royne que Dieu absoille et se sont trouvées en son gabinet et oratoire après son décès, lequel présent inventoire a esté extraict du grand inventoire faict des aultres meubles de ladicte dame et les dicts bagues et reliquières d'or et d'argent mys en deux coffres lesquels coffres sont demeurez en pouvoir de Madame avecques tout le demeurant du meuble comprins en le dit grand inventoire, et desdicts deux coffres ont esté baillées deux clefs à Monseigneur et autres deux à la dite dame pour la ung sens l'autre ne pouvoir ouvrir les dicts coffres et a esté fait ledit inventoire comme s'en suyt.

Et premièrement dedens ung grand coffre ferré fut tiré ung petit coffret couvert de veloux noir où se trouvèrent les pièces suivantes :

1. C'est une Notre Dame d'or enchassée en argent doré où est une pierre d'agate à manière de cullerete et certaines autres pierres.
2. Plus ung reliquière faict à faicon de cuer à fiel de grame.
3. Une targue d'or semée d'arroses et au milieu ung balais.
4. Ung lez d'or à fiel de grame.
5. Unes petites matines d'argent doré où a deux retables la ung de la nativité, l'autre de pitié.
6. Deux barriex d'or à fiel de grame.
7. Une borse d'or faicte à huict quartiers à fiel de grame.
8. Ung moilloir d'or à quatre ances de fiel de grame.
9. Une perre d'or à fiel de grame là où a une femme dedens. F.I B.
10. Un parfumoir de fiel de grame.
11. Deux rons d'or à fiel de grame à faicon d'agnus.
12. Une gibissière d'or à fiel de grame.
13. Un coffret d'argent à fiel de grame.
Lesquelles avandictes pièces furent remises dedens ledit petit coffret couvert de veloux.
14. Plus dedens ledict gros coffre deux gros salliniers d'argent doré dedens leur estieu.
15. Plus ung navire d'escaille de perles garny d'argent doré.
16. Plus ung berre le piè garny d'argent.
17. Plus deux chaderons d'argent pour parfumer.
18. Plus deux petites escuilles d'argent.
19. Plus ung monde d'argent doré.
20. Plus ung barril de christol garni d'argent doré là où il y a l'usmete pendent à une chaîne.
21. Ung navire d'argent doré que ung serpent porte garni le fontz et le doz dudit serpent d'escaille de perle.
22. Une escuille de berre esmaillé de blancq. Encores dedens led. gros coffre fut tiré ung coffret ouvré à la italienne où se trouva ce que s'en suyt.
23. Deux esguillez d'argent pour lire de la suite du flascon.
24. Une pièce de pie de beuf mari.
25. Une pièce de jaspi pendente à ung cordon.
26. Troys papoux de musquet. F. II A.
27. Dix gros patenôtres d'or là où est la passion entaillée. (En marge :) Prins pour engai-ger.
28. Ung chappellet de patenôtres d'or faiz à jour et marches d'or esmaillé de noer là où il en y a LVI.
29. Plus ung autre chappellet de jaspy fert.
30. Plus ung chappellet de corail à olivetes grosses où il en y a LV à grands marches d'or semmees de pensees.
31. Ung autre chappellet de jaspy où en y a sincquante moyens d'agata et cinq marches grosses de jaspi et dix patenôtres petiz d'or.

(*) Ce titre figure au dos du document.

32. Plus ung autre chappellet de corail où en y a sincquante et sincq marches d'or a jour.
33. Plus ung autre chappellet de corail là où il en y a cinquante et XI marches d'or.
34. Plus ung autre chappellet de corail ront à marches de corail encarne.
35. Plus ung autre chappellet de crystalin avecques les marches grandes du mesmes.
36. Plus une corde de olivetes de corail là où il en y a II^cXXII.
37. Plus ung autre chappellet de lignum aloë fait à forme d'olivetes et marches du mesmes et une grand croix double où sont les Evangelles.
38. Plus ung patenostres de boix plains.
39. Plus un autre patenostres de petites toronges.
40. Dix gros patenostres d'ambre.
41. Plus ung corail blancq.
42. Plus ung petit coffret d'ivoire garni d'argent.
43. Plus ung autre petit coffret d'escaille de perle garni d'argent dens lequel a aucunes reliques. F. II B.
- Lesquelles bagues et pièces furent remises de dens led. coffret ouvré à la ytaline qui fut mys dedens ledit gros coffre.
44. Ung petit coffret de tables de crystal enchassé en or garni de dix rubins balais.
45. Plus deux escuilles d'argent doré garnies sur le bort d'agates et autres pièces en la une desquelles en y a dix et en l'autre sept.
46. Ung autre estieu en lequel a une taice d'or avecques sa couverte dedens, laquelle a unze pierres agattes et une pièce de licorne au fons avecques ung saphys et au dessus de la dite couverte y a XI balays garnis tout le tour de pierrerie et le dedens et le dessus de pierres contre le berin.
47. Plus ung sallinier d'or garny de pierrerie et le dessus et le dedens de pierre contre le berin.
48. Plus ung gorbelle d'alabastre garni d'or avecques sa couverte le tout garni de saphys et perles.
49. Plus une esguière d'alabastre garnie d'or avecques sa couverte le tout garni de saphys et perles.
50. Plus une couronne d'argent doré en la quelle y a dix diamans et neuf rubins et XXIII grosses perles.
51. Plus ung septre de cassidouene garni d'argent doré là où il y a huit gros balaiz et tout plain de menues perles.
- Encoeres en ledit gros coffre a esté trouvée une petite boeyte de veloux noer garnie d'argent doré à roses dedens en la quelle c'est trouvé ce que s'en suyt.
52. Plus ung autre reliquière d'or là où il a ung camahut de Notre-Dame et le petit Enfant de la ung costé et de l'autre Notre Seigneur portant la croix. (En marge :) à Monseigneur Charles baillé par commandant de Monseigneur. F. III A.
53. Plus ung autre reliquière d'or garni de pierrerie les perles de crystal et quatre saphys et sept perles avecques l'ymaige St. Jehan.
54. Plus ung autre reliquière d'or de Ste. Marguerite où en la une part a une esmeraude et dix et neuf perles.
55. Plus ung reliquière d'or de Notre Dame en camahiu de la ung cousté et de l'autre la Nativité de Notre Seigneur en laquelle a XI tables de diamans, quatre rubins, deux esmeraudes et ung saphys.
56. Plus une M. d'or de pointes de diamans pour porter au bonnet où a XXV pointes de diamans comprinse une grosse.
57. Plus ung bent d'or ouvré le dedens de fil de grame en lequel a quatre gros roubinx et XXIII perles petites et grandes.
58. Une Sainte Catherine d'or avecques la roe faicte de diamans à dodame portant en la main une torr de diamans en penses en laquelle a un diamans et ung rubin et troys grosses perles au fons pendens. (En marge :) Ceste Sainte Catherine a esté baillée à MMgrs. de Lescar et Oloron et le juge. — La dicte Sainte Catherine a esté restitué par lesdits évesques et juge le XXV^e de novembre mil V^cXXVII et remise en le coffre dedens la dit boeyte par Mesdames et les Sieurs des Cars et de Cau-boe.
59. Plus une losange en reliquière d'or en laquelle a ung croix de diamans et à tout le tour y a XXIII pointes de diamans nayfz.
60. Plus ung Saint Jacques d'or gani de pierrerie où a XV diamans et deux rubins la ung sur la teste l'autre au bordon. (Ajouté :) rendu. (En marge :) A Madame Quiterie par le commandant de Monseigneur.
61. Ung Saint Micheaul d'or armé de diamans où a oltre ladite armure cinq tables de

diamans et une poincte et troys grosses perles en poire pendentes. (En marge :) rendu à Madame Anne pour ce que estoit sienne et par le commandement de Monseigneur. F. III B.

62. Plus une bague d'or pour porter au coul en laquelle a une rose de roubins et troys autres roubins autour et troys diamans taillés à dos dame. (En marge :) rendu à Madame Catherine.

63. Plus ung croissant d'or là où il y a trois roubins et troys diamans taillés à dos dame et deux perles pendens. (En marge :) rendu à Madame Quitere.

64. Plus ung reliquière de Sainte Catherine là où il y a troys roubins deux diamans et quatre perles. (En marge :) rendu à Madame Catherine.

65. Plus une roquete d'or là où il y a troys roubins et quatre perles.

66. Ung Saint Francois d'or là où il y a six roubins et troys perles. (En marge :) à Madame Ysabeul par le commandement de Monseigneur.

67. Ung archier d'or avecques son arcq et flèxes ou il y a deux pierres à faicon de rubin et ung saphys.

68. Plus ung aureiller d'argent esmaillé de blancq là où a une pierre a faicon de rubin.

69. Plus ung reliquière d'or là où est la teste de St. Jehan Babptiste que la fille du Roy Herodes tient en sa main où à XXVII perles petites.

70. Plus un piyon esmaillé de blanc là où a un rubin et troys perles.

71. Plus ung camahu garni d'or où a une femme et ung char.

72. Plus une chaine d'or où pent une pierre à contrepoison.

73. Plus ung flascon de jassante garni d'or.

74. Plus ung reliquière d'agate garni d'or a faicon de mecer là où dedens une Notre Dame de petiè et dehorz la Resurrection.

75. Ung flascon d'agate garni d'or.

76. Plus encoeres en la dite boeyte de ce que estoit en une brustie ung cargant de grosses perles fait à pilliers d'or en lequel a cent et six perles de compte et XV pilliers d'or. F. IV A.

77. Plus ung autre carcant de perles en filles de patenostre d'or la ung esmaillé de noer l'autre d'or en lequel a XXIII perles de

compte grosses et XLIX patenostres tant esmaillé que d'or.

78. Plus ung autre cargant de perles où a dix pilliers d'or esmaillés de noer et troys cens quarante perles de compte a six rencx pour pillier.

79. Plus une sinture de perles menues faictes à cordelière avecques deux cordons pendens et au bor deux botons de grosses perles et les flocc de perles menues et en ladite sinture a des botons d'or faiz à jour jusques à vingt.

80. Plus quatre manilles de corail garnies d'or.

81. Plus deux exorques d'or ouvrées à la morisque là où a une croix de diamans et rubins.

82. Plus jaspy bert garni d'or. (En marge :) à Joffre par le commandement de Monseigneur.

83. Plus deux jassintes la une garnie d'or et l'autre no.

84. Plus deux pierres d'agata.

85. Plus une pierre faicte à faicon de oeil de chat.

86. Plus une cornelline.

Lesquelles avandictes bagues furent remises en ladite boeyte et icelle mise dedens le dit coffre. Encoeres en une autre boeyte d'assie doublé de veloux vert furent trouvées les choses qui s'en suivent :

87. Une bague d'or en faicon de treffle là où il y a une grande espinolle et une poincte de diemant et troys grosses perles et au dernier ung Saint Josep. F. IV B.

88. Plus une autre grosse bague de diamans faicte à faicon de rose en laquelle a huyt grosses pièces de diamans taillés à dos dame et au milieu un gros rubin et troys grosses perles en pendent à faicon de poire.

89. Plus une autre grosse bague d'or faicte à losange en laquelle a au milieu une grande croix de diamans et autour de ladite croix huit tables de diamans bien grandes et quatre rubins à chacun canton ung.

90. Plus un homme d'armes d'or esmaillé de blancq tennent sur le haume une grosse poincte de diamant et en la une man ung autre diamant taillé à dos dame et une targuete en l'autre main où a ung gros balays, pendent led. homme d'armes à une chaine d'or faicte à pilliers esmaillés de noer et à patenostres d'or faiz à jour. (En marge :) Cest homme d'armes fut baillé à Messeigneurs de Lescar et Oloron pour le engadyer. Le dict home d'armes a esté restitué par lesdits évesques le XXV^e de novembre l'an V^cXXVII et remys dens le coffre dedens

la dite boeyte présents mas dames et los senors des Cars et de Cauboe.

91. Trente et six pilliers huit patenostres à jour.

92. Plus une autre bague d'or faicte en C en laquelle a quatre grosses esmeraudes et six perles troys rondes et troys à faicon de poire pendent.

93. Plus une autre bague d'or faicte à faicon de demys roue de Sainte Catherine en laquelle a six grosses pointes de diamans. (En marge :) prinse pour engaiger.

94. Plus une autre bague d'or faicte à faicon de rose où à quatre grosses pointes de diamans, quatre rubins et une grande tablete de diamant au milieu.

95. Plus une autre bague d'or faicte en trèfle où a troys gros rubins et troys grosses perles et au milieu une grosse esmeraulde. (En marge :) prinse pour engaiger.

Encoeres en ung esclin couvert de cuyr noer ce trouva ce que s'en suynt et fut mis dedens lad. boeyte d'assier. F. V A.

96. Ung gros anneau d'or là où a ung diamant taillé à dos dame.

97. Plus ung autre anneau là où a ung diamant taillé à faces.

98. Plus ung autre anneau d'or où a ung autre diamant taillé à trois faces.

99. Ung autre gros anneau d'or où a ung gros diamant bert.

100. Plus ung autre anneau d'or où a ung autre diamant taillé a faces à faicon de cueur.

101. Plus ung autre anneau où a ung diamant bert taillé à faces sur le percx.

102. Plus ung autre anneau où a ung autre diamant à faicon de cueur taillé à faces.

103. Plus ung autre anneau d'or où a ung grand diamant taillé à dos dame.

104. Plus ung autre anneau d'or où a ung diamant taillé à tablete.

105. Plus ung autre anneau d'or là où a ung gros diamant taillé à dos dame.

106. Plus ung autre anneau d'or là où a troys petiz diamans et le du milieu est taillé à la forme de ung J.

107. Plus quatre anneaux d'or là où il a quatre beaulx rubins le ung taillé à faces et les autres à cabaxon.

108. Plus ung autre anneau d'or où a une jasinte entaillée.

109. Plus ung autre anneau là où il a une cornelline entaillée de une teste de homme.

110. Plus ung autre anneau d'or là où il y a ung oeil de chat.

111. Plus une autre berge d'argent.

112. Plus ung autre anneau d'or à faicon de berge là où a XIII petiz diamans taillés à dos dame. F. V B.

113. Plus ung autre anneau d'estanche saing.

114. Plus dix diamans en table en chatons d'or. (En marge :) Monseigneur print ung par quoy n'en reste que neuf.

Lesquelsd. anneaux et bagues furent remises dedens le susd. esclin couvert de cuyvre que fut remis dedens lad. boeyte d'assier.

En ung autre coffret d'argent doré faict à fiel de grame c'est trouvé ce que s'en suynt :

115. Plus une autre chaîne d'argent là où pend une corne de serpent.

116. Plus ung poix ouvert là où a quatre petites perles et ung petit rubin au bot.

117. Une petite pierre à faicon de christal enchassée et argent à une petite cire.

118. Plus huyt perles rondes là où il en a troys à chandallet.

119. Plus une pierre appelée lapis aquille.

120. Plus une croix d'or là où il y a huyt perles et les cloux et diamdème de diamans.

121. Plus un pome ronde à quatre quartiers où a au milieu ung pillier où Notre Dame est dedens et plusieurs saintz entaillé.

122. Plus ung pannier d'or à fiel de grame.

123. Plus une chante plore d'or à fiel de grame.

124. Plus deux metaus d'or à fiel de grame.

125. Plus une teste de St. Jehan d'escaille de perle enchassée en or. F. VI A.

126. Plus ung homme sauvaige d'or garni de ung diamant et de plusieurs rubins. (En marge :) à Madame par commandement de Monseigneur.

127. Plus le grand miroer d'or garny de la pierrerie que par se devant a esté inventarisée. (En marge :) ce miroer a esté prins et engaigé à Guillaume de Beaume pour les affaires du Roy par deux mil livres.

Lesquels dites avemt, pièces furent remises dedens led. grand coffre.

128. Plus deux cuillères de christalin garnies d'argent doré. (Article ajouté).

En l'autre coffre second se sont trouvées les choses que s'en suyvent :

129. Premièrement ung baudrier ouvré d'or à fiel de grame.

130. Plus ung baudrier de satin blancq faict à cordelières de veloux cramoyzin avecques sa sinture et blocques du mesmes.
131. Plus une branche longue de corail noir longue de deux paums.
132. Plus estieu de berrez d'Alamaigne de fuste où en a six.
133. Plus ung petit flascon d'argent.
134. Plus deux petiz chaudrons d'argent, une escuyelles avecques aureilles et une pome d'argent pour eschauffer les mains avecques une petite chaine. (En marge :) A madame Anne par commandement de Monseigneur.
135. Plus ung chandellier d'argent faict à fiel de grame pour tenir la bogie.
136. Plus un petit endouilh d'argent doré.
137. Plus une caixete d'argent. (En marge :) A madame Ysavel par commandement de Monseigneur.
138. Plus ung curedent d'argent. (En marge :) Ledit curedent d'argent ne s'est point trouvé.
139. Plus une sinture d'espée ouvrée à la morisque. F. VI B.
140. Plus une tire d'or.
141. Plus troys relonges de la nuyt.
142. Plus soixante et six perles, les XXX avecques chatons d'argent et les autres desgarnies.
143. Plus l'estieu de beaume que estoit du Roy que Dieu pardoint.
En une brustie qui estoit dedens ledit coffre ce que s'en suyt.
144. Ung lusert d'argent esmaillé de bert.
145. Plus une langue de serpent garnie d'or à une petite chaine.
146. Plus ung pommeaul d'espée de jaspis garnie d'argenf doré avecques une petite chaine.
147. Plus une pierre de crystal garnie d'argent.
148. Plus un léon et ung léopart sur une pré d'argent doré.
149. Plus une canete de crystal garnie d'argent doré.
150. Plus ung serf d'argent doré sur ung pré.
151. Plus ung singe doré avecques dix perles sur le doz.
152. Plus ung boiz d'argent doré où est une dame que tint ung rubin sur la teste et ung serf et ung lebrier.
153. Plus une dent de sanglier garnie d'argent.
154. Plus une cuillier d'argent faict à fiel de grame.
155. Plus ung ront d'or où est Notre Dame en une nue de saphys, St. Jehan, St. André et deux anges d'or au dessus, garni de cinq perles et autres pierrerie en une petite chaine. F. VII A.
156. Plus une sainte Catherine d'or en ung croissant où a quatre perles, deux saphyrs penden à une petite chaine d'or.
157. Plus ung monte calbari d'argent doré où est notre Seigneur en la croix quatre Juyfz et une eschelle.
158. Plus une seringhe d'argent doré.
159. Plus une pomme de sentur garnie d'or à bandes.
En une autre brustie ronde qui estoit dedens ledit coffre.
160. Ung may d'argent esmaillé de bert.
161. Plus un ront d'argent doré semé de plusieurs bestes.
162. Plus ung sallinier d'argent doré sur ung dragon d'escarcoil de mer.
163. Plus ung ront d'argent doré là où il y a deux lions et une brebis avecques deux grosses branches de corail.
164. Plus ung chandellier de corail garni d'argent doré avecques pierres de petite valeur.
165. Plus un camp d'argent doré là où un dragon et quatre enfans que le combatent. Lesquelz ont esté remis dedens la première brustie.
166. Plus une taice d'argent faicte à fiel de grame.
167. Plus ung panier d'argent faict à fiel de grame.
168. Plus une petite bue d'argent le bourt doré.
169. Plus une pièce d'alicorne de longueur de troys ou quatre paums.
170. Plus en ung autre estieu ung caderan d'argent doré où est les armes d'argent doré et une teste de bache d'or. F. VII B.
171. Plus ung barril d'argent doré pendant à une chaine.
172. Plus deux petiz chandelliers d'argent de l'oratoire.
173. Plus une courye (?) d'argent et dedens petiz ouseaulz.
174. Plus une pièce de corail tennent au roc ou est cien.
175. Plus une petite coppe d'argent doré avecques sa couverte pour manger ragues.

176. Plus un autre estieu d'argent doré là où est la sainte espine garni de troys balaiz, trois saphys et XXII perles et son pié d'argent doré.
177. Plus un des cloux de la croix de Notre Seigneur d'argent doré garni de perles à tout le tour où a XXXII perles.
178. Plus en un autre estieu un coffre de jaspy garni d'argent plain de reliques.
179. Plus en un autre estieu une petite coupe de christal garnie d'or plaine de reliques.
180. Plus en un autre estieu un autre reliquière d'or là où a deux saphys, une esmeraude et deux autres pierres blanches.
181. Plus une petite boeyte plaine de reliques.
182. Plus en un autre estieu un grant Saint Francoys d'argent doré.
183. Plus un coffre d'ivoire fait à jour plain de reliques.
184. Plus une autre rogete couverte de velours cramoy sin la sarrure d'argent toute plaine de reliques.
En une autre brustie de fuste longue :
185. Un rond d'argent là où a aucunes reliques dedens.
186. Plus une Notre Dame d'argent doré garnie de XVI pièces de petite valeur. F. VIII A.
187. Plus un autre tableau d'argent doré là où est un *noli me tangere*.
188. Plus un autre tableau d'argent doré où est St. Nicolas.
189. Plus un autre tableau d'argent doré où est une Baronique.
190. Plus un ront d'argent doré où est Sainte Elénne de naiscle perles.
191. Plus un autre ront d'argent doré où est la teste de St. Jehan Babptiste en un plat d'agate et une perle pendent.
192. Plus un reliquière d'argent doré plain de reliques et un berre audevant et de l'autre costé la Baronique.
193. Plus un autre ront d'argent où est notre Seigneur et Saint Francoys en esmail.
194. Plus un autre tableau d'argent doré et carreaux où est le couronnement de Notre Dame.
195. Plus un retable de bois là où il y a plusieurs reliques.
196. Plus un Saint André d'argent doré.
En une autre brustie de fuste :
197. Plus un tableau d'argent à deux tables et dedens une Sainte Marguerite d'argent doré.
198. Plus la porte d'argent là où est Joachim et Sainte Anne doré.
199. Plus un retable de cuyvre où est *Ecce Homo* esmaillé.
200. Plus une pièce de contrepoison garni aux deus bolz d'argent. F. VIII B.
En un autre estieu de cuyr noer.
201. Troys parfumoires d'argent à fiel de grame.
202. Plus un estieu de barbier doré par les bors. Et le tout a esté mis dedens led. gros segont coffre.
De ce que estoit en le tiers coffre et fut mys en le second coffre.
203. Premièrement un retable du trepassement de Notre Dame de leton esmaillé de plusieurs couleurs.
204. Plus un autre retable où est l'ymaige de Notre Seigneur, Notre Dame, St. Francoys et autres ymaiges de leton doré esmaillé de diverses couleurs.
205. Plus une brustie là où a de l'aurum potable.
206. Plus un dragon d'argent doré.
207. Plus un grant retable où est le mistere de la passion de laton doré esmaillé d'or et d'asu et de plusieurs couleurs couvers de fuste.
208. Plus deux euz d'estrusse garnis d'argent avecques leurs chaines à manière de flascons.
209. Plus un jarre à la Ytalienne garni d'argent doré.
210. Plus un autre gros jarre à la italienne garni d'argent doré.
211. Plus une coupe du mesmes d'argent doré avecques le pié et couverte.
En un petit coffre ferré.
212. Plus six cueillères d'argent dorées.
213. Plus une branche de corail.
214. Plus une plume de porcq espicq garny d'argent. F. IX A.
215. Plus une dent de poisson garnie d'argent.
216. Une cadene d'argent là où il y (*sic*) cinquante et cinq chaines d'argent.
217. Plus le scel des armes du Roy.
218. Plus un espronnet d'argent doré esmaillé.
219. Plus un curoir de pignes d'argent doré.
220. Plus une dent d'auriflant.
221. Plus une branche de corail garnie d'argent doré.
222. Plus une coupe d'argent doré avecques sa couverte.
Lesquelles dites bagues et reliquières d'or

et d'argent ensemble avecques ladite pierrerie en la manière que dessus declairez et especifiez ont esté baillez en garde et commande de dens deux coffres ferrés à Nous, Anne, infante de Navarre, par Monseigneur notre grand père, tuteur et gouverneur de notre très redoubté Seigneur le Roy de Navarre, notre frère — Desquels d(its) deux coffres ledit Monseigneur notre grant père nous a baillé deux clefz et en a retenu deux autres afin que iceulx ne puissent estre ouvers sinon estant ledit seigneur

et nous ensemble. Lesqueles d(ites) bagues, reliquières d'or et d'argent ensemble la dicte pierrerie ainsi que desus est declairé avecques tout le meuble qui est contenu en le grant inventaire d'iceulx, promectons bien garder et faire garder et le tout restituer et retourner au(dit) Seigneur toutes heures et foiz que par luy en serons requise. En tesmoing de quoy en avons signé ces présentes. A Pau, le IIII^e de may mil cinq cens et detz et sept. (Signé :) Anna (Plus bas :) de Domec.

NOTES

Les numéros des notes sont ceux des articles de l'inventaire. Les deux M suivis d'un chiffre renvoient à l'inventaire de Pau de 1561-1562, publié par E. Molinier et F. Mazerolle.

1. MM. 311. « Une agatte en forme de cuillier sur laquelle y a une Notre Dame tenant son enfant esmaillé de blanc; au dessus, une pierre rouge et à l'entour, des fleurs esmaillés de rouge cler et les aultres de perles, le tout enrichy d'or. »

2. *Fiel de grame*, ce mot que nous rencontrerons constamment dans cet inventaire, désigne les ouvrages de filigrane (de l'italien *filigrana*) restés jusqu'au XVII^e siècle fort rares en France parce que nos artisans n'en fabriquaient pas, et qu'ils provenaient de l'étranger. Ceux de Catherine de Navarre avaient, sans doute, une origine espagnole. Ils donnent à penser que la mode des petits objets de vitrine en filigrane remonte loin dans le passé. Autre observation curieuse: notre inventaire est peut-être le plus ancien où le filigrane trouve presque son nom. L'inventaire de 1561-1562 revient à le désigner par *fil d'or* (ou *d'argent*) tiré. — MM. 1144. « Un cueur de fil d'or ». Le n^o 1147 est identique.

3. *Arroses*, roses (béarnais). — *Targue* pour targe, petit bouclier. MM. 251. « Une targuette d'or semée de fleurs esmaillées de blanc et ung grenat au milieu. »

4. *Les*, lis.

5. *Matines*, livres d'église contenant les prières du matin et surtout l'office de la Vierge. L'objet de piété dont il s'agit ici, est fait à la façon d'un livre cf. n^o 74 et, dans l'inventaire de 1561-1562, MM. 261 à 263. — *Retable*, qui était aux XVI^e et XVII^e, synonyme de cadre, est ici synonyme de tableau. — MM. 262. « Ung livre d'argent doré qui s'œuvre en tableau et y a dedans une Nativité et une Notre-Dame de pitié. »

6. *Barrieux*, barils, barillets, qui servaient à mettre les sauces sur la table ou contenaient l'eau bénite, les eaux de senteur, etc. Le mot prit, au XV^e et XVI^e siècle, la signification d'écuëlle, de vase à boire. — MM. 229. « Deux baraulx d'or de fil tiré, de la longueur d'un pouce. »

7. MM. 238. « Une bourse d'or à huit carréz et huit boutons. » Cet article figure dans une suite d'objets d'or « en fil tiré ».

8. *Moilloir*, mouilloir, petit vase dans lequel les dames trempaient leurs doigts pour filer.

9. MM. 505. « Une petite poire d'or de fil tiré où il y a une Magdelene dedans. »

10. *Parfumoir*. Petit ustensile où l'on faisait brûler des pastilles de parfum.

11. *Ront*. Nous trouverons dans cet inventaire ce terme appliqué à des objets de forme ronde de dimensions, de natures, et d'usages souvent incertains, parmi lesquels nous reconnaissons des pendentifs et des plaquettes de métal rehaussé ou d'émail. Cf. n^o 155, 161, 163, 185, 190, 191, 193. Dans l'inventaire de 1561-1562 le mot est souvent utilisé pour définir des objets de matières encore plus diverses: argent et or, cristal, émail, jaspe, etc... (MM. 250, 255, 271, 289, 290, 292, 579, 854, 855, 946, 1115, 1276). — *Agnus* ou *Agnus Dei*, cire bénite par le pape, sur laquelle est imprimée la figure d'un agneau. *A faicon d'agnus* entendons: destinés à contenir un *Agnus Dei*. Ces objets de piété contenus dans de petits reliquaires d'or, d'argent doré, d'émail ou de broderie (v. MM. n^o 294, 399, 532, 1104, 1328) étaient des présents fort appréciés. L'usage en aurait été répandu par Brantôme et des officiers français qui, revenant de Malte, en avaient reçus, pour les préserver du danger, du pape Pie V. (v. Du Cange au mot *Agnus Dei*). Mais dans le codicille du testament de Jean de Foix (1429), nous trouvons: « I *Agnus Dei* d'argent, pesa l'onçe mieye trie. »

12. *Gibissière*, gibecière. Sorte de bourse large et plate qu'on portait, aux XIV^e et XV^e siècles, à la ceinture. Les inventaires en signalent de nacre, d'or, de broderie, ornées de perles et de rubis. L'objet a été précieusement avant que le mot ne s'applique plus qu'aux carniers des chasseurs.

13. MM. 725. « Un coffre d'argent fait à jour, de trois poulices et demy de long. »

14. *Sallinier*, salière et non boîte à sel (gascon).

15. *Escaille de perles*, nacre. Au mot *écaille*, Havard (*Dictionnaire de l'Ameublement...*) se réfère à cet article de notre inventaire mais son informateur a lu *namoi* au lieu de *navire*. MM. 468. « Une navire d'argent doré assez grande, servant de salière, le saleron de nacre de perles, le pied d'un dragon avec son estuy. »

16. *Berre*, verre. La transformation béarnaise du *v en b* dans nos inventaires est constante : nous ne la signalerons plus.

17. Le mot de *Chaudron*, qui aujourd'hui a beaucoup perdu de son prestige, désignait des récipients divers à usage ménager généralement de métal, parfois comme ici d'argent, (Havard cite le « Chaudron de verre plan » de l'inventaire de Catherine de Médicis) utilisés le plus souvent pour chauffer l'eau ou cuire les mets. Il désigne ici des vases où l'on faisait se consumer des parfums.

18. *Escuille* (cf. espagnol : *escudilla*) pour écuelle, qui est à l'origine un vase de métal, de bois ou de faïence pour manger bouillons et potages. De petites écuelles posées sur la table servaient à se rincer la bouche.

20. *De l'usmete*, lecture douteuse. — MM. 9. « Ung baril de cristal garny de trois cercles de mesme, les deux boutz d'argent doré esmaillé d'esmail de plicque, pendent à une petite chaîne d'argent doré de la hauteur de quatre pouces ; dans une casse de bois. »

23. *Esguilles*. Il s'agit, pensons-nous, de deux cordons (aiguillettes) d'argent pour lier ou suspendre un flacon dont nous ne voyons pas trace cependant dans notre inventaire.

24. On donnait le nom de bœuf marin à l'hippopotame, au lamantin, à divers phoques.

26. On sait que jusqu'à la fin du *xvi^e* siècle, le musc, ou plutôt les pâtes de musc, étaient estimées presque à l'égal de l'or et des perles. Les pâtes odorantes étaient fabriquées par le mélange d'ambre gris et de musc ; on obtenait ainsi une matière dure à laquelle on donnait des formes diverses et qu'on pouvait même sertir d'or et décorer de pierres. Sans doute nos *troys papoux de musquet* désignent-ils quelques objets analogues, frères de ces oiselets de Chypre bien connus, ancêtres des « pastilles du sérail » de nos pères.

27. *Entaillé*, sculpté. — *Patenôtres*, le grain du chapelet (sur lequel on récite le pater). De là, chapelet. L'art du « patenostrier » consistant à tailler et à enfiler de petites boules faites de substances diverses, qui pouvaient servir à la parure aussi bien qu'aux objets de piété, certains colliers de sa fabrication prirent aussi le nom de *patenôtres*.

28. *Marches*, c'est le même mot que *marque* et, sans doute, pour l'entendre, faut-il revenir au sens premier de borne, limite. C'est ici, semble-t-il, ce qui sépare les grains (patenôtres) ou les dizaines du chapelet (cf. les articles suivants).

30. *Olivettes*, grains à forme de petites olives.

36. Sans doute est-ce par analogie et à cause de la longueur de l'objet (222 grains de corail enfilés!) que le rédacteur incertain de l'usage de celui-ci le définit par le mot corde à la fois impropre et évocateur.

37. *Lignum aloë*, bois d'aloès. Ce terme se trouve souvent dans les anciens inventaires. Dès l'inventaire de Charles V (1380) des coffrets, des manches de couteaux, etc... de bois d'aloès sont décrits.

38. *Boix plains*, bois uni, non sculpté.

39. *Toronges*, cf. espagnol : *toronja*, sorte de citron, et notre *orange*.

43. *Escaille de perles*, v. n° 15.

44. *Table* : ce mot désigne toute espèce de surfaces planes qu'il s'agisse de bois, de pierre, de diamant taillé ou, comme ici, de cristal.

46. Le morceau de corne de licorne signalé au fond de la précieuse tasse d'or ici décrite, est destiné à

éprouver les boissons. La corne de licorne, croyait-on, noircissait au contact des poisons et des venins. A la fin du *xvi^e* siècle, on voit donc se répandre chez les rois et les princes des aiguères et des gobelets ou tout entiers de « licorne » ou ornés de fragments de cette matière précieuse qui atteignait des prix insensés (voir Havard au mot *licorne*). — *Berin*, berim, en béarnais, venin.

47. *Berin*, v. art. précédent.

48. *Ung gorbellel d'alabastré*, un gobelet d'albâtre. On sait qu'à la fin du Moyen Age, le marbre étant rare, l'albâtre servit à confectionner des statuettes, de petits groupes et beaucoup de menus objets d'utilité. MM. 461. « Ung verre d'albâtre blanc garny d'argent doré, au pied duquel y a six saphis et quinze perles en trèfle ; sur le couvercle sept saphis et dix huit perles ; au-dessus cinq perles à l'entour d'une esmeraude et plusieurs autres pendantes ; avec son estuy. »

49. Havard cite au mot *albâtre* cet article, avec quelques erreurs de lecture dûs à son informateur. — MM. 462. « Une esguière d'albâtre pareil dudict verre, garny d'argent doré au pied de laquelle y a six saphis et quatorze perles ; au couvercle sept saphis et dix neuf perles ; avec son estuy. »

50 et 51. — S'agit-il de la couronne et du sceptre de la reine de Navarre qui servirent à son couronnement à Pampelune en 1494 ? Dans l'inventaire de 1561-1562, nous lisons : MM. 916. « Deux masses royales de casidoine, l'une garnye d'or, enrichye de perles et gros balletz, l'autre enrichye d'argent doré ; avec leurs estuys. » — *Cassidouene*, Calcédoine, sorte d'agate d'un aspect laiteux mêlé de tons jaunes.

52. *Camahut*, camée, sens originel, beaucoup plus probablement que camaieu d'émail. On retrouve peut-être une des faces de cet objet dans l'inventaire de 1561-1562 : MM. 314 « Une Nostre Dame tenant son effant en camoyeu, fort enlevé comme ung demy œuf, enchassé en argent doré. »

54. MM. 136. « Une Saint Margueritte d'or qui a une émeraude au ventre du serpent et la langue et les yeux de rubis, et dix neuf perles à l'entour. »

55. On peut hésiter ici sur le sens de *camahieu*. Nous relevons, dans l'inventaire de 1561-1562, MM. 748. « Deux petits tableaux d'esmail de Lymoges, qui ne sont garnys ; dedans l'un y a une teste de Vierge, en l'autre une Nativité. » On sait que leur ressemblance avec les onyx gravés fit donner aux peintures ton sur ton le nom de camaieu. Les émaux en camaieu étaient au *xvi^e* siècle si répandus « qu'en Bretagne le mot camahu fut longtemps employé pour signifier émail. » — *Tables de diamans*, diamants taillés dont la partie supérieure est aplatie.

56. Pointes de diamans, diamants taillés en roses c.-à-d. avec une petite pyramide à facettes dans la partie supérieure.

58. *Roe*, roue. *Dodame*, dos d'âne. — Dans l'inventaire de 1561-1562 nous relevons plusieurs images de sainte Catherine, conservées sans doute par Henri d'Albret en souvenir de sa mère. Aucune ne correspond exactement à cet article. La plus voisine est la suivante : MM. 152. « Une Saint Catherine d'or dont la roue est toute de dyamans et de rubis ; le tour du subassement est fait de rubis et de dyamans ; de la haulteur de cinq pouces ; avec son estuy. »

59. *Nayfz*, naturelz, non travaillés.
60. *Bordon*, bourdon. C'est le long bâton du pèlerin, surmonté d'un ornement en forme de pomme.
61. MM. 134. « Un autre Saint Michel plus petit tout armé de dyamans et à l'entour cinq tables de dyamans. »
62. *Bague* a encore, au XVI^e siècle, un sens très large de bijou en général et même, par confusion, de bagage. Le sens d'anneau prévaudra. — *Roubins*, rubis.
65. On peut songer à la représentation d'une fleur (la fleur jaune de la roquette), d'une petite forteresse ou d'une petite quenouille (en béarnais: roque; en esp. rucca).
67. MM. 376. « Ung archer d'or qui a un saphy au braz, une allemendine (alabandine, variété de rubis), au pied et une rougerolle en l'estomach. »
69. MM. 312. « Ung tableau d'or environné de petites perles où il y a une femme vêtue de rouge qui tient ung chef Saint Jehan d'agate. »
70. *Piyon*, peut-être peut-on penser à *pigeon* (provençal *pijon*, espagnol *pichon*). Il s'agirait d'un Saint Esprit.
71. *Camahu*, camée.
73. *Jassante*, pour hyacinthe, nom donné dans l'ancienne minéralogie à un certain nombre de pierres dures.
74. *Mecer*, missel. Sur ces objets de piété en forme de livres v. n° 5.
76. *Brustie*, nous retrouverons plusieurs fois ce mot qui semble désigner une boîte sans valeur et qu'on doit rapprocher (plutôt que de *buce*, *buse*, boîte de bois léger) de *brusc*, sorte de bruyère et du béarnais *brouste*, jet d'arbre, pousse, *broustet*, petite branche avec jeune pousses, *brousets*, broussailles. On peut donc penser à des boîtes d'osier, mais nous trouvons (n° 184 et 1916) des « *brusties* de fuste. » — *Cargant*, *carcan*, collier.
- 77 et 78. *Carcan*, *cargant*, v. art. précédent.
79. *Flocx*, touffes
80. *Manilles*, bracelets.
81. *Exorques*, sans doute reliquaires ou croix utilisés pour pratiquer l'exorcisme. — *Ouvrées à la morisque*, probablement avec des incrustations d'émail noir, travaux où excellaient les Mores d'Espagne.
83. *Jassintes*, v. 73.
85. *Œil de chat*, corindon nacré, pierre dure et chatoyante fort recherchée au Moyen Age.
86. *Cornelline*, cornaline, variété d'agate qui a joui longtemps d'une réputation curative.
87. *Espinolle*, épingle (bas latin: *spinula*). « La description de cet article, comme celle des articles suivants (88 et 89) témoigne que là encore le mot *bague* ne doit pas être pris dans le sens d'anneau, mais dans celui plus général de bijou, sens dans lequel il est bien évidemment employé quelques lignes plus haut (*lesquelles avant dites bagues*, etc...).
101. *Percx*, probablement l'ouverture, la partie percée.
107. *Cabaxon*: cabochon. Pierres simplement polies et non taillées.
108. *Jassinte*, v. 73.
109. *Cornelline*, v. 86. — MM. 512. « Une petite cornaline garnie d'or où y a dedans une teste gravée; le fond de blanc. »
- 111 et 112. *Berge* pour verge; anneau, bague sans chaton.
113. Cet anneau aux propriétés précises est sans doute de jaspé sanguin. On prêtait à cette pierre, comme à toutes les pierres rares et précieuses, des vertus bienfaisantes. Jean de la Taille écrit, dans son *Blason de la Marguerite et des autres pierres précieuses* (1574), « Le jaspé rouge et vert arreste par Saturne le sang coulant et l'ardeur d'amour deshoneste. »
116. MM. 182. « Une gosse de poix pleine de perles et un petit ruby au hault de la longueur d'un pouce et demy. »
118. *Chandallet*: lecture douteuse.
119. *Lapis aquille*, pierre d'aigle. Sans cette pierre assurait-on, les petits des oiseaux de proie ne pouvaient éclore. On attachait parfois une de ces pierres à la jambe des femmes en mal d'enfant pour faciliter l'accouchement. — MM. 281. « Une pierre d'aigle enchassée en argent doré. »
121. MM. 276. « Une pomme d'or d'ouvrage moresque, qui s'œuvre en quatre cartiers, lesquels sont emailés de duvetz (sic) saintz et au milieu une Notre Dame. » — Il s'agit ici, comme plus haut, de ces travaux d'incrustation où excellaient les Mores d'Espagne: la pomme de notre inventaire avec son pilier où figure Notre Dame a très probablement elle aussi une origine espagnole.
122. MM. 563. « Ung petit pennyer d'or à fil tiré, sans couvercle. »
123. *Chanteplore*, chante pleure, sorte d'entonnoir ou d'arrosoir.
124. *Metaus*: en Ossau on appelle ainsi les sonnailles du bétail.
125. MM. 369. « Ung chef Saint Jehan d'escaille de perle enchassé en or, un retz à l'entour. »
127. MM. 65. « Ung mirouer rond de cristal enchassé en or, garny de trois rubis, trois esmerauldes, quatre perles et ung saphy au bout fait à jour, et une chesnette pour le pendre. »
131. MM. 983. « Une branche de coural noir et une petite rouge. »
132. *Fuste*, bois (béarnais) — C'est évidemment l'étui qui est de « fuste ». Le verre d'Allemagne (d'Alsace ou de Bohême) était, dès lors, on le voit, réputé.
136. *Endouilh* pour andouiller?
141. *Relonges*, pour horloges, mot qui désignait toutes sortes d'appareils destinés à compter les heures, depuis le sablier jusqu'aux premières montres. Dans l'inventaire de 1561-1562, on trouve de nombreuses « orloges de sable. »
144. *Lusert*, lézard (béarnais: *lauzerp*, *lauzert*, *luzerp*). — MM. 1003. « Ung lézard d'argent émaillé de vert. »
145. Les langues de serpent, en réalité, des dents de requin le plus souvent, servaient à éprouver les mets. L'inventaire de 1561-1562 en mentionne deux avec des pierres et d'autres objets enfermés dans une boîte d'argent doré (MM. 51).
146. L'inventaire de 1561-1562 signale trois pommeaux d'épée de jaspé (MM. 106, 1277, 1278).
148. MM. 412. « Un branche de coural sur un préau esmaillé de vert, ung lyon et un léopard, le tout d'argent doré et au milieu des deux y a une petite (mot omis) d'or esmaillée de blanc. »

149. *Canete*, vase. L'inventaire de 1561-1562 appelle ces vases canons : MM. 721. « Ung canon de cristal garny d'argent » ; MM. 1283. « Sept canons tant grandz que petis de cristal, dont l'un est rompu. »

155. MM. 143. « Ung autre tableau tout rond, de la grandeur de trois poulces et demy de diametre, au milieu duquel a une Notre Dame d'agatte dans une nuée de saphirs, ung saint Jehan Batiste et ung saint André aux deux costez qui sont dans deux nuées : les dyadesmes d'amatistes. Le tour du dict tableau fait à personnages et à pierreries et pendu à une chaigne d'or ; avec son estuy. »

156. MM. 150. « Ung autre tableau d'un croissant d'or où est une sainte Katherine, esmaillé de blanc, le bort dudit croissant garny de quatre grosses perles, troys saphirs et une agatte au bas. Et est pendu à une chaigne d'or. Le quel a été mis avec le précédent tableau : de six poulces de long et quatre de large. »

157. L'inventaire de 1561-1562 donne des descriptions plus précises de ces calvaires, tel MM. 156 : « Ung crucifix d'or sur un rocher environné d'un parcq, où il y a trois personnages et une femme qui forge des cloux, de la hauteur de trois poulces » ; et MM. 447. « Ung rocher naturel d'argent fait en mont du calvaire là où il y a une Magdelaine, un saint Hyerosme et ung saint François. Tout ce rocher garny de grosses perles, grenatz, saphis, amatistes et une preune (sic) d'esmeraulde ; la terrasse d'or et le rocher d'argent ; avec son estuy. »

159. MM. 273. « Une pomme de senteur à six bandes d'or, d'ouvrage moresque ». — *Brustie*, v. n° 76.

160. *May*, branche d'arbre.

165. *Camp* : champ, avec le sens de champ clos.

166. MM. 1006. « Une grande tasse de fil tiré et une plus petite servant de couvercle. »

167. MM. 644. « Un pennyer long de fil d'argent tiré avec son couvercle, de trois poulces de hault. » Et MM. 705, 770, 809.

168. *Buc*, huire, vase à col allongé. MM. 632. « Une buye d'argent, les fouviaiges (fouages, moulures) dorez de deux poulces et demy de hault. »

170. *Caderan*. Plutôt que d'une horloge, il s'agit ici probablement d'un de ces petits cadrans solaires d'appartement ou même de poche qui s'étaient beaucoup répandus au xv^e siècle. Dans l'inventaire de 1561-1562, un objet d'or se rapproche beaucoup de notre cadran : MM. 260. « Ung cadran d'or carré sur quoy sont les armes du Roy de Navarre et une vache au dessous où est escript autour : « Sur toutes bestes je suis triumpante. » Est-il besoin de rappeler que deux vaches figurent dans les armes de Béarn ?

171. MM. 851. « Ung baril d'argent doré avec une chaigne. »

175. *Ragues*, *arragues*, fraises, en béarnais.

176. L'étui d'argent doré n'est-il pas le reliquaire lui-même ? Nous retrouvons ce précieux objet dans l'inventaire de 1561-1562 ; les premières lignes de l'article ne laissent place à aucun doute ; celles qui suivent complètent une description trop sommaire. — MM. 114. « Ung reliquaire d'une sainte Epine où y a trois balletz, trois saphis et vingt deux perles. Au dessus un cristal pour porter le *Corpus Domini*, environné de rubis, saphis et perles, et ung grand saphy à jour, garny d'or ; au pied deux petis anges tenant un chappeau (couronne) d'épines esmaillé de vert, de la

haulteur de dix poulces ; mis dans un boite couverte de cuyr noir marquée B avec les autres qui ensuyvent. »

177. MM. 115. « Ung petit reliquaire d'or où il y a une pièce de saint Clou environnée de perles de la longueur de deux poulces et demy ; au derrière les armes d'Orléans et Bretagne. »

182. MM. 834. « Ung saint François d'argent doré sur un pied de mesme. »

184. *Rogete*, proprement rougette (béarnais). Le velours cramoisi explique peut-être ce terme.

186. MM. 835. « Une Nostre Dame d'argent doré estant sur un pied de mesme, autour garnye de plusieurs doubletz. » Un *doublet* ou *doublai* est une fausse pierrerie, faite d'un morceau de cristal taillé et doublé d'une feuille de métal coloré.

187. MM. 242. « Ung tableau de fil tiré ; d'ung costé et de l'autre un *Noli me tangere*. (En marge :) défaut. »

189. *Baronique* : Véronique. Ce n'est pas la sainte elle-même qui est désignée ainsi dans les inventaires du xvi^e siècle, mais son voile, la Sainte Face.

190. *Naiscle*, *perles*, nacre, écaille de perles.

191. Dans l'inventaire de 1561-1562, les chefs de saint Jean « comme à Amiens », c'est-à-dire sur un plat, sont très nombreux, sans qu'on puisse renvoyer à aucun qui offre une ressemblance avec le nôtre trop sommairement décrit. Les d'Albret avaient une dévotion particulière à ce saint dont étaient conservées des reliques à Bazas, proche de leurs domaines.

192. MM. 421. « Ung reliquaire d'argent doré, au derrière duquel y a une Véronique. (En marge :) défaut. » V. 189.

193. MM. 339. « Ung Agnus Dei d'argent doré tout rond où y a d'un costé ung saint François et en l'autre ung Dieu ressucyté. (En marge :) défaut. »

194. MM. 372. « Ung tableau carré d'escaille de perle d'un couronnement de Nostre Dame, enchassé en argent doré. »

196. MM. 838. « Ung saint André d'argent doré avec son pied de mesme. »

199, 203, 204, v. 5.

205. *Aurum Potabile*. L'or potable, « liquide huileux et alcoolique qu'on obtient en versant une huile volatile dans une dissolution de chlorure d'or » (Littre), était considéré comme un élixir de santé. Il en est encore question dans Molière et dans les lettres de Mme de Sévigné.

206. MM. 845. « Ung dragon d'argent doré. »

208. *Euz d'estrusse*. Il s'agit de ces œufs d'autruches si recherchés au Moyen Age et utilisés par les orfèvres pour être transformés en coupes, pots, flacons, etc... MM. 1002. « Une coupe et deux flacons d'œufz d'autriche, garnys d'argent doré, avec chaignettes. »

209 et 210. *Jarre*, grand vase de terre cuite destiné à contenir de l'huile ou des liquides. *A la italienne*, c.-à-d. décoré d'émaux opaques selon une technique ancienne, mais que les artisans de Faenza avaient de bonne heure remise en pratique.

215. Pour éprouver les mets probablement.

216. *Cadène*, grosse chaîne (béarnais et gascon).

218. Ce bijou est-il un souvenir de l'ordre de l'Épéron d'or fondé en 1266 par le roi de Naples, Charles d'Anjou, ordre que le pape Paul III devait ressusciter ?

219. *Curoir de pignes*, cure peignes.

220. *Auriflant*, éléphant,

HISTORY AND ARCHITECTURE OF THE CHATEAU OF VERNEUIL-sur-OISE

BY ROSALYS COOPE

THE influence of the château of Verneuil-sur-Oise on later French architecture has always been recognised, but the complete history of this important building has never properly been established. Moreover, assessments of its style have in the past been based almost exclusively on the plans and elevations engraved by Jacques Androuet du Cerceau the Elder for the first volume of his *Plus Excellents Bastiments*, while the alterations and additions later made to the château have been largely ignored though these were considerable and significant.

Verneuil suffered the fate of other notable châteaux of the late XVI and early XVIIth centuries; magnificent but appallingly inconvenient they fell into disuse and decay and in the eighteenth century were demolished to avoid the expense of their upkeep. At Verneuil virtually nothing remains, only a few traces of the sub-structure and the park walls and the sad, stagnant relics of the ornamental canals.

An attempt is made here to re-examine the history of this château, to eliminate the confusion which seems often to have arisen between the first and second designs for it by du Cerceau and also to show in what manner the buildings were completed in the early XVII century by du Cerceau's grandson, Salomon de Brosse. This should make possible a more accurate assessment of the place occupied by Verneuil in the development of classical architecture in France.

I. — 1568-1600

HISTORY

The land and seigneurie of Verneuil had been in the possession of the Boulainvilliers family since 1415 and by the time Philippe de Boulainvilliers, comte de Dammartin, inherited the estate in 1568 the family had amassed a respectable fortune and considerably extended their power and property in the neighbourhood². Part of their medieval manor, shown in du Cerceau's drawing (fig.5), seems to have been rebuilt in a more modern style not very long before Boulainvilliers decided to erect a new château, more in keeping with his wealth and position, on the high escarpment above the old house and to lay out fine gardens descending in a series of terraces to the valley below. He chose as his architect Jacques Androuet du Cerceau I^{er} who was a native of Verneuil. Du Cerceau gives a long eulogy and description of Verneuil in the *Plus Excellents Bastiments* and in it he implies that Boulainvilliers himself put forward several ideas for the building. The results, in the plan in the Vatican Library

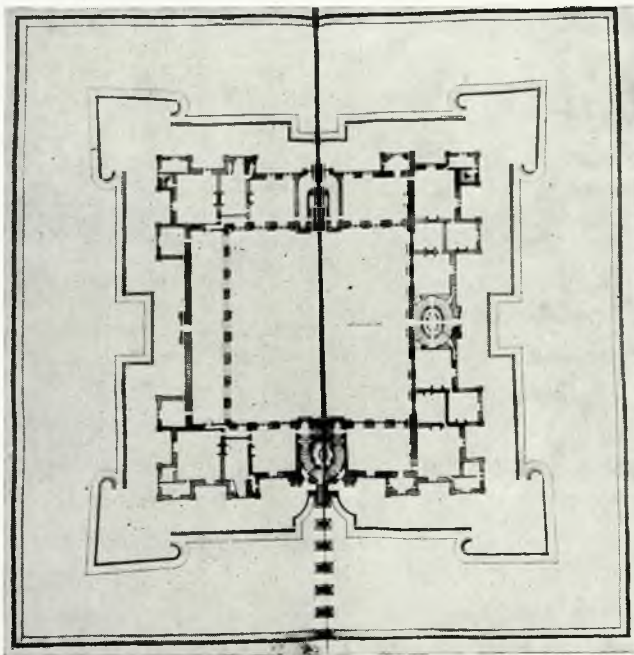


FIG. 1.—Plan of the Château of Verneuil.
Vatican library.

(fig. 1) and in the First Design plan and elevations (figs. 2 and 6-9) show that the patron's grand notions and the imagination of the architect were in complete accord. I quote fairly extensively from du Cerceau's description for it contains, directly and by implication, evidence of importance for this study.

“Ce lieu estant a Monsieur Philippe de Boulainvilliers, homme fort amateur de l'architecture, il eut desir d'y faire quelque œuvre singulier; de sorte qu'il fit commencer un edifice sur lune des susdits montaignes devers le parc, qui est le costé mesme ou est basty lancien logis. Et ainsi desseignant premièrement la court de dix huict

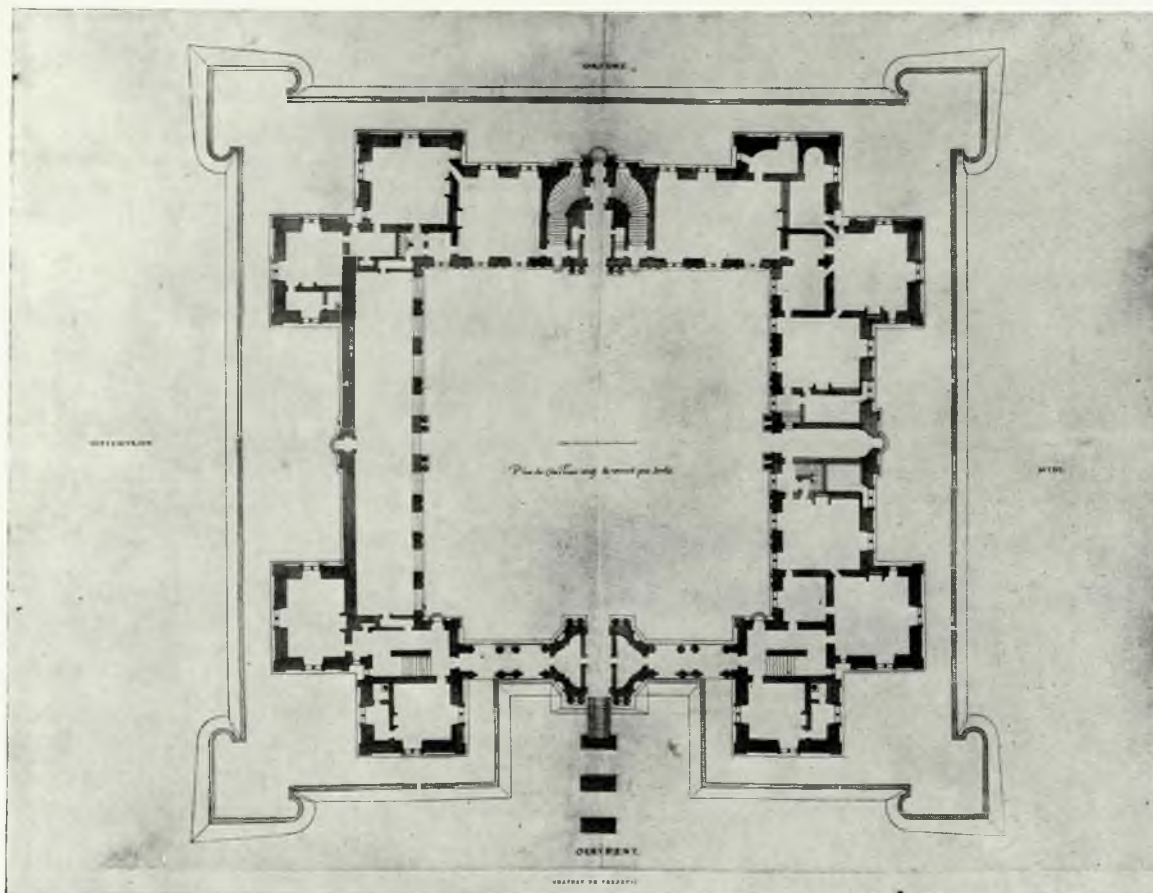


FIG. 2.—DU CERCEAU.—Plan of the first design of château of Verneuil, 1568.
British Museum, drawing n° 39.

toises en quarré, sa delibération fût de dresser quatre corps-de-logis entour icelle, suyvnt l'art de l'architecture, comme apparoist par ce qui en est faict ... en outre avoit ordonné place esdits corps, du costé de la cour, pour y etablir par figures entières les quatre monarchies, ainsi que le commencement au costé de la gallerie le démontre... Quant à cognoistre aussi de quelle ordonnance devoit estre conduit le bastiment, non seulement pour le regard de la maçonnerie mais pour les commoditez et plaisirs qu'il y avoit accomodes au val, ensemble la richesse des faces et autres particularites du lieu, suyvnt sa délibération, cela se pourra savoir par les plan et montées generalles et desseins que je vous ay figures. Depuis advenant ceste maison à Monseigneur de Nemours qui de longtems desireit avoir quelque belle place en France ... y a faict faire, au lieu de deux petits pavillons entarmes à chacune encognure du bastiment par le dehors, un grand pavillon, qui sont quatre pour tout l'édifice. Mais pour plus esclarter l'œuvre, son intention est de dresser sur le devant, vers le val une salle

de trente toises de long sur cinq de large et une chambre a chaque costé, revenantes a la largeur de la salle, le tout couvert en terrasse et ayans un mesme regard..."

Boulainvilliers seems very soon to have run into financial difficulties, no doubt aggravated by his expensive building schemes and in 1576 (N.S.) he sold the entire property to Jacques de Savoie, duc de Nemours, and Anne d'Este his wife, for the sum of 24,000 livres tournois. This date is confirmed by a contemporary copy of the contract of purchase preserved in the Archives at Chantilly⁵ and the date is important in the history of Verneuil for hitherto, although upon what evidence I do not know, it has been assumed that this sale was made in 1568 and it is perhaps for this reason that several writers have given 1565 as the year in which the building was actually begun. Du Cerceau, however states... "*ce lieu estant à M. Philippe de Boulainvilliers il eut désir d'y faire quelque œuvre singulier*", and as we have seen, 1568 was the year in which he inherited the property.

In the 1576 contract the property is declared to include ... "*deulx chasteaux, lun ancien et lautre de nouveau ediffié et imparfait*"...; du Cerceau's description indicates fairly clearly what stage the building had reached by this date. The dimensions of the court were established by the foundations of the surrounding buildings, but only one wing would appear to have reached any height, that to the north, containing the loggia with a gallery above. On the court façade of this gallery some of the niches destined to receive the figures of the Assyrian Kings had been completed and some of the figures may have also been in place for on his drawing of these Kings in the British Museum du Cerceau notes, "*les six figures qui sont mis en la gallerie du chateau de Verneuil*" and the drawing must date from before 1576, when the engraving from it was published.

No more than a fragment, therefore, of the First Design was ever carried out though much of the detail was incorporated in the Second Design, made for the duc de Nemours. The completion of the substructure, the foundations and part of one wing shows very meagre progress in the space of seven years, particularly as we know from du Cerceau that much of the stone used came from the site itself, the quarries forming the dry moats surrounding the emplacement. It seems more probable that only about three or four years' work was carried out for Boulainvilliers.

Whatever our aesthetic views may be on Boulainvilliers' "*œuvre singulier*", there is no doubt that in the British Museum drawings, made before the suppression of the First Design, du Cerceau was proudly recording what he must have considered as one of his finest inventions. It was surely with great regret that he noted on the engraved plates of two the principal façades, "*laquelle na esté parachevée*"...

Since the sale of the property to the duc de Nemours and the publication of the first volume of the *Plus Excellents Bastiments* in which du Cerceau included a

plan and two elevations of the Second Design occurred in the same year, it is reasonable to suppose that the contract of 1576 was the result of a period of negotiation during which du Cerceau prepared this revised scheme for the new owner. In his description, he again implies collaboration with the patron. After 1576 building probably continued up until the death of the Duc in 1585. The year previous to this is, incidentally, the last in which we have any record of du Cerceau's activity and it is probable that he too died soon afterwards.

It is improbable that the widowed Duchesse carried out very much work on the château after the death of her husband and in the troubled political circumstances of the closing years of the century. The main buildings, the corps-de-logis, the north and south wings and the pavilions were probably almost completed, but much that was planned was unachieved and remained so for at least fifteen years.

ARCHITECTURE

The earliest project for Verneuil appears to be a plan contained in a book of Jacques I^{er} du Cerceau's drawings in the Vatican Library, (fig. 1), part of the Barberini collection⁴. This plan, though clearly related to that of the First Design differs from it in many details, notably in the entrance-wing, in the number and disposition of the principal staircases and in the arrangement of the angle-pavilions. The chief points of similarity are the staircase of the eastern corps-de-logis and the loggia of the north wing, open to the court but with only one opening, a central entrance, in the long, blank wall facing the north terrace.

It is possible that the Vatican plan represents a first idea for

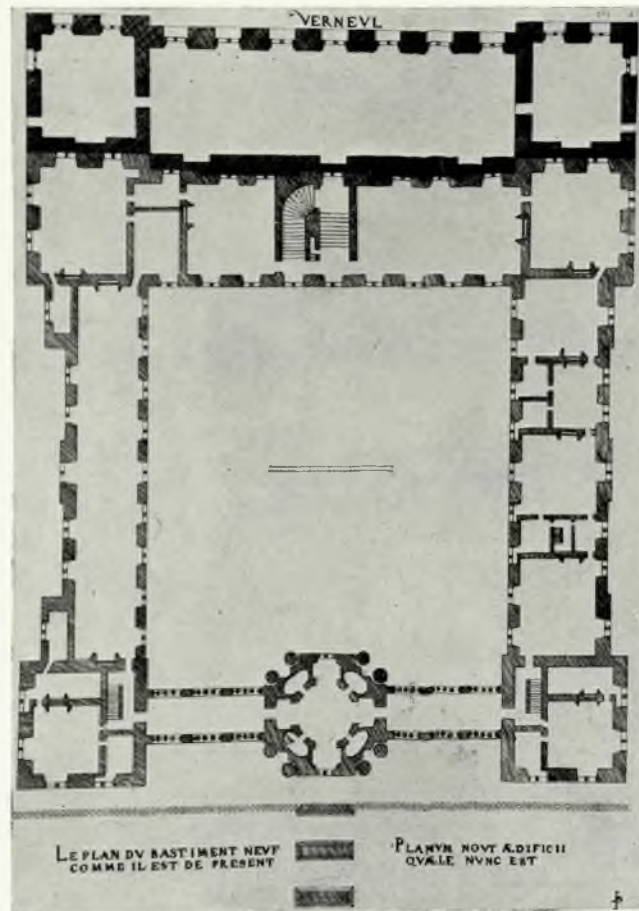


FIG. 3.—DU CERCEAU.—Plan of the second design of château of Verneuil (first floor). Engraving. *Plus Excellents Bastiments*, 1576.

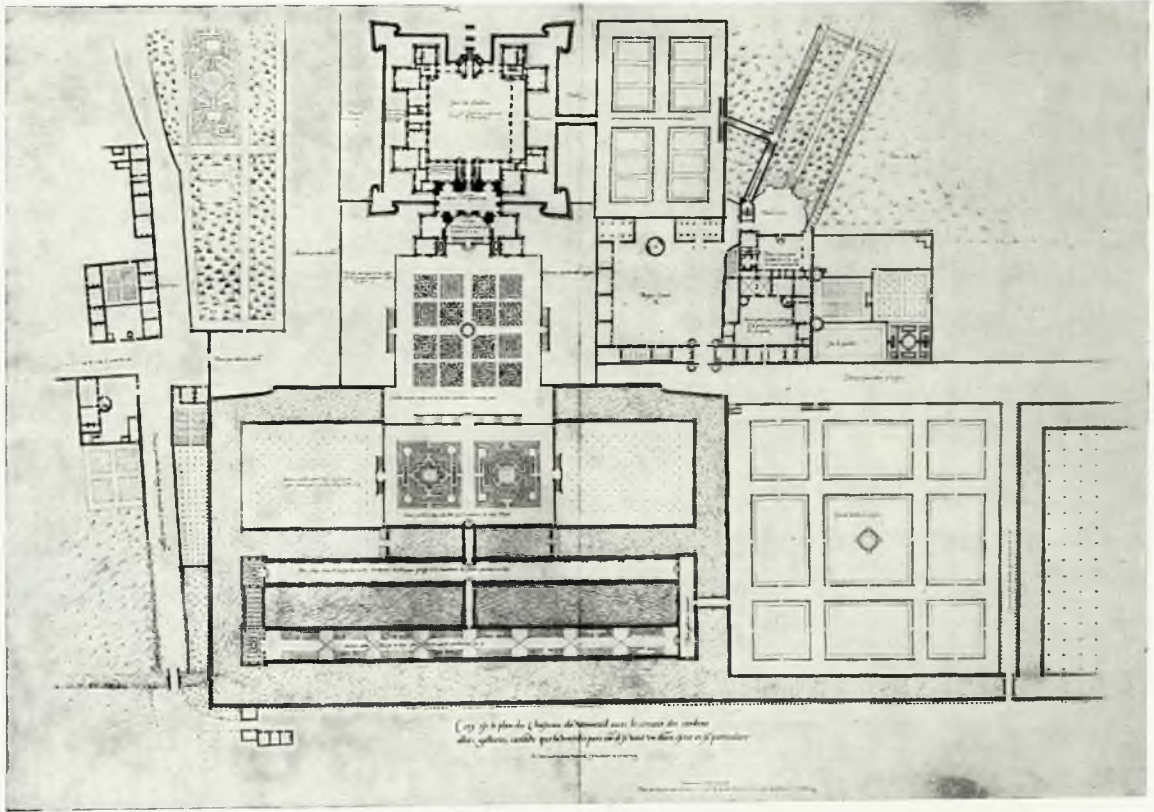


FIG. 4.—DU CERCEAU.—First design : general plan of the old and new châteaux of Verneuil.
British Museum, drawing n° 40.

Verneuil produced by du Cerceau for Boulainvilliers to prove his ability to create something impressive—possibly it also reflects the influence of this patron, “*fort amateur de l’architecture*”. Anyway, it is a rather singular design. The uses of the many small pavilions and isolated rooms seem problematical and the internal arrangements generally are eccentric, all convenience being sacrificed to complication while the façades, though in fact symmetrical, would have appeared overcrowded and interrupted by the numerous small projections. Nevertheless there are in this plan features of importance, notably three principal staircases of unusual design. One of these in the entrance-wing, may have had a double flight and all of them are combined with passages giving direct access from terrace to courtyard through a vestibule in the staircase well and under the landing of the first floor or mezzanine. Of these staircases only the one in the east wing, which became the principal corps-de-logis, was retained in the First Design.

THE FIRST DESIGN

As we have seen the first project recorded in the *Plus Excellents Bastiments* probably dates from 1568, when Philippe de Boulainvilliers decided to build at Verneuil and du Cerceau prepared plans and elevations, seven of which he included in the first volume, together with three engravings of the Second project, four designs for chimney-pieces, one for a fountain, as well as the descriptive text already quoted.

The plan

The plan (fig. 2), is considerably more rational than that in the Vatican volume, though here also there are eccentricities of arrangement: for example, the room beside the south vestibule seems to have no means of access though it receives light

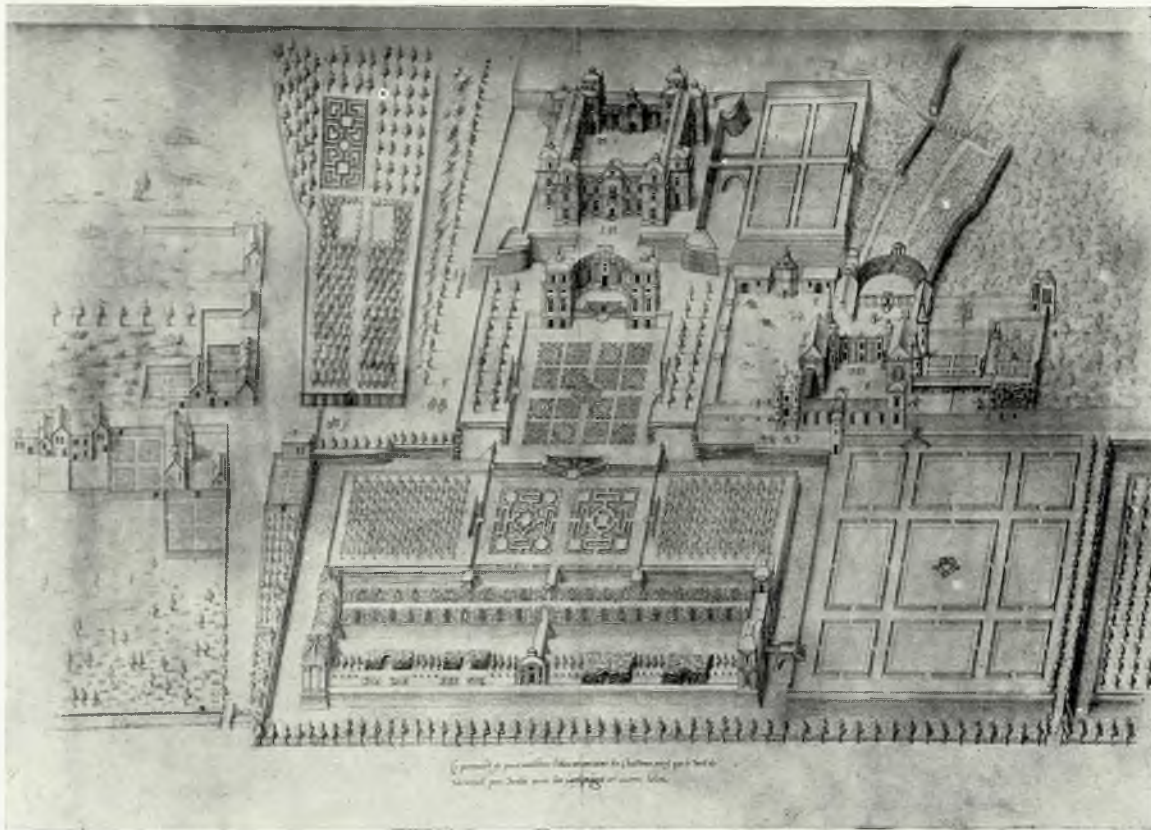


FIG. 5.—DU CERCEAU.—First design: Bird's-eye-view of the old and new châteaux of Verneuil. British Museum, drawing n° 41. Phot. Courtauld Institute of Art.

indirectly from a large window considerably above ground-level. However, though convenience is usually subordinated to symmetry and the grand effect the plan is undoubtedly impressive and was to have a considerable influence on later architecture.

In this design the entrance wing has been suppressed and with it the great entrance pavilion and staircase. Instead we have the more traditional entrance-screen with an oval pavilion, the interior of which is curved into a series of large, shallow niches. This form is important and was also to prove a source of inspiration later on. The numerous small angle-pavilions of the Vatican design have also disappeared, reduced to double pavilions at each corner and in the south wing the oval staircase has gone, to be replaced by a narrow, apsed vestibule leading from the courtyard to the south terrace. The north wing is unaltered.

The corps-de-logis at the eastern end of the court also remains unchanged as does the plan of the principal staircase in the central pavilion. In this pavilion the main entrance from the courtyard leads through a series of three vestibules of

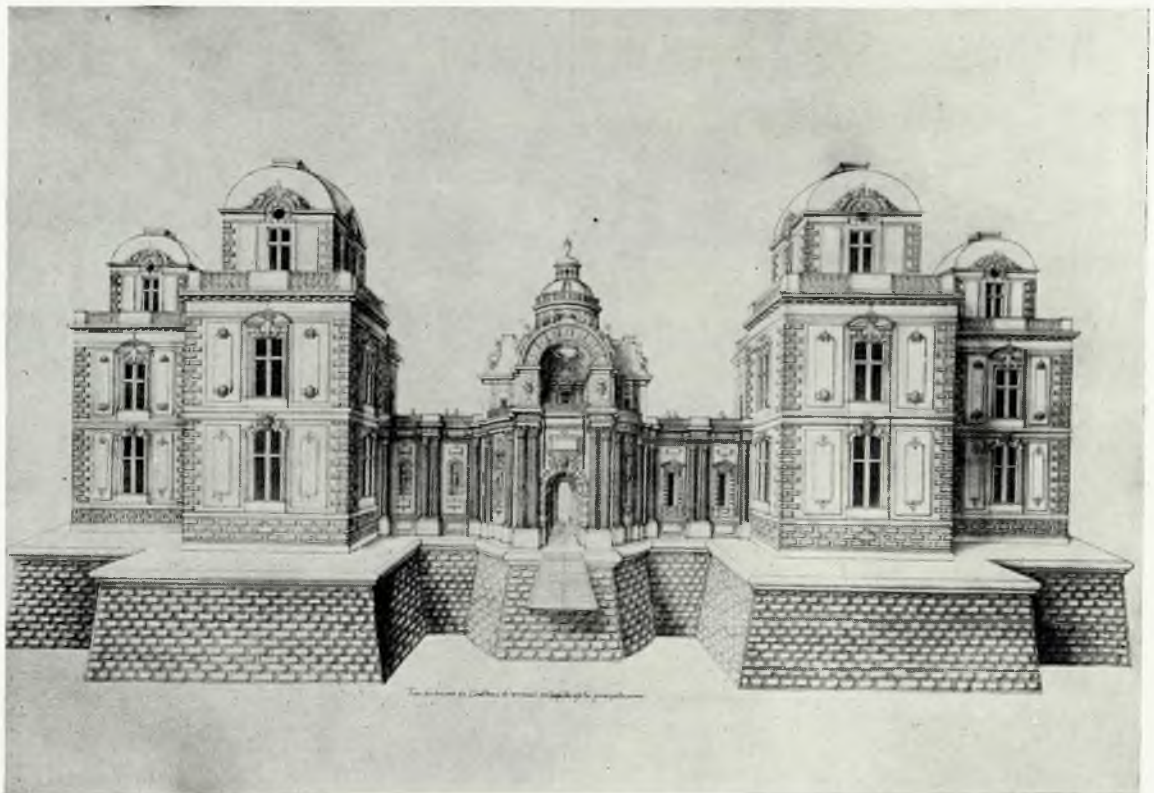


FIG. 6.—DU CERCEAU.—First design: entrance front of the château of Verneuil.
British Museum, drawing n° 42.



FIG. 7.—DU CERCEAU.—First design : entrance from the Court of the château of Verneuil.
British Museum, drawing n^o 43.

diminishing size to the east terrace and gives no direct access to the great stair. On either side of the first vestibule are doors leading to short flights of steps up to the ground floor—three feet above the level of the court—and these flights give access to the staircase and to the rooms on either side of it. From the courtyard itself the staircase and these rooms can be reached directly through subsidiary entrances flanking the main entrance and approached by short, curving flights of steps.

The disposition of the great staircase is very difficult to determine from the ground-floor plan alone; the plan of the Second Design, (fig. 3), is, however, taken at first-floor level and a comparison of the two makes the arrangement a little clearer. It is not, as the ground-floor plan perhaps suggests, a double-ramp staircase. The left-hand flight runs up to a wide mezzanine landing situated over the two small vestibules leading to the terrace, and the return flight rises above the large vestibule inside the main entrance. On the first floor the room to the right of the staircase has extended northward over the space occupied on the ground floor by the right-hand flight and has four bays instead of three to the court and solid masonry in the corresponding position on the terrace side.

Where, then, does this right-hand flight lead? The general plan of the First Design, (fig. 4) shows beneath the eastern terrace the Great Saloon or Garden Room which du Cerceau designed for Boulainvilliers and which will be discussed

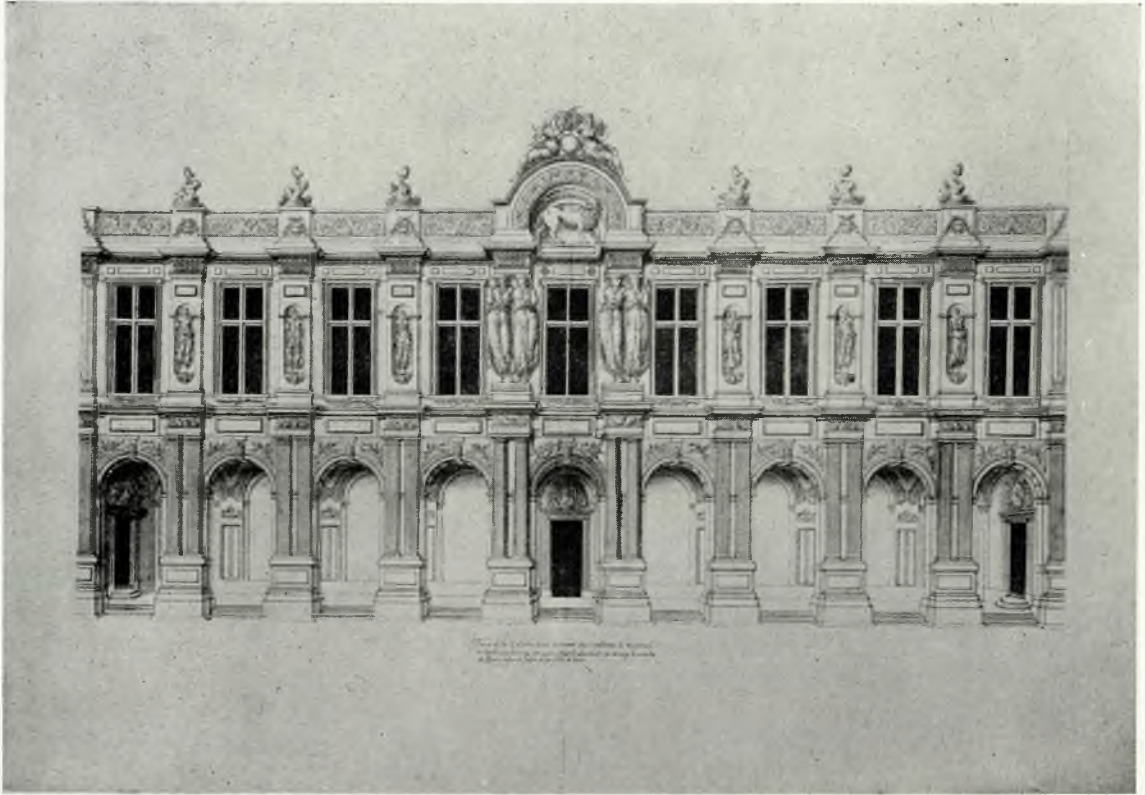


FIG. 8.—DU CERCEAU.—First design: elevation of North wing to the court of château de Verneuil.
British Museum, drawing n° 44.

later. The only possible explanation of this second flight shown on the ground-plan would seem that it led downward to meet the straight flight which du Cerceau shows on the general plan running down into the saloon itself.

This reconstruction of the great staircase is, admittedly, very conjectural and may be open to all sorts of architectural objections; for example it is difficult to see how it could have been possible to admit adequate light to the descending flight. It does, however, seem to be the only possible interpretation of du Cerceau's ground-plan.

The Garden Room, beneath the terrace at Verneuil owed something in its conception to classical antiquity; it is not a true crypto-porticus, though du Cerceau was probably influenced here by de l'Orme's design at Anet⁵, but its semi-circular façade gives its form to the terrace on which it opens which is described by du Cerceau as a "*terrasse en théâtre*". There was another a semi-circular terrace, formed by an arbour of trellis-work and entered through a classical screen, which was part of the new additions to the old château and was named, "*terrasse en bois*", and clearly

both are intended to recall the antique theatre (fig. 5). The “*terrasse en théâtre*” was flanked on each side by a double pavilion of which the front part was higher than the back and in the easternmost part of this section were two oval staircases which led up to the extra floor and down through the basement to the garden below. All these arrangements, the great staircase, the garden-room, the “*terrasse en théâtre*” and the pavilions are referred to by du Cerceau as “*les commoditez et plaisirs qu’il avoit accomodez au val.*”

Various features of the Vatican plan and the First Design seem to show the influence of ideas developed by Philibert de l’Orme, in particular the feature, repeated three times in the Vatican drawing and carried out in the principal staircase of the First Design, of direct access through a vestibule in the staircase well from court to terrace. This, probably, derives from the invention then being worked out with great subtlety by de l’Orme for the staircase of the garden wing at the Tuileries⁶. Furthermore, the oval plan of the staircase in the south wing of the Vatican plan, not usual at that date, also echoes the form of the Tuileries staircase. Undoubtedly the Vatican plan shows that du Cerceau saw great imaginative possibilities in de l’Orme’s ideas but equally certainly he would have lacked the technical ability to carry them out.

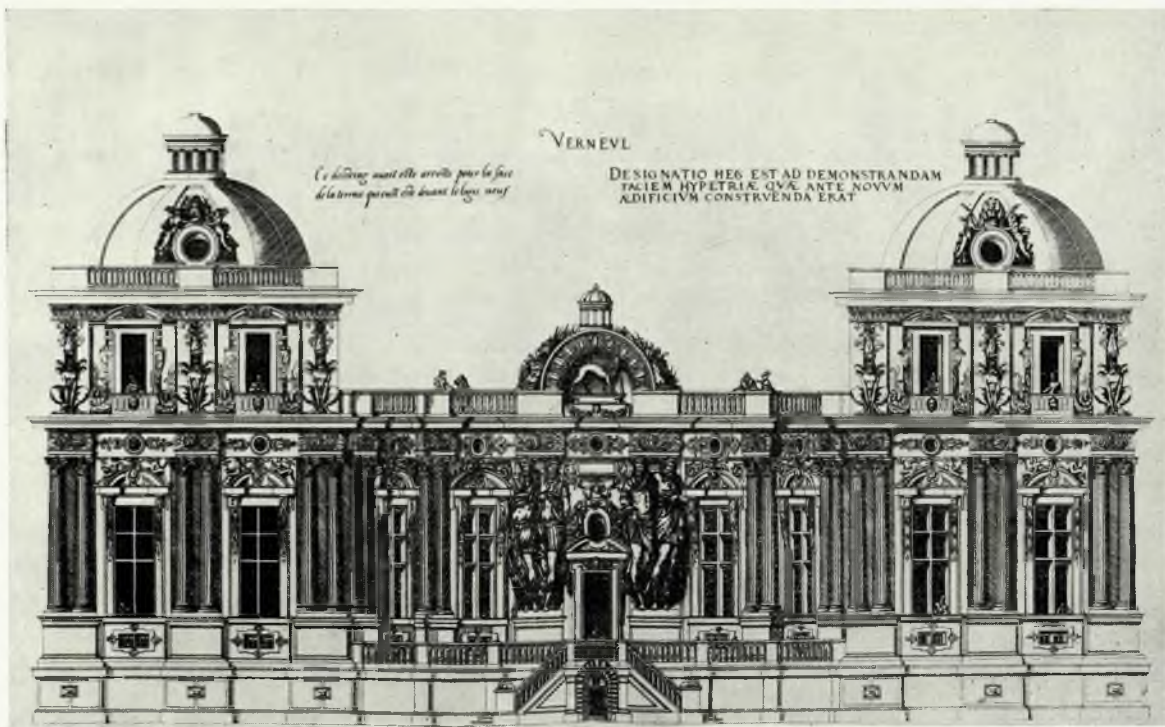


FIG. 9.—DU CERCEAU.—First design: Façade of garden room and Pavilions of château de Verneuil. Engraving, *Plus Excellents Bastiments*, before 1576.

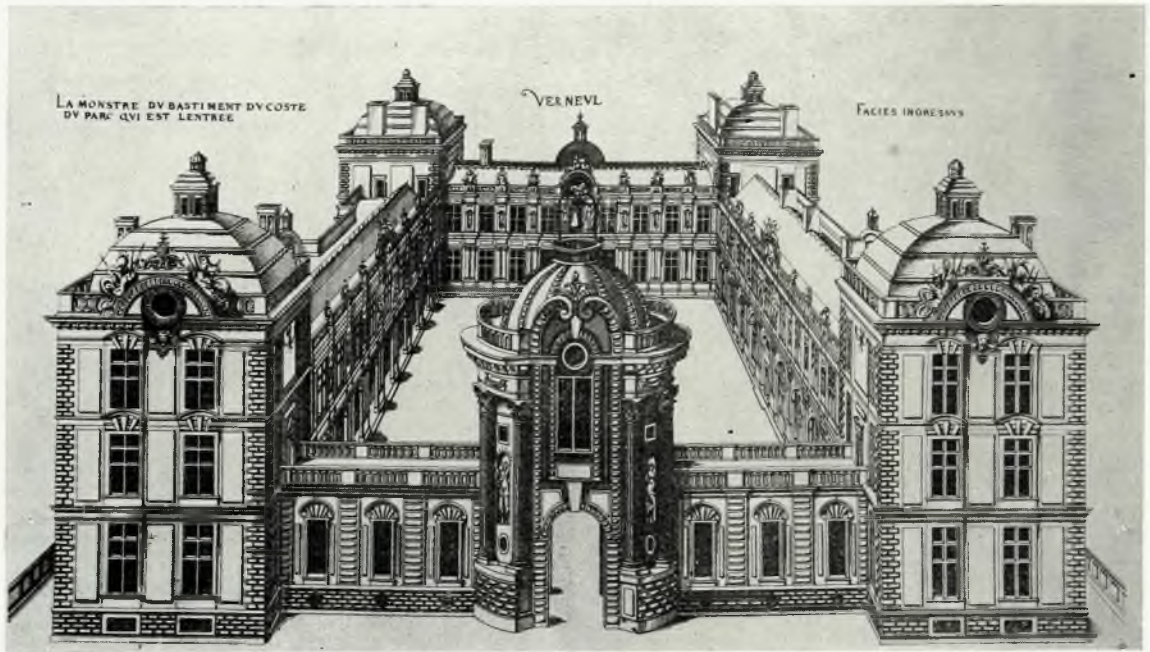


FIG. 10.—DU CERCEAU.—Second design: entrance front of the château de Verneuil.
Engraving, *Plus Excellents Bastiments*, 1576.

The elevation (fig. 6-9).

Apart from two small discrepancies—the drawbridge and the alternative screen design—the drawn and engraved versions of the entrance front at Verneuil do not differ. Both, however, show a variation from the drawn and engraved versions of the bird's-eye view and its plan; the spade-shaped bastions of the substructure have disappeared and the base breaks forward and backward in the same rhythm as the buildings above it. This is an example of du Cerceau's changing his mind while engaged on the drawings and engravings of Verneuil and is a further indication, if one were needed, that he was indeed responsible for the design. In fact we shall see an even more striking example of a change of mind later on.

The principal feature of the pavilions of the entrance façade (fig. 6) is the square dome which surmounts them and which was a form to be much copied by later architects. These domes cover a top storey which, recessed and surrounded by a balustrade, forms in effect a second little pavilion on top of the larger one beneath. The windows of the ground floor are also interesting, the segmental arch is not very common at this date but was much taken up later, especially by de Brosse. The decoration of the pavilions consists of a certain amount of sculpture but chiefly depends upon a great number of broken surfaces and interrupted lines. Even more

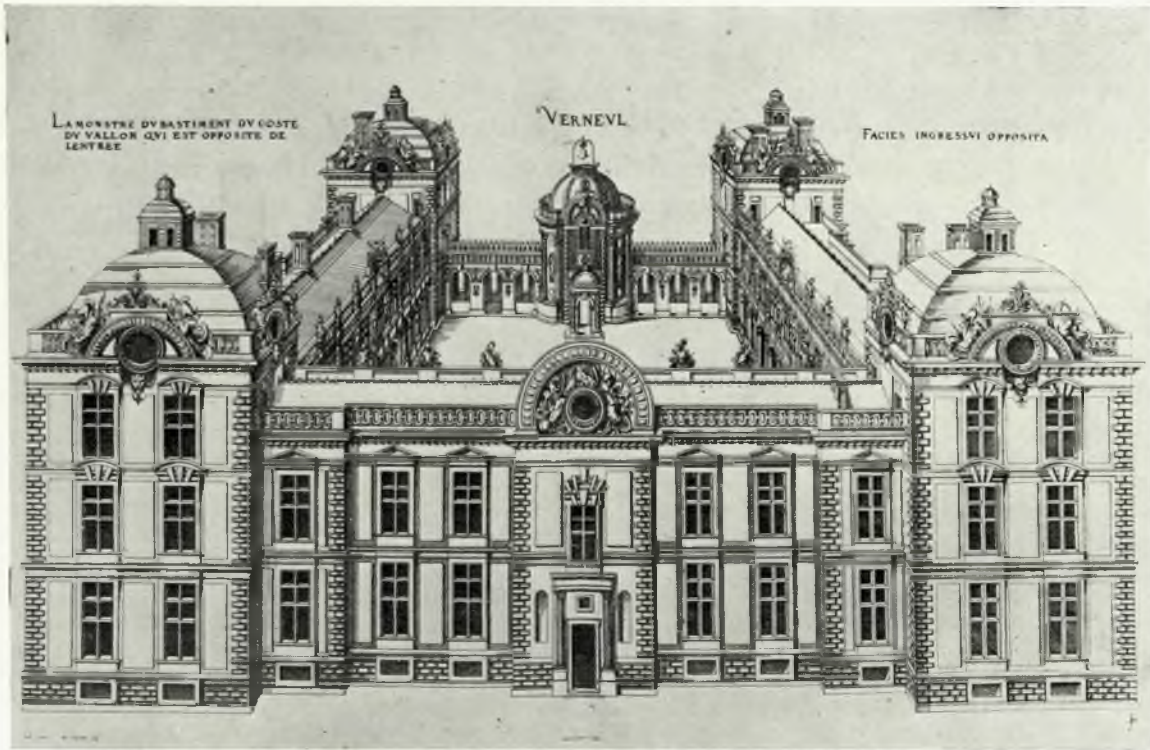


FIG. 11.—DU CERCEAU.—Second design: elevation of the château de Verneuil.
Engraving, *Plus Excellents Bastiments*, 1576.

ornate are the entrance-screen and pavilion; the coupled columns which run across the screen and the lower part of the pavilion form a comprehensible pattern but the upper part of the pavilion is fantastically elaborate and overloaded. This centrepiece is surmounted by a circular dome on an arcaded drum with a balustrade above which is a lantern of similar form. The elevation to the court shows even more clearly the overcrowded and disproportionate decoration, which includes sculptured figures over life-size. The engravings are marked "*face du dehors du costé du parc laquelle na esté parachevée*" and "*face dans la court opposite à celle du dehors du costé du parc laquelle na esté parachevée*". As we shall see, it was to the design of this front that the most radical changes were subsequently made.

We have no record of the exterior elevations of the wings and the façade of the main corps-de-logis on the east terrace we know only from the bird's-eye view (fig. 5). In this façade the central staircase pavilion is surmounted by a segmental pediment; above the door, which is flanked by columns, is a mezzanine window, confirming the arrangement of the staircase already discussed. In the corps-de-logis the first-floor windows have triangular pediments and it is probable that these may also have been continued over the first-floor windows in the wings.

The north wing (fig. 8) has already been mentioned as being the only part of

the building which was anywhere near completion when the First Design was abandoned in 1576. The highly ornamented façade to the court is dominated by the statues of the six Assyrian Kings and the colossal female caryatids who support the cornice of the central element—an element which is perhaps a fantastic recollection of Bullant's entrance to the château of Ecouen which du Cerceau had himself engraved.

In many ways the most interesting part of the First Design is the curved façade of the Garden Room and its two pavilions (fig. 9). In the bird's-eye view these are sober enough and are treated in brick and stone—the material used throughout at Verneuil—with rusticated pilasters. The doorway is very plain and over it a stone slab, pierced by two openings, rises above the balustrade to emphasise the central bay. There is no sculptured decoration at all. If we compare this bird's-eye view of the elevation with the accompanying general plan (fig. 4), it becomes evident that where the Garden Room is concerned there are certain discrepancies between the two. Du Cerceau has again changed his mind. The proportions of the plan and elevation do not correspond, even allowing for the fact that the scales are probably not exact. In the plan the flanking pavilions are broader and the order which decorates them and the Garden Room façade projects further than is warranted by the rusticated order of pilasters shown in the elevation.

The elevation of the Garden Room and Pavilions shown in the *Plus Excellents Bastiments*, however (fig. 9), differs completely from the bird's eye view but corresponds with the relevant part of the general plan already discussed (fig. 4). The projections on the pavilion façades in the plan are explained by the coupled columns of this elevation which replace the single, rusticated pilasters of the bird's eye view; the proportions of the pavilions and their relation to the terrace also agree with the plan as does the altered disposition of the terrace balustrade and steps. In fact the character of the Garden Room ensemble has entirely changed, a logical reflection of the exterior façades of the château itself giving way to the most exuberant and fanciful of all du Cerceau's designs for Verneuil.

This project was never carried out... "*ce desseing avoit esté arresté pour la face de la terrasse qui eust esté devant le logis neuf*"... but it represents an idea which in one form or another seems to have occupied du Cerceau's mind a good deal. Among his drawings in the Bibliothèque Nationale, in the Vatican and in the Pierpont Morgan Library we find several drawings and plans of similar structures, some very close to Verneuil. One, in the Pierpont Morgan Collection, is almost as elaborate as the final version and shows the same winged terms with goat-legs. But none of these drawings is quite as extreme in its fantasy as the Verneuil design where the riot of decoration culminates in the giant caryatids which flank and completely overwhelm the central door.

In this façade and others at Verneuil every extreme tendency of late XVIth century French Mannerism is given full rein and this licence was probably

even more marked in the interior if we are to judge by the four fireplace designs which du Cerceau published. Nevertheless, though much of it was preposterous certain features of the First Design, pruned of extravagance, were much taken up by later architects. In fact, this pruning process can be seen taking place in the evolution of Verneuil itself, in the modifications made in the Second Design.

THE SECOND DESIGN

The Second Design for Verneuil has only three of out the total number of plates of the château published in the *Plus Excellents Bastiments*, one plan and two elevations of the entrance and garden fronts.

The plan (fig. 3).

The plan is larger in scale than that of the First Design and is taken at first-floor level. The double angle pavilions have been suppressed and one larger pavilion

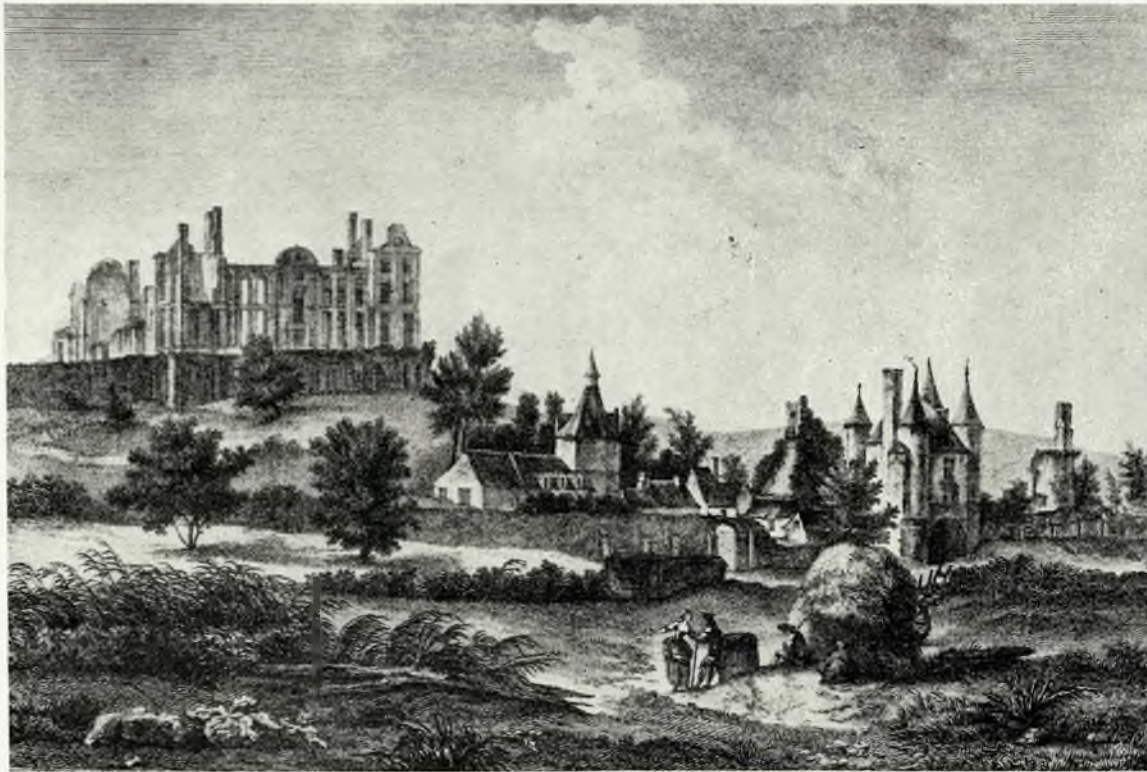


FIG. 12.—DUPONT.—View of the garden front of the château de Verneuil, engraving, 1776.
Paris, B.N. Estampes.

substituted for each, an arrangement which greatly simplifies and unifies the design. The area of the court is the same although, owing to the reduced projection of the angle pavilions at the western end into the court, the wings appear at first sight to be longer than those of the First Design. The entrance-pavilion has been entirely altered being slightly larger and octagonal in plan. The upper floor was almost certainly intended for use as a chapel, three of the small openings off the circular central space probably contained subsidiary chapels and a sacristy while in the fourth a spiral staircase communicated with the guardroom below. The principal means of access to the chapel, however, was from the south-west and north-west pavilions, along the terrace above the double entrance-screen ⁷.

The arrangement of the great staircase and the room to the right of it in the Second Design plan has already been discussed, and otherwise the plan contains nothing particularly remarkable as far as the main building is concerned; but, in the

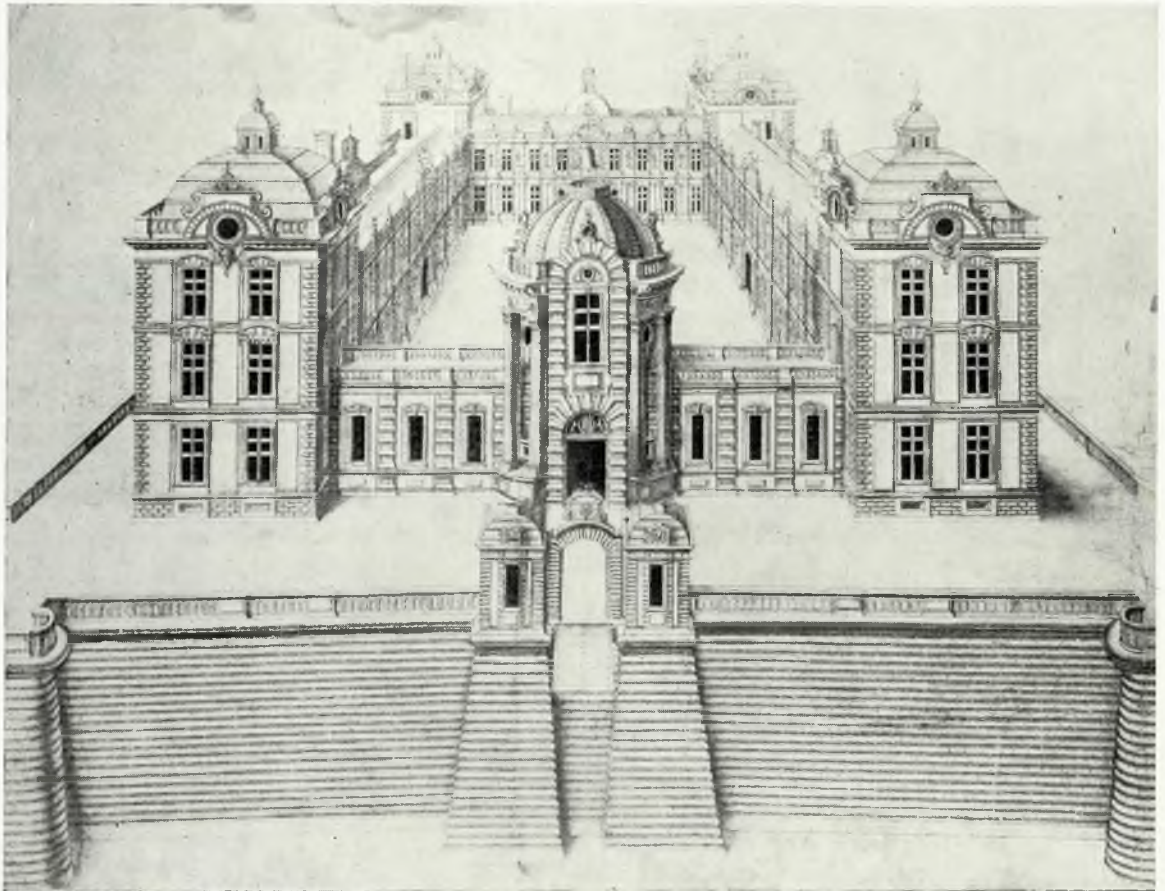


FIG. 13.—Attributed to DU CERCEAU.—Entrance front of the château de Verneuil.

Drawing pen and wash.

New York, Copper Union Museum. *Phot. of the museum.*

entrance pavilion the new chapel plan is extremely unusual and interesting being in fact, on a tiny scale, an adaptation of the last of Michelangelo's projects for S. Giovanni dei Fiorentini (1559) in Rome. There is also an interesting modification to the Garden Room, shown in darker hatching to the east. The long room, flanked by two pavilions, is indicated as lying directly beneath the terrace, its façade in line with the substructure and not built out from it towards the garden as in the First Design. Du Cerceau speaks about this arrangement:

"... mais, pour plus esclarter l'œuvre son intention est de dresser sur le devant, vers le val une salle de trente toises de long sur cinq de large et une chambre à chaque costé revenantes à la largeur de la salle, le tout couvert en terrasse et ayans un mesme regard..."

In one particular this is a little ambiguous, "trente toises de long sur cinq de large" is in fact the total measurement of all three rooms—the great room itself being 18 thoises (34 1/2 metres) long. It has been suggested that the arrangement of a ceremonial room of great length, flanked by ante-rooms foreshadows the disposition of the Galerie des Glaces, the Salon de la Paix and the Salon de la Guerre at Versailles⁸.

The elevations (fig. 10-11).

The elevations of the Second Design are far more truly architectural and far less decorative in character than those of the First. They are simpler, more coherent, with a stronger feeling for mass and greater restraint in detail. The four angle pavilions are of three storeys as in the First Design, but the top storey now has the same proportions as the others and the square dome directly covers them all. The dome itself has a kind of horizontal ribbing which was to become a widespread feature of early XVIIth century architecture. The decoration of the wall surfaces

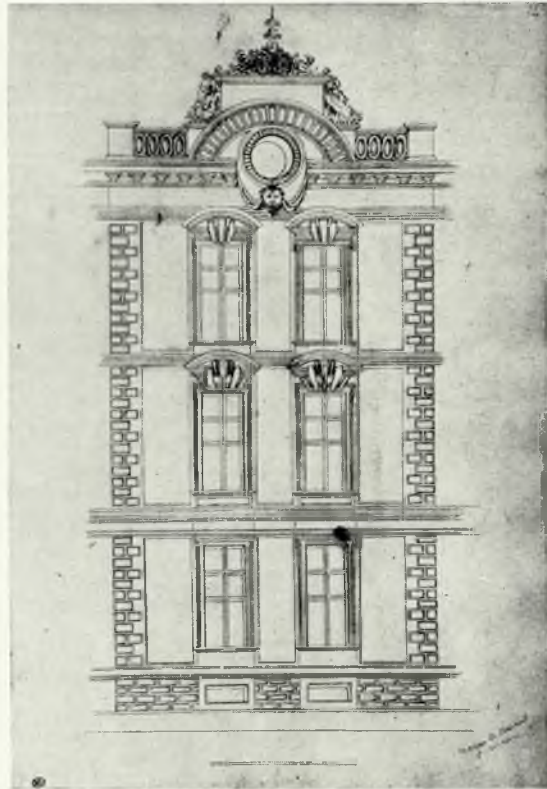


FIG. 14.—Part of the entrance front of the château de Verneuil, drawing. *Cahier de Brosse*, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.



FIG. 15.—AVELINE.—View and perspective of the château of Verneuil, engraving, 1692. Paris, B.N. Estampes.

has completely disappeared except for plain panels flanking the windows, while practically all the sculptured decoration is kept above cornice level.

The entrance screen has been much simplified, although a good deal of mannerist fantasy remains around and above the first-floor window. The coupled columns are replaced by rusticated strips, the niches and statues by rectangular openings with only slightly unorthodox decoration above; the Corinthian columns are limited to eight in number and confined to the entrance pavilion of which the upper and lower parts are now more united.

From the two elevations (fig. 10 and 11) it is evident that the decoration of the court-façades intended in the First Design was largely retained in the Second—this would in any case have been dictated by the completion, or near completion, by 1576 of the façade of the north wing (fig. 8). The inner side of the entrance-screen forms an arcade which, it is interesting to note, is almost identical with the one built about 1605 at Montceaux, probably by Jacques Androuet du Cerceau II.

The garden façade, apart from the removal of the angle-pavilion at each end, is not much changed from that in the bird's-eye view of the First Design. It is possible that the extra, slightly projecting, bay at each end of this façade embodies

part of the work on the suppressed pavilions, for the same slight projections also appear on the north wing, which, we know, was already well started before this date, but they are absent from the south wing.

There is no record of the modified façade of the Garden Room and its ante rooms except in an engraved view, made in 1776 by Dupont (fig. 12), one of a pair of views of Verneuil in ruins in the Bibliothèque Nationale⁹. Here can be seen the arches which opened under the terrace and gave light to the rooms—the plan indicates that the windows were deeply recessed into these. The perspective of the engraving is slightly ambiguous but there can be no doubt that this feature was carried out and followed the plan shown by du Cerceau.

It has generally been assumed that when the duc de Nemours took over Verneuil from Boulainvilliers he commissioned du Cerceau to modify the original project because it was so large and because it had already caused the former patron acute financial embarrassment in which he himself did not wish to become involved in his turn. Without doubt this must have been a consideration, but it does not altogether account for the alterations made at Nemours' request, which seem to

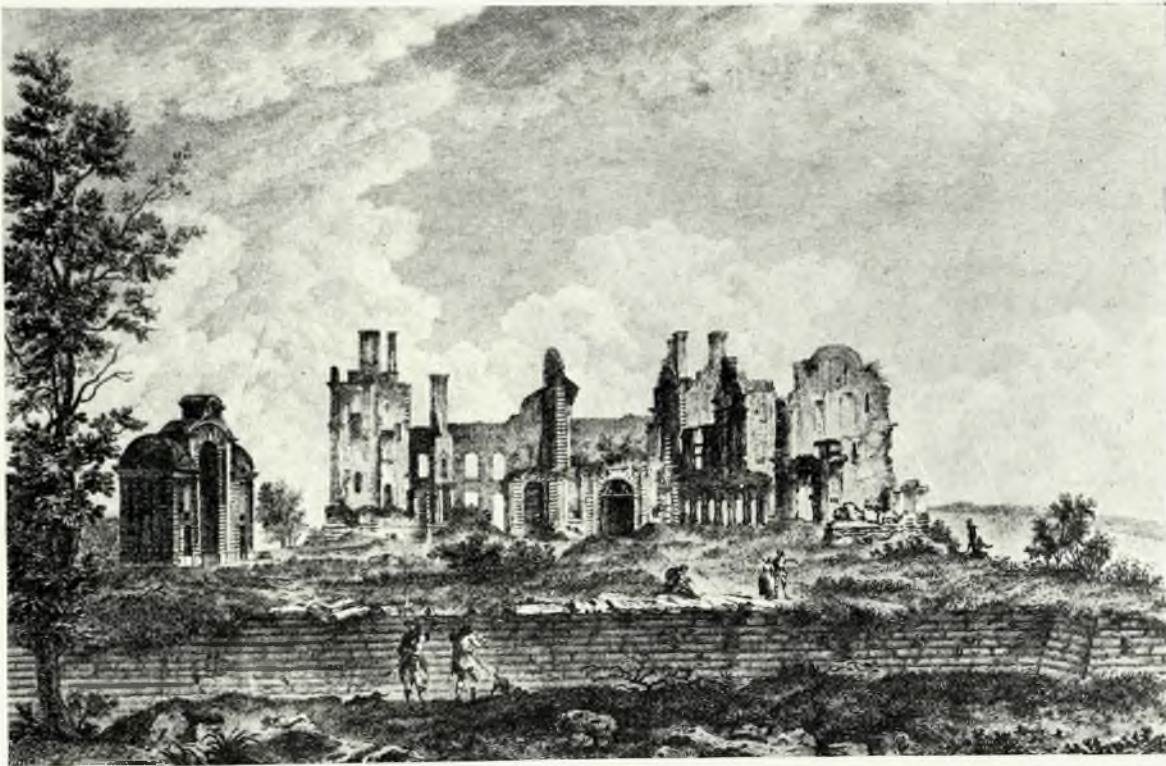


FIG. 16.—DUPONT.—View of the forecourt and entrance front in ruins, engraving, 1776. Paris, B.N. Estampes.

embody not only economies but also a change of taste and of attitude towards architecture. If Boulainvilliers was prepared to build a château in accordance with du Cerceau's First Design he must have considered its architecture to be a proper expression of his wealth and position—and of his taste. Verneuil was certainly quite large but it was in the decoration of the façades so manifestly extravagant, that the ostentatious display was made, while the complicated outlines of the buildings seem almost intended as a demonstration of the ingenuity of architect and patron. In fact the whole design seems more like a display of virtuosity than a credible design for a house to be lived in. Du Cerceau usually had little grasp of the true nature of architecture, he was above all a decorator; in Boulainvilliers we seem to detect a "*nouveau riche*" attitude to building and it is evident that du Cerceau enjoyed the opportunities which this provided for the exercise of his particular talents.

Brantome, in his description of the duc de Nemours portrays a man of great taste and sensibility, well versed in matters of art and fashion.

"...tout ce qu'il faisait, il faisait si bien et de si bonne grace et de si belle adresse, sans autrement se contraindre mais si naïvement que l'en eut dit que tout cela était né avec lui."

Du Cerceau indicates, in his description of Verneuil, that just as the First Design contained suggestions made by Boulainvilliers, so also the Second Design owed something to the new patron's ideas. All the modifications which were made after 1576 are in the direction of greater simplicity and coherence and the element of fantasy is almost negligible in comparison with the details of the First Design, so that the architectural character of the building emerges from the decorative. This radical change of feeling between the two designs has never been enough noticed or stressed, nor has it been clearly indicated that it was the Second Design and not the First which most influenced the character of later French architecture.

It must be remembered that in 1573 du Cerceau had begun the vast château of Charleval for Charles IX and must from then on have been much occupied with that project. Although the plan at Charleval is very regular du Cerceau's drawings for the elevation show that they would have equalled and indeed surpassed those of the First Design for Verneuil in fantasy and elaboration, so it would not appear that du Cerceau himself had suffered any true change of heart in his approach to architecture. Charleval is completely in the stream of XVIth century Mannerism whereas the Second Design for Verneuil looks forward to the emergence of a much more restrained and truly architectural style. Whether this tendency at Verneuil was due solely to the influence of Nemours can only be a matter for speculation but the new feeling cannot be denied.

Apart from the engraved versions of the Second Design there are two drawings connected with it which are of considerable interest, not only for their bearing on

the architectural development of Verneuil but because together they perhaps provide a link between du Cerceau and his grandson who was to direct the work done at the château after the turn of the century.

The larger drawing (fig. 13)¹⁰ which is in the Cooper Union Museum in New York was attributed by Geymüller to Du Cerceau himself but it does not seem to be at all in his manner and certainly not in the manner of his late drawings. The style of draughtmanship and some of the architectural details seem to indicate an early XVIIIth century date, but the presence of the armorial bearings of the duc de Nemours over the door of the entrance-pavilion shows that it must have been made during his period of ownership and it probably represents one of Du Cerceau's alternative schemes for the entrance-pavilion and screen, with the addition of a new feature, an entrance-gate to the western terrace. Curiously enough, at this late stage, the spade-shaped bastions of the substructure re-appear. In this drawing, the entrance screen and pavilion have been still further simplified; the segmental pediments of the screen "windows" are much more restrained, the narrow panels between these openings and the rusticated strips have disappeared while, in the entrance-pavilion, the broken lines of rustication in the central element have been unified to make it at once stronger and more impressive in appearance. The great Corinthian columns remain, but the base on which they stand has been reduced in height to correspond with the base of the screen, again giving a greater unity to the whole design.

The second drawing (fig. 14), comes from the "*Cahier de Brosse*" in the Cabinet des Dessins in the Louvre. In the absence of any known drawing certainly attributable to de Brosse it is at present impossible to say which, if any, of the drawings in this album are his—and this is by no means among the most distinguished that it contains. However, since it seems that in 1607 the book belonged to de Brosse¹¹ and later was certainly possessed by one of his closest collaborators, the connection with Verneuil is particularly interesting; for it was at Verneuil,



FIG. 17.—Château of Montceaux-en-Brie, Central entrance, south range of forecourt.

where his family the du Cerceau's lived, that de Brosse learned his profession and where he probably worked with his uncle Jacques II du Cerceau. The Louvre drawing is related to the engravings of the Second Design, but also derives from the Cooper Union version. In both drawings the window mouldings have "ears" at the top and these do not appear in either of the engravings; the voussoirs also of the first-floor windows correspond exactly in the two drawings but not with those of the engravings.

It may be that the Cooper Union drawing with its greater unity of architectural design and severity of detail in the entrance-front represents a later modification to the Second Design, made by du Cerceau himself or by one of his sons, possibly Jacques II. Certainly this drawing is likely to have been known by de Brosse and to have influenced him when he himself was later called upon to complete this front. For, before du Cerceau's buildings could be completed, Nemours' death intervened and no more work was done, until, in 1600, Henri IV purchased the estate from the widowed Duchess and presented it to Henriette de Balzac d'Entragues, to whom he granted, in the same year, the title of Marquise de Verneuil.

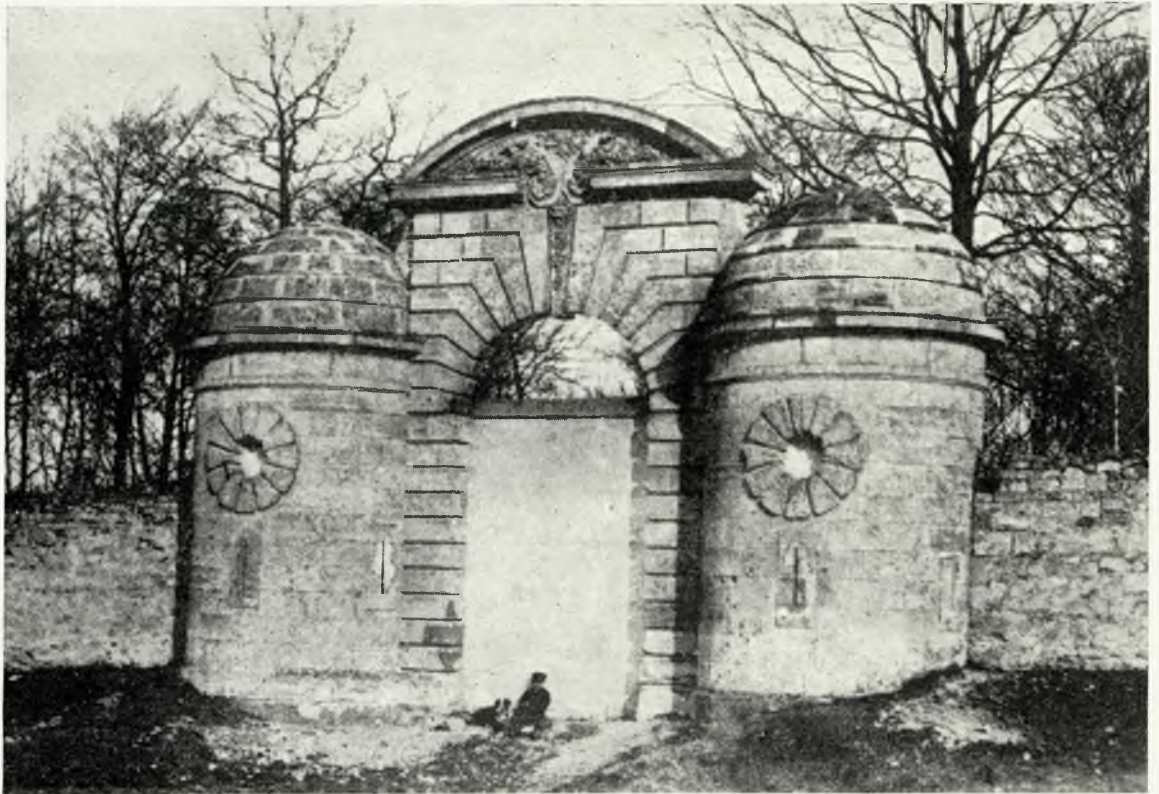


FIG. 18.—*Porte Henri IV*, in the great wall around the château of Verneuil. *Phot. André Ploix.*

II. — 1600-1616

HISTORY

Henriette d'Entragues owned Verneuil until her death in 1633 when it passed to her son by Henri IV, Henry de Bourbon, Archbishop of Metz, Marquis and later duc de Verneuil, who, as far as is known, did no building there. While there is very little direct evidence concerning Henriette's building activity it seems certain that many of the large gifts of money made to her by the king between 1600 and 1608, when he finally broke with her, were devoted to the enlargement and completion of the château where she lived and entertained splendidly. In 1615 she made a voluntary declaration or "*aveu de dénombrement*" to Louis XIII of her possessions at Verneuil¹², of which the following passage gives an indication of her contribution to the building.

"Estre à conoistre ladicte terre et marquisat... en deulx chasteau lun assis sur la crouppe de la montagne continue des bastiments par ladicte dame y aient ung portail deulx pavilions magnifiques la portour de lavancour revestu de boulingrins et balustres a lentour du chasteau compose en carré de quatre pavilions fort richement elabourés sa structure et architecture tres belle pour la rarété de ses edifices"...

If we compare Aveline's engraving of Verneuil made in 1692 (fig. 15) with this description we find that the correspondence is close—even to the bushes in tubs which stand upon the balustrades surrounding the forecourt.

There is a further description of Verneuil in the eighteenth century in the Archives at Chantilly¹³. On 30th May, 1705, Henri Jules de Bourbon, Prince de Condé, bought Verneuil from Maximilien Henry de Béthune and on 16th July 1707 made a declaration of his possession there. The following passage contained the description of the "new" château, by then over a hundred years old. The information tallies with Henriette's declaration and with Aveline's engraving though its style is somewhat confusing.

"...et le nouveaux chasteau estant pres et au dessus de l'ancien et consistant aussy en plusieurs corps-de-logis et Bastiments scavoir un grand corps-de-logis et quatre gros pavillons appliquez en plusieurs offices, cuisines, salles, chambre basse chambre au dessus antichambre cabinets gallerie au dessus, escaliers dans œuvre

pour y monter, fourrières quatre petits pavillons de pierre à costez de deux fosses. Portes, grande cour une grande porte pour y entrer faisant face au dit chasteau une chapelle et deux grands pavillons aux costes letout couvert d'ardoises une avant-cour et une porte à pont levés pour y entrer avec deux petits pavillons aux costes un fossé sec au devant de laquelle porte est une allée d'arbres qui conduit à une grille de fer donnant sur la route de Senlis par laquelle on entre pour aller ausdits cours et chasteau devant laquelle est une grande allée plantée d'arbres Tilleux"...

From this it is quite clear that a forecourt had been added to the original design. Condé's description can easily be understood if Aveline's engraving is used as a guide. The gates into the forecourt are enumerated; the lateral entrances are flanked by "*quatre petits pavillons de pierre*" and each gives on to a moat. The main gate to the west is reached by drawbridge—this differs from Aveline but, curiously, tallies with the Cooper Union drawing—and also has small pavilions flanking it. The entrance pavilion is the "*grande porte ... faisant face audit chasteau*"; the "*deux grands pavillons*" are those at the angles of the moat at the west end of the forecourt and the chapel as has already been indicated was in the first floor of the entrance-pavilion.

Condé himself certainly built nothing at Verneuil, in fact he later pulled it down—so we can be sure that it was Henriette d'Entraques who completed the entrance-pavilion, built the screen and added the forecourt with its buildings. The entrance-pavilion was a modification of du Cerceau's late designs, the screen was completely altered and the forecourt was an entirely new project, to accommodate which the western moat was brought forward and no longer lay directly before the château as du Cerceau had always intended that it should.

One further visual record exists of Verneuil as it was after Henriette had built there; it is the pendant to the engraving of the east front by Dupont and shows the forecourt and entrance front in ruins after the demolition which was started in 1734 (fig. 16). This view corresponds with Aveline's engraving, though the pavilions at the corners of the moat have disappeared as has the main gate into the forecourt. One of the lateral gates with its pavilions remains intact. The entrance pavilion is that of the Cooper Union drawing but without the columns; one arch of the entrance screen remains on the north side of the pavilion and matches Aveline exactly.

There can be little doubt as to the identity of the architect who worked for Henriette, for although the documentary evidence is slight, it is exact enough and the stylistic evidence of the buildings as revealed in the drawings and engravings is conclusive.

In 1616 Henriette made over to Salomon de Brosse one half of the lands of her seigneurie of du Plessis Pommeroy, near Verneuil, this gift being in lieu of

payment due for work done by him on the château of Verneuil, for which she had no money to pay him at that date.

“... assavoir ledict Sieur de Brosse que comme entrepreneur des bastiments dudict Verneuil il aurôit avancé plusieurs deniers aux ouvriers et personnes qu’il aurôit employez esd. bastiments... tous desquels pour estre paié et remboursé de ce que luy est deub de reste desd. avances et de tout ce qu’il pourroit prétendre à cause des bastimens par luy conduictz et faictz faire audict lieu de Verneuil il vouloit mettre en cause par devant Messieurs des requestes du Palais de ladicte dame Marquise par l’avis de laquelle il auroit faict travailler au susdits bastiments”...

ARCHITECTURE

Salomon de Brosse was born at Verneuil in 1571, the son of Jehan de Brosse, architect, and Julienne du Cerceau. Of his career until 1597 we know nothing, but it is obvious that his principal education must have been received from his father and uncles and that his first training-ground must have been the château of Verneuil which was in course of erection during his boyhood and youth. In 1597 he is recorded as working with Jacques II du Cerceau at Montceaux, where he was again active from 1609-1615, building extensively for Marie de Medici. It is probable therefore, that Henri IV, whose former mistress Gabrielle d’Estrées had employed de Brosse at Monceaux at the King’s expense, should recommend her architect to her successor and that de Brosse received the commission to complete and enlarge Verneuil soon after Henriette’s installation there in 1600.

Presumably his first task would have been to complete the main château of which the entrance front had been left unfinished at the death of the duc de Nemours and he was almost certainly responsible for completion of the entrance pavilion which closely resembled that in the Cooper Union drawing, with one important modification. Aveline’s engraving is not very helpful here—though a pirated edition of his plate by Poilly is possibly nearer the truth—but it seems that the columns were suppressed, leaving the massive rustication to make its full effect. There is a striking analogy between the great rusticated arch of this pavilion and that of one of the surviving lateral entrances to the forecourt at Montceaux (fig. 17). This court at Montceaux was being built in 1609 and may have been designed as early as 1601 when Henri IV gave the château to Marie de Medici—in any case it seems certain that during the first decade of the century de Brosse was working simultaneously at Verneuil and at Montceaux. Dupont’s engraving of the entrance front bears out Aveline in showing the entrance pavilion without columns. It is of course possible that these were not deliberately eliminated but were simply never executed: however, their suppression would be quite characteristic of de Brosse who early developed a tendency away from the elaborate decoration of the du Cerceau.

The most remarkable feature of the entrance façade is the screen, consisting of an arcade, of three openings¹⁴, on each side of the entrance pavilion. This marks a complete change from du Cerceau's designs and from the Cooper Union drawing and is a tremendous advance, looking forward to the monumentality of de Brosse's proposed entrance front for Coulommiers designed about 1613 and recorded by Marot.

Henriette's decision to add a forecourt to the original buildings, although it would not have added much to the available accommodation must have considerably enhanced the dignity of the approach to the château. In her declaration of 1615 the additions she made are described with some pride as "*... deulx pavillons magnifiques...*" The buildings of the forecourt bear all the marks of de Brosse's style and, while the entrance pavilion and screen can be compared with his designs for Montceaux and Coulommiers, some features of this court recall his more sophisticated work at Blérancourt which was finished in 1619. The pavilions at the corners of the moat are extremely close to the moat-pavilions at Blérancourt, which, though much restored still survive. In the Blérancourt Museum there is a drawing made in 1790 which shows them in their original state (save for the bulbous roofs which were added after the sack by the Spaniards in 1652) and they are very like those which Aveline shows at Verneuil.

Until the last war there still remained in the neighbourhood of Verneuil a section of the great wall which Henriette built to enclose her property and in it stood one of the original gates, known locally as the Porte Henri IV. This was demolished by the Germans but an old photograph of it exists and is reproduced here (fig. 18). There can be no question as to its authorship—a comparison with the entrance gate at Blérancourt and with such original decoration as survives on the Blérancourt pavilions leaves no room for doubt and this photograph, inadequate though it is, is doubly valuable because, more than any drawing or engraving, it conveys the character of de Brosse's work at Verneuil.

In the history of French Architecture Verneuil played an important rôle, firstly in the general development of the French classical style and secondly in the development of the personal manner of Salomon de Brosse.

The plan of the First Design was very influential in France, in detail rather than as an ensemble, particularly as regards the form of the entrance pavilion and the use of doubled pavilions at the angles, which latter feature de Brosse repeated at Coulommiers and elaborated at the Luxembourg. His entrance pavilion at Montceaux was directly derived from that at Verneuil¹⁵ and the double chapels which he designed for the south wing at Coulommiers, the entrance pavilions at Coulommiers and the Luxembourg were all related to it in design. De Brosse's preoccupation with these centralized plans may have influenced François Mansart and Pierre Le Muet who although he lived until 1669 belonged in style to the 1620's, was evidently much indebted to Verneuil and Coulommiers in his plans for Chavigny and Pont-sur-Seine.

As has been pointed out the elevations of the Second Design foreshadow, the simpler, more classical approach which de Brosse himself was to bring to his architecture in the early XVIIth century and their influence can be traced in a number of châteaux built in the 1630's.

De Brosse's contribution to Verneuil though not large was very important; his buildings there, together with those which he designed at about the same date for Montceaux form a group which show clearly the elements in his early work which anticipate his mature style. Alone among his contemporaries in the opening years of the century Salomon de Brosse abandoned the mannerism of his predecessors the du Cerceau, among whom he was born and by whom he had been trained and returned to the true spirit of French classicism which he inherited from Philibert de l'Orme and handed on to his great successor, François Mansart.

R. C.

RÉSUMÉ : *Histoire et architecture du Château de Verneuil-sur-Oise.*

Le Château de Verneuil-sur-Oise fut extrêmement important pour le développement de l'architecture de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle en France, et cependant, son histoire et son architecture n'ont pas été suffisamment étudiées en détail.

Commencé par Jacques I^{er} Androuet du Cerceau pour Philippe de Boulainvilliers vers 1568, le premier projet exécuté pour le château fut modifié par le même architecte en 1576, pour le nouveau propriétaire, le duc de Nemours.

Du Cerceau publia les deux projets dans ses *Plus Excellents Bastiments*; une analyse du premier projet et des modifications apportées au second, contribuent grandement à notre connaissance du développement de ce château aujourd'hui disparu.

Le second projet faisait un grand pas vers le classicisme, et sans doute influença Salomon de Brosse, le petit-fils de du Cerceau, qui acheva Verneuil pour Henriette d'Entragues entre 1600 et 1616. Le travail qu'il exécuta ici, nous le montre, au début de sa carrière, s'écartant déjà du style maniériste de du Cerceau, et tourné vers le style classique de sa maturité, qu'on trouvera plus tard dans ses œuvres et qui eut tant d'influence sur François Mansart.

NOTES

1. I should like to thank M. Jean Adhémar for his kind assistance in the preparation of this article, Professor Sir Anthony Blunt for reading and correcting the text in manuscript and M. André Ploix for his replies to my queries and permission to reproduce his photograph, fig. 18.

2. MACON. Chantilly, *Les Archives, Le Cabinet des Titres*. série CC¹ p. 1 et seq. The date of Boulainvillier's inheritance is given by A. Ploix, *Verneuil, Château Royal Oublié*, Paris 1957, p. 8.

3. Chantilly, Archives, CC¹ 2, Act registered at the Châtelet, Paris, (notaries Paulmyer and Frémont) February 6th, 1575 (O.S.).

4. Vatican. MS Barberini, Lat. 4398, cf. Ilaria Toesca, *The Drawings by Jacques Androuet du Cerceau the Elder in the Vatican Library*. *Burl. Mag.* xcvi, 1956, pp. 153-7. There is also in this book one elevation of Verneuil, the court façade of the north wing, which does not differ from the version in the *Plus Excellents Bastiments*.

5. A. BLUNT. *Philibert de l'Orme*. London 1958. p. 100 et seq. p. 142; pls 56 and 62 a-d.

6. A. BLUNT, op. cit. p. 101 et seq. and Appendix B.

7. Cf. The entrance-screen and de Brosse's chapel at Montceaux. (R. Coope. *The Château of Montceaux-en-Brie*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XXII Nos. 1 - 2 1959, pp. 85 and 86.

8. L. Hauteceur, *l'Architecture Classique en France*, Paris 1943 I i p. 353.

9. Bib. Nat. V^a 144 from « *Voyage Pittoresque de France par une Société de gens de lettres, province de Valois et Comté de Senlis* ». In fol. Paris, 1789. Published by Mathon, *Mémoires de la Société Académique de l'Oise*, T. II (1852) p. 424. *Le Château de Verneuil*.

10. I am indebted to Mr. Calvin S. Hathaway, Director of the Cooper Union Museum, N.Y., for permission to reproduce this drawing. (Cf. Geymuller, *Les Du Cerceau*, Paris 1887, p. 86).

11. For details of this album cf. J. Pannier, « *Un Architecte français au commencement du XVII^e Siècle, Salomon de Brosse* » Paris 1911, p. 138 et seq.

12. Chantilly, Archives CC¹⁸.

13. Chantilly, Archives CC¹¹⁶ cf. A. Ploix. op. cit. p. 201 for a full transcription.

14. Aveline shows four, Poilly three; Dupont's engraving indicates enough space for three only.

15. The lower part had, in fact, been started by Jacques II du Cerceau and was almost a copy in plan of the entrance pavilion of the First Design.

LES DESSINS DE CLAUDE MELLAN AU MUSEE DE L'ERMITAGE

PAR IRINA NOVOSSELSKAYA

Au mois de décembre 1960, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, était publié l'article du duc de Noailles intitulé *Un cuivre de Mellan retrouvé*, confirmant une fois de plus le vif intérêt porté en France à l'héritage artistique du maître.

Le duc de Noailles donne d'importants renseignements sur les portraits gravés du premier Président du Parlement de Paris : Mathieu Molé. L'auteur suppose que le dessin pour cette gravure a disparu. Nous nous réjouissons de pouvoir communiquer que le portrait au crayon de Mathieu Molé est conservé et qu'il se trouve à l'Ermitage.

Notre collection de dessins de Mellan est peu connue en France. Une partie seulement en a été publiée¹. Cependant les historiens de l'art français en leurs visites à l'Ermitage, lui ont porté un grand intérêt. La haute qualité de l'exécution et le choix des personnages représentés — hommes d'Etat, savants, mécènes — attirent l'attention sur ces portraits. La collection de l'Ermitage se compose de près de qua-



FIG. 1. — CLAUDE MELLAN. — Portrait de Joseph Trullier, dessin, 1626. Leningrad, Musée de l'Ermitage.

rante dessins de Mellan², ne cédant en nombre qu'à celle du Musée National de Stockholm³. De même que cette dernière, les dessins de l'Ermitage présentent les étapes principales de l'activité artistique du maître. La collection contient des portraits d'hommes, de femmes et d'enfants, dont la plupart sont exécutés au crayon; trois d'entre eux sont légèrement rehaussés de pastel.

Nous tâcherons de donner un bref aperçu du contenu de notre collection.

Le séjour de Mellan en Italie (1624-1636) est représenté à l'Ermitage par cinq dessins; en comparaison avec les vingt-trois dessins de la même période de la collection du Musée de Stockholm, ils ne sont pas nombreux. Cependant, si dans la collection de Stockholm la plupart des dessins représentent des études d'antiques, des croquis préparatoires pour les compositions, des études de figures et de têtes de personnes inconnues, à l'exception de trois portraits, les cinq dessins de l'Ermitage présentent les portraits de personnages connus. Ils représentent — ainsi que nous avons réussi à le définir en les comparant aux gravures — le médecin Joseph Trullier (1626) (fig. 1), le moine célestin et prêcheur Jean Dubois (1626), le cardinal Guido Bentivoglio (1632), l'ambassadeur français en Italie, le maréchal

Charles de Créqui (1633), le brave général d'armée, maréchal de Saint-Bonnet (1633). Dans ses premiers portraits exécutés d'une manière un peu sèche et sévère, Mellan est déjà un maître, non seulement fidèle à la ressemblance, mais exprimant les traits les plus caractéristiques de ses modèles : la bienveillance du médecin Trullier, qui l'avait guéri d'une grave maladie⁴; le regard spirituel et pénétrant de Bentivoglio, la fermeté et la hardiesse de Saint-Bonnet.

Il n'est pas facile d'étudier l'évolution de Mellan, dessinateur. Le développement de son art suivit un chemin plus ou moins direct. Mais il faut noter tout de même, que vers les années 1630-1640 les portraits de l'artiste deviennent plus acérés, sa manière d'exécution plus libre.

Les portraits de l'Ermitage nous révèlent l'un après l'autre l'histoire de l'œuvre du maître, ses intérêts, le cercle des personnes qui lui furent familières, les modèles qu'il choisissait pour ses portraits. Le choix lui fut toujours facile :



FIG. 2. — CLAUDE MELLAN. — Portrait de Pierre Gassendi, dessin, 1637. Leningrad, Musée de l'Ermitage.

les savants, les hommes d'Etat aspiraient à l'honneur d'être crayonnés par Mellan.

Depuis 1637 et jusqu'à la fin de ses jours, Mellan ne quitte pas la France. Cette période de son activité est présentée à l'Ermitage de même qu'au Musée de Stockholm, par une série d'œuvres remarquables.

Dès son retour d'Italie, en 1637, Mellan exécuta à Aix les portraits de deux de ses amis protecteurs — Pierre Gassendi (fig. 2) et Nicolas-Claude Peiresc, chefs-d'œuvre mentionnés par Mariette dans son *Abecedario*⁵.

Gassendi, astronome et philosophe, grand amateur d'art, fut sans aucun doute un personnage remarquable. Son visage illuminé d'esprit et de bienveillance attire l'attention.

En exécutant toujours au crayon les dessins pour ses gravures, Mellan présente non seulement le propre caractère de chacun de ses modèles, mais prête aux différents caractères une différente manière d'exécution. C'est dans une pose calme et dégagée qu'il nous présente le chancelier Pierre Séguier (1639) (fig. 3); son visage est éclairé par un vague sourire, les plis de son habit sont crayonnés d'une manière très pittoresque (la gravure le présente sur le fond d'une draperie aux lis des Bourbons). Le portrait du théologien Charles Condren (1641) est exécuté d'une toute autre manière — plus sèche et plus graphique; le visage froid et rusé est plutôt repoussant. Les paupières baissées, l'impassibilité des traits lui donnent l'apparence d'un masque.

La ligne de son crayon devient plus fine et plus douce dans les portraits de femmes et d'enfants; on dirait que Mellan les exécute avec plus d'amour. En 1645 il fait le portrait de la reine de Pologne — Marie-Louise de Gonzague (fig. 4); vers la même année sont exécutés les portraits de Louis XIV et Philippe d'Orléans en bas âge.

Sur le portrait de Marie-Louise de Gonzague l'artiste drape la figure de la reine dans de lourds plis, contrastant avec la douceur du visage finement modelé d'ombres et de clairs. Les images de la jeune femme et des enfants sont pleines de charme, de jeunesse et de franchise. Et cependant Mellan est loin d'idéaliser ses honorables modèles.



FIG. 3. — CLAUDE MELLAN. — Portrait de Pierre Séguier, dessin, 1639.
Leningrad, Musée de l'Ermitage.



FIG. 4. — CLAUDE MELLAN. — Portrait de Marie-Louise de Gonzague, dessin, 1645. Leningrad, Musée de l'Ermitage.

Ainsi Anne d'Autriche (1643) n'est ni jeune ni belle; Mazarin est énergique et rusé. Sur le portrait du jeune Philippe d'Orléans, vers 1655 (fig. 7) l'expression de naïveté enfantine a disparu, le regard a perdu sa vivacité; les traits du visage sont plus précis, le nez flasque, les lèvres fortes.

Les années 1640-1650 sont également reflétées dans la collection de l'Ermitage par une série de portraits de haute qualité : le portrait de l'écrivain-philosophe François de la Mothe (1648), précepteur de Louis XIV; celui de l'abbé Michel de Marolles (fig. 5) écrivain et collectionneur (1648). Le portrait du premier président du Parlement de Paris, Mathieu Molé, 1650 (fig. 6) se distingue par sa force expressive.

Les portraits au crayon de Mellan ne lui servaient pas uniquement pour les portraits gravés, nous les retrouvons aussi dans ses feuilles de compositions. Ainsi le

portrait d'Anne d'Autriche fut inclus dans la gravure représentant *les membres de la Municipalité de Paris prêtant serment à Louis XIV en son bas-âge*.

Le maître attachait évidemment une certaine importance aux études préparatoires de son travail. Nous trouvons quelquefois deux variantes au crayon du même modèle. Au Musée National de Stockholm et à l'Ermitage se trouvent les portraits de Marie-Louise de Gonzague et de Philippe d'Orléans en bas âge. Les dessins ne se répètent pas complètement : il y a toujours quelque différence dans la composition, les détails du costume ou le degré de l'accomplissement. Le dessin du Musée de Stockholm ne représente que la tête de la reine de Pologne et paraît inachevé; sur le portrait de l'Ermitage la figure est présentée à mi-corps et plus soigneusement travaillée; sur la gravure, enfin, le portrait est en buste.

Nous pouvons supposer que l'artiste faisait le second dessin destiné à être, d'après le premier croquis, exécuté d'après nature. Peut-être faisait-il une seconde variante si le premier dessin ne lui semblait pas satisfaisant. Ainsi l'Ermitage pos-

sède un dessin pour le portrait gravé de Léonard Philaras; un autre dessin qui ressemble beaucoup au premier, représente le même visage, avec quelque différence dans le mouvement de la tête.

Il faut noter que les portraits au crayon faits d'après nature sont dépourvus d'éléments décoratifs et c'est sur les gravures seulement que sont ajoutés les accessoires nécessaires : les détails du costume, un fond luxueux, des cadres ornés d'armes.

Malgré les qualités indiscutables des gravures de Mellan, ce sont ses dessins surtout qui font valoir la profondeur et la vivacité de son observation — qualités inévitablement affaiblies ensuite dans la gravure.

Mellan travaille avec activité jusqu'aux dernières années de sa vie; son œil est toujours juste, sa main sûre et habile et nous n'observons aucune faiblesse dans les crayons du vieux maître. Les portraits très expressifs du chancelier Louis Berrier (1667) et du cardinal de Bouillon (1673) en sont la preuve.

La description de la collection de l'Ermitage ne serait pas complète si nous ne nous arrêtions pas sur trois portraits de Mellan (un portrait d'homme et deux portraits de femme) exécutés au pastel. Ces portraits ont été attribués à Mellan par le professeur M. V. Dobroklonsky. La douceur du coloris jointe à la vivacité habituelle de l'expression prêtent à ces portraits un charme tout à fait particulier. Le portrait d'Henrique-Marie de Frontenac (fig. 8) est remarquable par la gamme de teintes rose-pâle et brunâtres dont l'effet est charmant sur un papier bleu-gris.

I. N.

SUMMARY : *The drawings of Claude Mellan in the Musée de l'Ermitage.*

The collection of Claude Mellan's drawings in the Musée de l'Ermitage consists of nearly forty drawings characterizing the main stages in his artistic activity. The Ermitage portraits reveal the history of Mellan's work, the circle of his acquaintances and the models he chose for his portraits.

The article ends with a catalogue of Claude Mellan's drawings in the Musée de l'Ermitage.



FIG. 5. — CLAUDE MELLAN. — Portrait de Michel de Marolles, dessin, 1648. Leningrad, Musée de l'Ermitage.

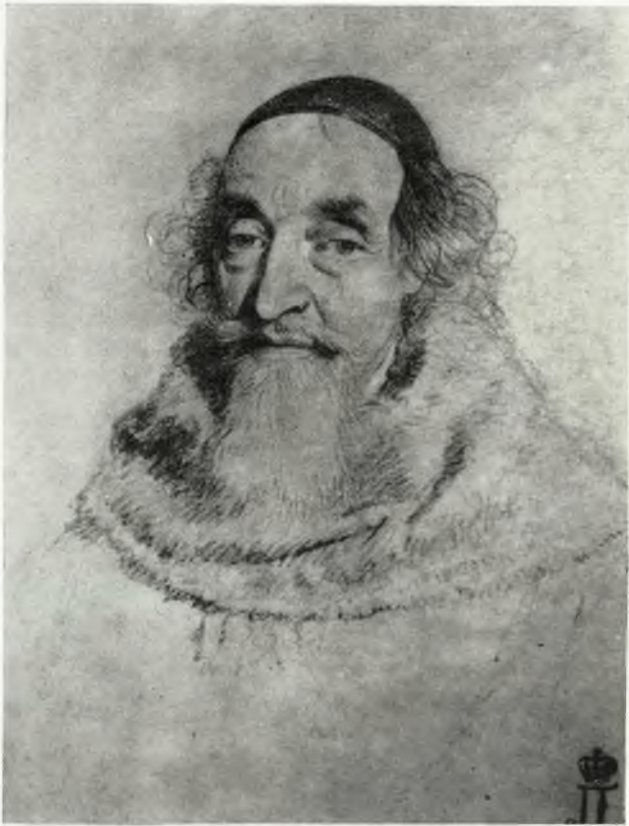


FIG. 6. — CLAUDE MELLAN. — Portrait de Mathieu Molé, dessin, 1650. Leningrad. Musée de l'Ermitage.

NOTES

1. Voir M. V. DOBROLONSKY. *Les portraits des écrivains français dans les collections soviétiques. Héritage littéraire*, t. 33-34, Moscou, 1939 (en russe); I. NOVOSSELSKAYA. *Portraits des échevins de Paris, Bulletin de l'Ermitage*, XVII, 1960 (en russe); T. KAMENENSKAYA. *Les pastels des XVI^e-XIX^e ss.* Musée de l'Ermitage. Leningrad, 1960 (en russe); L. NOVOSSELSKAYA. *Un grand portraitiste : Claude Mellan, L'Art*, 1961, N 5 (en russe).

2. Entrés à l'Ermitage en 1768, provenant de la collection Cobenzl.

3. Gunnar WENGSTRÖM : *Claude Mellan : his drawings and engravings*, *The Print Collector's Quarterly*, 1924, february.

4. Le patient reconnaissant a gravé le portrait du médecin avec une inscription en l'honneur de sa science : Trullier lui avait sauvé la vie, tandis que les autres esculapes, selon Mellan, dirigeaient leurs malades vers la tombe.

5. J.P. MARIETTE : *Abecedario*, Paris, 1854-1856. t. III, p. 373.

CATALOGUE DES DESSINS DE CLAUDE MELLAN AU MUSÉE DE L'ERMITAGE

1. PORTRAIT DE JOSEPH TRULLIER (fig. 1).

Pierre noire, 15 × 10, Inv. 4634. *Coll. Cobenzl*. Entré à l'Ermitage en 1768. Gravé en contre-partie par Mellan en 1626 (*Le Blanc* t., III, p. 8, N 265).

BIBLIOGRAPHIE : I. Novosselskaya. *Un grand portraitiste, Claude Mellan, L'Art*, 1961, N 5, pp. 63-64, pl. (en russe).

2. PORTRAIT DE JEAN DUBOIS.

Pierre noire, 20 × 15, Inv. 4636. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1626. (*Le Blanc*, t. III, p. 8, N 266).

3. PORTRAIT DE GUIDO BENTIVOGLIO.

Pierre noire, 22 × 16,5, Inv. 4618. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1633 (*Le Blanc* t. III, p. 7, N 190).

EXPOSITIONS : Dessins des maîtres anciens. Musée de l'Ermitage, 1926, N 213.

BIBLIOGRAPHIE : M. Dobroklonsky. *Dessins des maîtres anciens*. Exposition de 1926. Leningrad, 1927. Cat. N 299; I. Novosselskaya, *op. cit.*; *L'Art*, 1961, N 5, pp. 63-64, pl.

4. PORTRAIT DE CHARLES DE CRÉQUI.

Pierre noire, 18,5 × 14, Inv. 4640. Même provenance. Gravé par Mellan en 1633 (Le Blanc, t. II, p. 7, N 203).

5. PORTRAIT DE SAINT-BONNET.

Pierre noire, 24,5 × 18,8, Inv. 1823. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1633. (Le Blanc, t. III, p. 8, N 258).

6. PORTRAIT DE NICOLAS DE PEIRESC.

Pierre noire, 20 × 14,8, Inv. 4635. Même provenance. Gravé par Mellan en 1637. (Le Blanc, t. III, p. 8, N 248).

BIBLIOGRAPHIE : M. Dobroklonsky. *Les portraits des écrivains français dans les collections soviétiques. Héritage littéraire*, t. 33-34, Moscou, 1939, pp. 910-911, reprod. p. 907 (en russe); I. Novosselskaya, *op. cit.*, *L'Art*, 1961, N 5, pp. 63-64, pl.

7. PORTRAIT DE PIERRE GASSENDI (fig. 2).

Pierre noire, 18,7 × 13,2, Inv. 4637. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1637. (Le Blanc, t. III, p. 7, N 2130).

BIBLIOGRAPHIE : M. Dobroklonsky. *Op. cit.*, *Héritage littéraire*, t. 33-34, Moscou, 1939, pp. 910-911.

8. PORTRAIT DE PIERRE SÉGUIER (fig. 3).

Pierre noire, 30,3 × 22,4, Inv. 1822. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1639. (Le Blanc, t. III, p. 8, N 260).

BIBLIOGRAPHIE : M. Dobroklonsky. *Op. cit.*, *L'héritage littéraire*, t. 33-34, Moscou, 1939, pp. 908-909. Repr. *L'Héritage littéraire*, N 29-30, Moscou, 1937, entre pp. 528-529.

9. PORTRAIT DE CHARLES DE CONDREN.

Pierre noire, 19 × 14,5, Inv. 4611. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1641. (Le Blanc, t. III, p. 7, N 201).

BIBLIOGRAPHIE : I. Novosselskaya, *op. cit.*, *L'Art*, 1961, N 5, pp. 63-64, pl.

10. PORTRAIT DE HENRIQUE MARIE DE FRONTENAC (fig. 8).

Pastel et pierre noire sur papier bleu, 17 × 18, Inv. 7373. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1641. (Le Blanc, t. III, p. 7, N 219).

BIBLIOGRAPHIE : T. Kamenskaya. *Les pastels des XVII^e-XIX^e ss.* Musée de l'Ermitage, Leningrad, 1960. Cat. N 75, pl. XIII (en russe).

11. PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME.

Pastel et pierre noire sur papier bleu, 28 × 20, Inv. N 7372. Même provenance.

BIBLIOGRAPHIE : T. Kamenskaya, *op. cit.*, Cat. N 76, pl. XIV (en russe).

12. PORTRAIT D'UN CHANOINE.

Pastel et pierre noire, 20 × 17, Inv. 1825. Même provenance.

BIBLIOGRAPHIE : T. Kamenskaya, *op. cit.*, Cat. N 77, pl. XV.



FIG. 7. — CLAUDE MELLAN. — Portrait de Philippe d'Orléans, dessin, vers 1655. Leningrad, Musée de l'Ermitage.

13. PORTRAIT DE LÉONARD PHILARAS.

Pierre noire, 21 × 16,5, Inv. 4628. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan (Le Blanc, t. III, p. 8, N 251).

14. PORTRAIT DE LÉONARD PHILARAS.

Pierre noire, 20,5 × 15. Inv. 4632. Même provenance.

On considérait ce portrait comme celui d'un inconnu, mais sa ressemblance avec le portrait de Léonard Philaras (voir le numéro précédent du catalogue) fait supposer qu'il n'est qu'une variante du portrait du savant.

15. PORTRAIT D'ANNE D'AUTRICHE.

Pierre noire, 20 × 15,5, Inv. 4639. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan.

BIBLIOGRAPHIE : I. Novosselskaya. *Portraits dessinés de Claude Mellan et son portrait des échecvins de Paris*. Bulletin de l'Ermitage, XVII, 1960, pp. 48-51, pl. (en russe).

Mellan se servit de ce portrait dans plusieurs compositions gravées, par exemple, pour le *Portrait des membres de la municipalité de Paris prêtant serment au roi en bas-âge* (1643, Le Blanc, t. III, p. 6, N 177); pour la gravure *La France auprès du tombeau de la reine-mère dont elle tient le portrait* (Le Blanc, t. III, p. 7, N 179). Notre dessin au crayon pour la gravure de 1643 doit être daté de la même année et la coiffure de veuve de la reine nous le prouve. Le portrait au pastel d'Anne d'Autriche, exécuté par Mellan se trouve au Musée National de Stockholm (Gunnar Wengström : *Claude Mellan : his drawings and engravings*. The Print collector's Quarterly 1924, february, p. 40, N 35).

16. PORTRAIT DE LOUIS XIV EN BAS AGE.

Pierre noire, 21 × 15, Inv. 4620. Même provenance.

BIBLIOGRAPHIE : I. Novosselskaya. *Op. cit.*, Bulletin de L'Ermitage, XVII, 1960, pp. 48-51, pl.

Entra dans la collection comme portrait de garçon. Suivant quelques analogies il peut être reconnu, comme portrait du roi en bas âge.

Voir le portrait de Louis XIV par un maître inconnu du XVII^e siècle (Jamot et Sterling. *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*. Paris, 1934, pl. 136). L'âge du modèle nous permet de dater le portrait de 1643-1645.

17. PORTRAIT DE PHILIPPE D'ORLÉANS EN BAS AGE.

Pierre noire, 16 × 12,5, Inv. 4619. Même provenance.

BIBLIOGRAPHIE : I. Novosselskaya. *Op. cit.*, *L'Art*, 1961, N 5, pp. 63-64, pl.

Fut reçu comme portrait d'un garçon inconnu. Le portrait de Mellan représentant le même garçon coiffé d'un petit bonnet et supposé être le portrait de Philippe d'Orléans, se trouve au Musée National de Stockholm (Gunnar Wengström. *Op. cit.*, p. 41, N 40, pl. IX). L'âge du modèle nous permet de dater le portrait de 1645 environ.



FIG. 8. — CLAUDE MELLAN. — Portrait de Henriette Marie de Frontenac, dessin, 1641. Leningrad, Musée de l'Ermitage.

18. PORTRAIT DE MARIE-LOUISE DE GONZAGUE (fig. 4).

Pierre noire, 25 × 19, Inv. 1814. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1645.

EXPOSITION : Dessins des maîtres anciens. Musée de l'Ermitage, 1926, N 219.

BIBLIOGRAPHIE : M. Dobroklonsky. *Dessins de maîtres anciens*. Cat. N 219; I. Novosselskaya. *Op. cit.*, L'Art, 1961, N 5 pp. 63-64, pl.

Un autre dessin au crayon de Marie de Gonzague se trouve au Musée National de Stockholm. L'artiste n'a dessiné que la tête de la reine dans un mouvement pareil à celui de notre dessin. (J. Bouchot-Saupique. *French drawings masterpieces from seven centuries*. London, 1955-1956, pl. 2).

19. PORTRAIT DE FRANÇOIS DE LA MOTHE.

Pierre noire, 19,5 × 14,7, Inv. 4638. Même provenance. Gravé par Mellan en 1648 (Le Blanc, t. III, p. 8, N 249).

BIBLIOGRAPHIE : M. Dobroklonsky. *Op. cit.*, *L'Héritage littéraire*, t. 33-34. Moscou, 1939, p. 910.

20. PORTRAIT DE MICHEL DE MAROLLES (fig. 5).

Pierre noire, 20,5 × 15,2, Inv. 4616. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1648 (Le Blanc, t. III, p. 8, N 230).

EXPOSITION : Dessins des maîtres anciens, Musée de l'Ermitage, 1926, N 220.

BIBLIOGRAPHIE : M. Dobroklonsky. *Op. cit.*, *L'Héritage littéraire*, t. 33-34. Moscou, 1939, pp. 910-911, repr. entre pp. 256-257.

Un autre portrait de Michel de Marolles par Mellan se trouve au Musée National de Stockholm (Gunnar Wengström, *op. cit.*, p. 41, N 41).

21. PORTRAIT D'HENRI DE MESMES.

Pierre noire, 18,6 × 15,3, Inv. 4625. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan (Le Blanc, t. III, u. 8, N 235).

22. PORTRAIT DE MATHIEU MOLÉ (fig. 6).

Pierre noire, 19 × 14,7, Inv. 4617. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1650 (Le Blanc, t. III, p. 8, N 236).

Le duc de Noailles dans son article sur les portraits gravés de Molé supposait la disparition du dessin préparatoire de Mellan (Duc de Noailles. *Un cuivre de Mellan retrouvé*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, Déc.).

23. PORTRAIT D'HOMME.

Pierre noire, 20 × 15,5, Inv. 4612. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan en 1652.

24. PORTRAIT DU CARDINAL DE MAZARIN.

Pierre noire, 26,8 × 20,3, Inv. 1815. Même provenance. Gravé par Mellan (Le Blanc, t. III, p. 8, N 231).

25. PORTRAIT DE PHILIPPE D'ORLÉANS (fig. 7).

Pierre noire, 25 × 18, Inv. 1817. Même provenance.

A en juger d'après l'âge du modèle le portrait peut être daté de 1655 environ.

26. PORTRAIT DE VICTOR DE BOUTHILLIER.

Pierre noire, 21 × 16, Inv. 4627. Même provenance. Gravé par Mellan en 1658. (Le Blanc, t. III, p. 7, N 224).

BIBLIOGRAPHIE : I. Novosselskaya. *Op. cit.*, *L'Art*, 1961, N 5, pp. 63-64, pl. (en russe).

27. PORTRAIT DE LOUIS-JOSEPH DE LORRAINE.

Pierre noire, 30 × 20, Inv. 1816. Même provenance. Gravé par Mellan en 1659.

28. PORTRAIT D'UN HOMME AGÉ.

Pierre noire, 30 × 16, Inv. 4621. Même provenance. Gravé par Mellan en 1651.

29. PORTRAIT DE JEAN DE LONGUEIL.
Pierre noire, 26 × 19, Inv. 1819. Même provenance. Gravé par Mellan (Le Blanc, t. III, p. 8, N 227).
30. PORTRAIT DE LOUIS BERRIER.
Pierre noire, 19,3 × 15, Inv. 4633. Même provenance. Gravé par Mellan en 1667 (Le Blanc, t. III, p. 7, N 191).
31. PORTRAIT DU CARDINAL DE BOUILLON.
Pierre noire, 22 × 17,2, Inv. 4633. Même provenance. Gravé par Mellan en 1673 (Le Blanc, t. III, p. 7, N 195).
32. PORTRAIT DE PAUL GONDY.
Pierre noire, 26,5 × 21, Inv. 1818. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan.
33. PORTRAIT DE NICOLAS DE GRILLIÉ.
Pierre noire, 21 × 16,8, Inv. 1826. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan (Le Blanc, t. III, p. 7, N 215).
34. PORTRAIT D'UN HOMME AGÉ.
Pierre noire, 24,5 × 18, Inv. 1821. Même provenance.
35. PORTRAIT D'UN HOMME AGÉ.
Pierre noire, 21 × 16, Inv. 1828. Même provenance.
36. PORTRAIT D'UN MOINE VIEUX.
Pierre noire, 20,5 × 17, Inv. 4623. Même provenance. Gravé en contre-partie par Mellan.
37. PORTRAIT D'UN HOMME.
Pierre noire, 21,5 × 17, Inv. 4641. Même provenance. Gravé par Mellan.
38. PORTRAIT D'UN INCONNU.
Pierre noire, 19,5 × 15, Inv. 1827. Même provenance.
39. PORTRAIT D'UN HOMME.
Pierre noire, 16 × 12, Inv. 4630. Même provenance.
40. PORTRAIT D'UN MOINE.
Pierre noire, 18,5 × 12,5, Inv. 4614. Même provenance.
41. PORTRAIT D'UN HOMME AGÉ.
Pierre noire, 18,5 × 15,5, Inv. 4631. Même provenance.
42. PORTRAIT D'UN ECCLÉSIASTIQUE MORT.
Pierre noire, 22 × 17,5, Inv. 7368. Même provenance.

LE VÉRITABLE SUJET DES “ DISCIPLES D'EMMAÛS ” DE REMBRANDT

PAR CHARLES PÉRUSSAUX

UNE des sources de l'art de Rembrandt peut être vue dans les estampes de Lucas de Leyde, qui vit le jour au siècle précédent dans la même ville que lui. Le maître hollandais s'inspirait de prédécesseurs, comme Giorgione, Mantegna, Vinci, dont il connaissait les œuvres par des gravures de reproduction; il s'est inspiré aussi des burins de Lucas, qu'il considérait comme un maître.

Les sujets religieux traités par son compatriote étaient d'un esprit raffiné, d'un dessinateur admirable. Rembrandt a transposé certains de ses thèmes religieux. Il n'en retenait pas la foule de détails et le style maniériste; avec sa science de la lumière et des ombres, il détermine un relief plus saisissant. L'optique un peu statique de Lucas de Leyde va servir à Rembrandt pour aller plus loin — dans son propre style. Des érudits ont remarqué l'influence des burins de Lucas, l'*Adoration des mages*, le *Triomphe de Mardochee*, surtout la *Présentation de Jésus au peuple*, sur certaines eaux-fortes du maître d'Amsterdam¹. Une autre de ses gravures aurait inspiré celui-ci : c'est la *Tentation du Christ par le diable*. Lucas de Leyde avait montré Jésus debout, appuyé contre un rocher, se retournant avec un air las vers le démon, en esquissant un geste de la main. Satan a une tête de vieillard à grande barbe, coiffée d'un capuchon rabattu sur le devant; son vêtement se termine par une tête de serpent, et son pied est crochu. D'une main il tient un bâton; de l'autre, il présente une pierre au Christ. Rembrandt, dans un dessin, représentait, en composition inversée et en largeur, Jésus se retournant, brusquement vieilli, avec un air de lassitude extraordinaire (fig. 1). Satan a une coiffure également rabattue; de plus, il a des jambes de



FIG. 1. — REMBRANDT. — Tentation du Christ, dessin à la plume et lavis, vers 1632-1633.
Washington, National Gallery, legs J. E. Widener.

bouc et une courte queue. Il apporte au Christ une pierre d'aspect bizarre en la lui désignant du doigt. Ce type de diable est plus monstrueux que celui de l'œuvre gravée de Lucas, dont il serait inspiré².

Or, en Hollande, au siècle où vivait Rembrandt, les protestants qui triomphaient avec l'indépendance du pays obtenue contre l'Espagne, recommandèrent aux artistes de ne pas s'attacher aux sujets du *Nouveau Testament*, et de ne plus représenter de diables, ni de scènes fantastiques, comme l'avait fait un Jérôme Bosch. Les peintres des Pays-Bas exécutèrent un « portrait » de leur société, de leurs paysages. Rembrandt peignait d'admirables et nobles effigies de ses contemporains; mais il existe des compositions de lui, notamment religieuses, où s'expriment des bizarreries, son art religieux étant comme une anomalie dans son pays, en son temps. Un fait est à noter : son premier maître, Jacob Swanenburgh, qui était de Leyde, comme le graveur Lucas, peignit des sujets fantasmagoriques, sabbat et inquisitions. En 1608, il

dut comparaître devant le tribunal archi-épiscopal de Naples, où il séjournait, pour avoir exécuté une scène diabolique. A une exposition à Bordeaux, en 1957, deux de ses œuvres étaient exposées, ayant pour thème l'« Enfer »³. Cette tendance de Jacob Swanenburgh a pu frapper Rembrandt, son élève à Leyde, avant que celui-ci n'aille travailler dans l'atelier de Lastman à Amsterdam.

Rembrandt allait montrer dans des sujets, à côté de la personnalité du Christ dont il laissa des images touchantes, des éléments surprenants. Il aime les rôles; on a vu qu'il joue le rôle de bourreau dans *l'Erection de la Croix* de la Pinacothèque de Munich (fig. 2). Ou encore des personnes écartent un rideau dans un fond et observent la scène, ou bien le spectateur a une optique de théâtre. Et des anomalies apparaissent dont certaines relèvent d'une sorte de diablerie furtive : ainsi,



FIG. 2. — REMBRANDT. — Erection de la Croix, 1633, détail : Rembrandt, coiffé de son béret de peintre, en bourreau du Christ, aide à hisser la Croix. Pinacothèque de Munich.

dans le premier état des *Trois Croix* de Rembrandt, un soldat romain près du Christ, est monté non pas sur un cheval — ce qui serait logique — mais sur un animal qui tient du chameau et de la gargouille (fig. 3), et qui se retourne vers le bon larron.

Dans d'autres sujets, des visages transcendents surviennent. L'élément sacré dans une œuvre rembranesque peut être affirmé avec une telle force, la matière picturale — ou gravée — de la composition est si prestigieuse, que des anomalies n'attirent pas l'attention. Il y a là un phénomène un peu analogue à celui que l'on remarque, lorsque l'on est devant la *Sortie des arquebusiers*. On est tellement impressionné par la présence de cette troupe qui s'ébranle que l'on a du mal à s'attacher à des bizarreries du tableau, même si elles ont été signalées, comme ce masque à demi caché de Rembrandt observant, narquois, le spectateur, à l'arrière⁴ (fig. 12).



Jusque vers le milieu du siècle, le maître avait représenté le Christ principalement dans des scènes de la *Passion* commandées par le prince d'Orange.



FIG. 3. — REMBRANDT. — Les Trois Croix, eau-forte, 1653, 1^{er} état. détail agrandi. Remarquer l'animal que chevauche le soldat romain.

C'est vers 1648 (date du traité de Westphalie), qu'il caractérisait un art chrétien. Cette époque marquait pour lui une crise : son isolement de la société d'Amsterdam, l'appauvrissement de son frère Adriaen, meunier, qui avait hérité du moulin de la famille van Ryn et qu'il va devoir aider financièrement. Son foyer était dirigé par Geerthe Dirx, mais il ressentait une attirance pour sa servante Hendrickje Stoffels, petite paysanne de Ransdorp, de vingt ans plus jeune que lui. Il rompit avec Geerthe — cette dernière devint folle, fut enfermée dans un asile à Gouda — et Rembrandt prenait Hendrickje pour compagne. Il avait gravé en 1646 des thèmes scabreux : le *Lit à la française* et le *Moine dans les blés*. L'année suivante, il en peignait un autre, celui de la *Chaste Suzanne surprise par les vieillards*, pour lequel il fit poser Hendrickje. Puis survenait l'exécution de deux versions des *Disciples d'Emmaüs*.

Dans l'une, qui est en largeur et se trouve au Musée royal de Copenhague, Jésus n'est pas vu de profil et dans l'ombre comme dans un premier tableau datant de la jeunesse du maître. Il est prêt à rompre le pain, en regardant devant lui, la tête un peu penchée. Mais, ainsi que l'a noté Emile Michel, « vêtu de rouge, avec sa physiologie tranquille », il n'a nullement l'air d'un homme qui a traversé la mort⁵. Ses disciples l'observent. A droite, un jeune serviteur apporte un plat dont le contenu est, en grande partie, caché par son bras (fig. 4). Le jeune homme, au visage amaigri, semble marquer un temps d'arrêt et regarde au loin à gauche, l'œil dilaté, comme s'il observait quelqu'un ou quelque chose. A côté de lui, une vieille femme, de profil, coiffée d'une capeline qui ne laisse pas bien voir ses yeux, apporte un verre; les traits de son rude visage ont un aspect surprenant⁶. Le groupe du serviteur et de la vieille dans cette œuvre, est trop important, et nuit à celui du Christ et des disciples, l'amoindrit. Emile Michel souligne qu'« une vieille femme à capeline blanche apportant un verre, personnage inutile et placé en pleine lumière, attire malencontreusement le



FIG. 4. — REMBRANDT. — Première version des « Disciples d'Emmaüs », 1648, détail. Musée Royal de Copenhague.

regard et semble la figure principale ». Rembrandt avait peint autour de la composition un faux cadre, ce qui donne l'impression d'un « tableau en reproduction de tableau ». Et, il disposait au premier plan un rideau monté sur tringle, tiré aux trois quarts.

Dans la seconde version de cette même année, d'un format plus étroit, qui se trouve au Musée du Louvre, l'action est située devant un mur avec des piliers. Le Christ, qui n'a pas encore achevé la fraction du pain, est très différent de celui, calme et tranquille, de la version de Copenhague; on sait qu'il lève les yeux au ciel avec une expression touchante; et Fromentin l'a évoqué avec lyrisme dans les *Maîtres d'autrefois* : « L'a-t-on jamais imaginé ainsi, dit-il : pâle, amaigri, assis de face, rompant le pain, comme



FIG. 5. — FRANCKEN. — Assemblée des sorcières, détail : vieille sorcière lisant un grimoire, XVII^e siècle. Vienne, Kunsthistorisches Museum.



FIG. 6. — REMBRANDT. — « Minerve », 1635, détail, tête de la Gorgone. Coll. Dr Axel Wenner-Gren, Stockholm. D'après le cat. « Rembrandt Tentoonstelling Schilderijen », n° 28, Rijksmuseum, Amsterdam, 1956. Bredius 469.

il avait fait le soir de la Cène, dans sa robe de pèlerin, avec ses lèvres noirâtres, où le supplice a laissé des traces, ses grands yeux bruns doux, largement dilatés, levés vers le ciel...⁷. » Les disciples observent Jésus. L'un est assis près d'un chien couché en rond; l'autre repose sa serviette sur la table en un geste de surprise. Il n'y a plus de vieille femme; mais le jeune serviteur, qui survient de la droite, apporte bizarrement aux convives un plat immangeable de deux morceaux de crâne d'animal vidés de chair, dont l'aspect fait penser qu'il s'agit de mouton (fig. 7). L'on ne peut dire qu'il est vu desservant les ossements : par exemple la taille du pain que tient le Christ est celle d'un morceau disposé au début d'un repas. Ce plat des *Disciples d'Emmaüs* évoque un « memento mori », comme on en voit dans des œuvres d'artistes de Leyde⁸. D'autre part, sur le tableau du Louvre alors que l'« aura » autour du Christ, détermine un foyer



FIG. 7. — REMBRANDT. — « Disciples d'Emmaüs », 1648, détail : Le plat avec deux morceaux de crâne de mouton. Musée du Louvre.

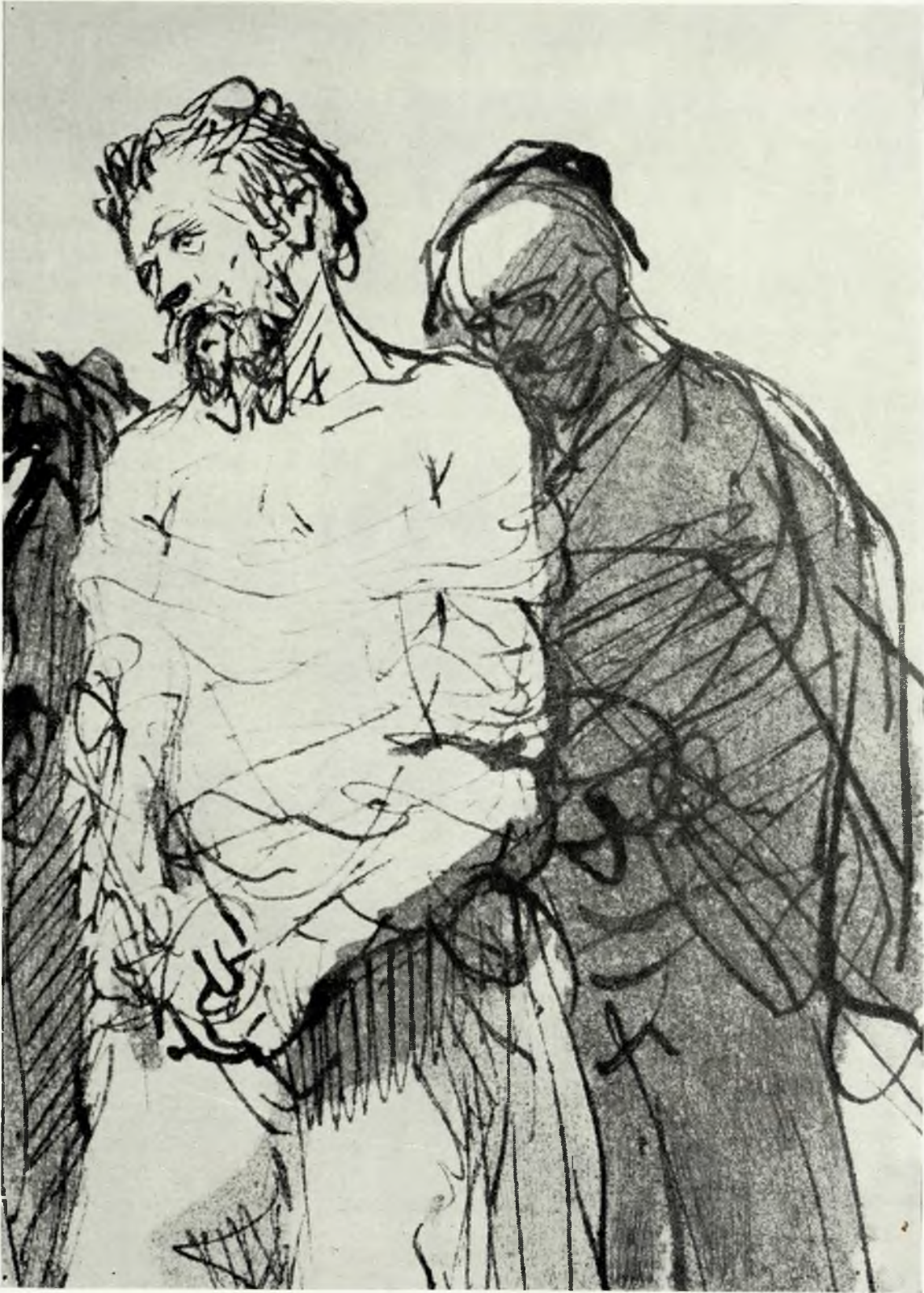


FIG. 8. — REMBRANDT. — Présentation de Jésus au peuple, lavis et dessin à la plume, détail.
Remarquer la tête macabre du personnage placé dans l'ombre du Christ,
Anc. Collection C. Hofstede de Groot, la Haye.

d'ombres intenses à gauche, il n'en est pas de même de l'autre côté. Près du serveur, au-dessus du mets macabre, une grisaille suggérerait sur le mur une forme figurant vaguement un visage de trois quarts, l'œil baissé. Est-ce un hasard? Il ne peut s'agir d'un « dessous » : la radiographie du sujet, établie par Mme Hours-Miédan ne révèle pas d'autre thème⁹. D'ailleurs, si cette forme, avec les ossements apportés, est bizarre, il y avait des éléments qui l'étaient aussi dans la version datant de la même époque, au Musée de Copenhague : un rideau tiré sur le devant de la scène, le faux cadre, la juxtaposition mal venue des deux groupes, et le rude visage de la vieille.



FIG. 9. — LEPOITTEVIN. — Banquet, lithographie, vers 1833, détail.
A pu être inspiré à Lepoittevin par les détails bizarres
des « Disciples d'Emmaüs ».

Une objection pourrait être faite à la présence de formes transcendantes dans des œuvres de Rembrandt comme celle sur la muraille d'*Emmaüs* au Louvre : c'est qu'elles sont « involontaires », que l'on pourrait en trouver aussi bien parmi les peintures d'autres maîtres, dans les drapés d'un costume, sur un fond de mur.

Mais, si l'on examine des tableaux de Rubens, Vélasquez, Georges de la Tour, Philippe de Champaigne, pour ne citer que quelques grands noms ayant illustré le siècle où vivait Rembrandt, on n'en voit qu'exceptionnellement. Si un nombre important d'œuvres du maître hollandais ne présente pas d'anomalies, plusieurs de ces rencontres dans son art font songer qu'il y avait là une volonté, non un simple effet de l'« accident » dû à sa pâte picturale ou à son trait

gravé. Les figures mystérieuses dans cet art — il ne faut retenir que celles qui sont probantes — n'apparaissent pas fortuitement; on les constate par exemple dans des œuvres datant de périodes de crise pour lui. Ces figures peuvent survenir vers des époques de disparitions dans son entourage. Peu après la mort de son père, Rembrandt peignait *Saint Anastase dans sa cellule* et, dans un pilier, qui surplombe le vieillard prisonnier en train de lire, un visage barbu au crâne étroit regarde devant lui, avec une expression hallucinée.

Qu'il y ait parfois un « dialogue » entre Rembrandt et le mur ou l'ombre, peut être avancé en hypothèse. Ses biographes relatent que tout jeune, il charbonnait des figures sur les murailles de son moulin, provoquant la colère de ses parents. René Huyghe, évoquant l'art du maître hollandais, cite un passage de la *Vision de Dante* dans la *Légende des siècles* de Victor Hugo : « Dans cette ombre, on voyait des faces et des yeux »¹⁰. Déjà pour des éléments décoratifs de ses peintures, Wilhelm Bode avait mentionné un « mélange curieux de formes fantaisistes qui font songer tantôt à des poissons, des serpents et des mollusques, tantôt à des masques grimaçants »¹¹; on le retrouvait dans le « style Lutma » en honneur à cette époque aux Pays-Bas, et cela correspond à une tendance profonde du maître d'Amsterdam. Ainsi tel visage aux yeux écarquillés, motif d'un pilier de *Saint Anastase*, a-t-il une parenté avec la Gorgone décorant un bouclier de *Minerve* (fig. 6) : ce visage à demi caché dans l'ombre, hideux avec sa bouche édentée, hurlante, avait déjà quelque chose de transcendant.

Voyons par ailleurs une *Présentation au peuple* en dessin et lavis (fig. 8) : Jésus, prisonnier, les mains liées, y apparaît dans la lumière, avec une expression touchante. Et un bourreau s'attache à lui, le suivant dans son ombre; or sa figure est une tête



FIG. 10. — REMBRANDT. — Portrait de Rembrandt vieux riant, vers 1665, détail. Musée de Cologne.



FIG. 11. — REMBRANDT. — Le Diable tentant Jésus-Christ, dessin à la plume, vers 1632-1633. Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitute.

de mort sournoise et sarcastique; alors que les plis de la chemise de Jésus ont une forme délicate, les lignes de cet homme à tête macabre sont dures, agressives, les « matières » de son corps apparaissent invraisemblables, dont celles de la main. Il y a un élément déplaisant dans cette « Camarde » se dissimulant à l'ombre du Christ, comme avec le plat d'ossements situé près de lui, dans les *Disciples d'Emmaüs*.

Un fait curieux est à noter : le peintre français Lepoittevin exécuta en lithographie vers 1833, des scènes fantastiques, à la mode à cette époque. Dans l'une, représentant un banquet, alors qu'un diable s'occupe à cuisiner, un autre est en train d'apporter aux convives, en ricanant, un crâne de mouton décharné (fig. 9). Ne peut-on faire un rapprochement avec le serviteur de Rembrandt, qui amène des morceaux de crâne de cet animal? Lepoittevin, pour d'autres compositions, aurait transposé des gravures de Goya; il a pu observer les anomalies de la peinture rembranesque au Musée du Louvre, et tout en en gardant le secret, s'en inspirer¹².

Mais y avait-il aux propres yeux du maître d'Amsterdam, lorsqu'il exécutait les détails étranges de ses *Disciples d'Emmaüs* un irrespect, une bizarrerie de peintre? On doit compter avec une réputation d'humoriste qu'il avait. Baldinucci, tenant ses renseignements de Bernard Keihl, peintre danois et un de ses élèves l'appelait un « umorista ». Le maître mystifia ses voisins, en plaçant à l'une de ses fenêtres un portrait d'Hendrickje Stoeffels; ces derniers s'y méprenant saluèrent le tableau (cela est mentionné par Roger de Piles, acquéreur du sujet)¹³. Rembrandt abusa les milieux d'art, en faisant répandre la nouvelle de sa mort, au moment de ses ennuis financiers, comme Téniers, pour voir augmenter la cote de ses œuvres; le fait relaté par ses premiers biographes est rappelé par Arsène Houssaye¹⁴. Aurait-il voulu tromper la société d'Amsterdam, en imaginant cette anomalie du serviteur au plat de morceaux de crâne? Au sujet de sa psychologie, on remarque à côté de portraits où il s'est montré dans une attitude noble, empreinte de réflexion ou arrogante, certains

autres ou on le voit brusquement éclater de rire : le plus curieux est un « Rembrandt », qui est au Musée de Cologne (fig. 10), tableau dans lequel il s'est représenté un peu penché, tandis qu'un personnage demi-coupé se trouve dans la partie gauche du sujet. Le maître tourné vers le spectateur a un rictus qui laisse une impression de malaise; Wilhelm Bode parlait à ce propos de ricanement déplaisant¹⁵. Il y avait peut-être une expression occulte dans ces *Disciples d'Emmaüs*. A ce propos, il existe deux *Tentations du Christ par le diable* dessinées par Rembrandt, outre celle inspirée de Lucas de Leyde, que nous avons mentionnée au début; elles sont intéressantes pour une explication des détails du tableau du Louvre. Dans l'une (fig. 11), le démon a le visage cornu, des ailes dans le dos, et il est pourvu de jambes de bouc; il présente au Christ, en baissant les yeux, une



FIG. 12. — REMBRANDT. — *Sortie des arquebusiers*, 1642, détail.
Rembrandt à demi-caché, à l'arrière, observe le spectateur.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Pierre non moins bizarre que dans le dessin précédent. Jésus, assis de profil et levant la main, est simplement esquissé; le démon est encore là vers la droite, dans la même position; il regarde le spectateur de côté¹⁶. L'autre dessin représentait Jésus assis, portant la main à son front, en se détournant de Satan pour ne pas le voir (fig. 13). Ce dernier est alors un squelette avec des ailes, qui ne lui apporte rien, mais se penche vers lui, narquois; on voit quelques touffes de poils sur ses bras squelettiques, et une



FIG. 13. — REMBRANDT. — Le Diable tentant Jésus-Christ, dessin à la plume. Un squelette, avec des ailes dans le dos s'adresse ici au Christ, tous deux sont entourés d'un cercle esquissé en forme d'anneau. Berlin, Kupferstichkabinett.

queue décharnée; de plus, Jésus et le diable sont entourés d'un cercle esquissé, en forme d'anneau, d'où partent des rayons¹⁷. Dans cette *Tentation*, un élément macabre surgissait donc de manière insolite auprès de Jésus, comme dans l'un des *Disciples d'Emmaüs* et une *Présentation au peuple*. Trois esquisses dessinées indiqueraient que Rembrandt avait songé à peindre le thème de la « Tentation du Christ ». Et il n'est pas exclu que ce sombre génie, qui plus d'une fois se cache, se dissimule derrière son art, ait voulu placer en « second sujet » dans les *Disciples d'Emmaüs*, les éléments d'une secrète « Tentation ».

Une hypothèse à faire à part, et qui ne peut être négligée, est celle-ci : le Seder était le moment essentiel de la Pâque juive; on disposait sur une table à

cette occasion, M. Neher le rappelle, trois pains azymes recouverts d'une serviette, six petits plats avec les mets symboliques suivants : un œuf, de la laitue, du raifort, un mélange brun de raisins secs, une noix de cannelle et, justement, un « os d'agneau »¹⁸. Rembrandt dont on connaît les rapports avec les milieux israélites d'Amsterdam, aurait-il évoqué un détail du Seder, avec le plat d'ossements de mouton (ou d'agneau) du sujet d'Emmaüs?



FIG. 14. — REMBRANDT. — Les Disciples d'Emmaüs, eau-forte, 1654.

Pour les deux versions de 1648, il est vraisemblable que celle du Musée de Copenhague précède celle qui est au Louvre (il y a en elle un aspect bien moins « achevé »). En les confrontant, on dirait que le sujet, dans une optique pré-cinématographique, en premier lieu, se déroule sur un « écran large », avec cinq personnages. Il y a comme un moment d'hésitation, une attente. Jésus regarde devant lui, on ne voit pas bien ce que le serviteur apporte en compagnie de la vieille femme. Puis l'écran étant rétréci, le Christ lève les yeux au ciel; alors la vieille disparaît de la composition, et le serviteur apporte des morceaux de crâne¹⁹.

Mais Rembrandt devait reprendre, six ans après avoir peint ces tableaux, la composition mettant en scène le Christ ressuscité — à l'eau-forte²⁰ (fig. 14).

L'on est à nouveau vers le début d'un repas; cependant l'ambiance est différente de celle des peintures antérieures. Il n'y a plus de ténèbres épaisses ou de mur mais un rideau venant sur de la végétation. Le Christ auparavant n'avait pas terminé la fraction du pain; cette fois, il l'a rompu en deux morceaux, qu'il tient dans chaque main écartée, en regardant devant lui. L'un des disciples resté assis l'observe, surpris; l'autre s'est levé. Le serviteur n'est plus un adolescent nu-tête, assez frêle, amenant un mets immangeable; c'est un homme corpulent, coiffé d'un bonnet, qui vient de servir un important plat de viande aux convives. Il s'en va, tournant la tête vers la table, et s'appuyant d'une main à une balustrade; on dirait qu'il commence à descendre les marches d'un escalier²¹. Un chien — un autre était couché en rond dans le tableau du Louvre — s'apprête à le suivre, mais auparavant, il tourne ses regards vers la droite, comme s'il « surveillait » quelqu'un invisible. On peut remarquer le fait suivant : d'après les dates des œuvres de Rembrandt, tout se passe comme si le Christ entre le moment où il était en train de rompre le pain et celui où il l'a enfin rompu, a tout transformé. La lumière éclairait la scène. Au cours du duel manichéen entre l'ombre et la lumière, autour duquel bien souvent l'art de Rembrandt s'organise, apparaissait un triomphe de la lumière.

C. P.

SUMMARY : *The real subject of Rembrandt's "Disciples of Emmaus".*

Rembrandt's first master, Jacob Swanenburgh, had painted scenes of hell and witches' sabbath, and among the subjects from which Rembrandt drew his inspiration is said to be a "Christ tempted by the devil", an engraving by Lucas de Leyde. In point of fact a study of the details in the religious art of the Dutch master reveals how very complex this aspect of his work sometimes is.

In 1648 Rembrandt painted two versions of the "Disciples of Emmaus". In one of them, now in the Royal Museum of Copenhagen, Christ is looking straight at the other actors of the scene, who seem to be awaiting something. In the second subject, in the Louvre, while Christ this time raises his eyes heavenwards, the young servant is bringing the guests an uneatable dish consisting of two

pieces of a sheep's skull from which the flesh has been removed, while an outlined figure shows up above in the wall. This is, moreover, probably not the only transcendent figure in Rembrandt's art. On a wash-drawing representing "The Presentation of Jesus to the people", the executioner walking in Christ's shadow has in reality a death's head. Furthermore, there exist two versions of "Christ tempted by the devil" in addition to that which may be inspired by a Lucas de Leyde engraving. In one of them the devil has horns and the legs of a goat; in the other he is a "winged skeleton" (Jesus and the devil are then surrounded by a circle in the form of a ring, from which emanate rays an esoteric detail).

Perhaps in the "Disciples of Emmaus" of the Louvre, with the servant bringing in the gruesome dish, the picture really represents a "Temptation" by way of a second subject.

On the other hand, in Rembrandt's last version of the subject which was engraved six years later, Christ, who had not finished breaking the bread in the preceding works, has this time broken it into two pieces which he holds in each outstretched hand. Again he is looking straight ahead. The servant, this time a stout man wearing a cap, has just brought in a lavish dish of meat, and is going away. The light here is important

NOTES

1. Ainsi, M. Fritz Lugt, l'éminent directeur de l'Institut néerlandais, a-t-il mentionné, p. 169 du « Catalogue de l'Exposition Lucas de Leyde », à cet Institut, en 1959, à propos de *Jésus-Christ présenté au peuple*, du Leydois : « Sans doute la présentation du Christ sur la terrasse a inspiré Rembrandt pour sa célèbre eau-forte de même sujet ».

2. Le dessin est catalogué par Otto BENESCH au n° 66 du volume I, paru en 1954, de son grand ouvrage : *The drawings of Rembrandt*, first complete Edition. The Phaidon Press, London (6 volumes).

3. Catalogue de l'exposition « Bosch, Goya et le fantastique », Bordeaux 1957, pp. 53 et 54.

4. Par exemple, il est difficile, ne serait-ce que pour une question de hauteur, étant donné la disposition des personnages, de bien voir un autre masque rappelant Rembrandt, à côté, l'œil levé au ciel; mais l'isolement du détail par la photographie permet de le faire.

5. Cf. Emile MICHEL, *Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps*, Hachette, 1893, pp. 333 et suivantes pour la seconde citation.

6. Le visage a un certain rapport avec ceux des sorcières peintes par Francken et Téniers au siècle où vivait Rembrandt.

7. Cf. FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, Plon 2^e éd., 1876, p. 381.

8. Le motif du crâne se trouvait dans des œuvres précédentes du maître hollandais — cette fois le

crâne humain — dans la gravure *Saint Jérôme méditant*, la peinture *Saint François d'Assise en prière*. L'autre version d'Emmaüs datant de la même année indiquait aussi le début d'un repas : la vieille femme tend un verre... De toute façon la position du pied du serviteur dans les *Disciples d'Emmaüs* du Louvre montre que ce dernier avance, non se retire.

9. Cf. Mme HOURS-MIÉDAN, *Catalogue de l'exposition Rembrandt au Louvre*, 1955. Mme Hours-Miédan, chef du Laboratoire du Musée du Louvre, a mentionné que, d'après la radiographie de l'œuvre, celle-ci avait été exécutée sur un panneau de bois d'acajou des Antilles; et il n'y a pas de « dessous » peint. Mme Hours-Miédan a relaté ses importants travaux dans son ouvrage, *A la découverte de la peinture par les méthodes physiques*, publié en 1957.

10. Cf. René HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955, p. 301.

11. Cf. Wilhelm BODE, assisté de Hofstede de GROOT, *L'œuvre complet de Rembrandt*, Paris, Sedelmeyer, 1897-1906, tome VIII, p. 25.

12. Sur cette composition, de jeunes hommes et femmes en costumes de bourgeois de l'époque 1830 sont attablés avec des attitudes libres, ou boivent; également, des hommes nus et enivrés dorment; un orchestre infernal joue. Un vieillard couronné lève une coupe, tandis qu'un jeune homme, à courte barbe, se détourne avec un air sombre. Des diabolins volent dans l'air; un couple chevauche un balai de sorcière. Lepoittevin a pu remarquer sur la peinture de Rembrandt l'anomalie des morceaux de crâne de mouton

apportés et en aurait fait une transposition dans son diable servant un crâne analogue. Et il a grossi ce dernier dans son estampe, pour rendre l'effet plus saisissant. Il y a d'autres détails similaires : sur la table dans sa lithographie, comme sur celle du thème d'Emmaüs de Rembrandt, on note le couteau court, l'assiette petite et vide, la serviette posée. L'estampe de Lepoittevin représentant un banquet nous a été obligeamment signalée par Mlle Gardey, bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

13. Cette relation par Roger de Piles dans son *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708, est mentionnée dans Rembrandt Tentoonstelling... Schilderijen, Rijksmuseum, Amsterdam, 18 mai-5 août 1956, p. 131.

14. Cf. Arsène HOUSSEY, *Rembrandt* dans *l'Artiste*, 1846, p. 67.

15. Cf. Wilhelm BODE, *op. cit.*, tome VII, p. 9.

16. Ce dessin a été reproduit par le docteur Otto BENESCH, notamment dans son ouvrage *Choix de dessins de Rembrandt*, Phaidon, 1947 (n° 29).

17. Ce dessin est reproduit dans l'ouvrage, *Rembrandt Handzeichnungen*, II, Band, Berlin, 1914, publié par Kurt Freise, Karl Lilienfeld, Heinrich Wichmann (n° 42). Le cercle avec des rayons qui entoure le Christ et le diable rappelle un peu le motif lumineux surgissant à la fenêtre du sujet gravé en 1652 montrant un magicien et sur lequel sont écrits des termes mystérieux.

Le jeune homme apporte le plat macabre dans le tableau du Louvre, en se courbant ; et le diable squelette tentant le Christ est courbé également — et narquois. L'expression du jeune serviteur des *Disciples d'Emmaüs* par contre, apparaît impénétrable.

Enfin, il y a un raffinement du bizarre à la fois dans le fait que le serviteur apporte des morceaux de crâne immangeables, avec un assortiment de petites feuilles, et dans ce fait que des touffes de poils soient fixées aux bras décharnés du squelette qui s'adresse au Christ dans la *Tentation*.

18. André NEHER, *Moïse et la vocation juive. Maîtres spirituels*, Editions du Seuil, 1956, pp. 130 et 131. L'auteur y rappelle une description de la Cène juive par Henri Heine.

19. Des « moments successifs » d'une même scène se trouvent encore en deux peintures exécutées par Rembrandt en 1655, à propos de *La femme de Putiphar se plaignant à lui*. Dans un premier tableau, la jeune femme, assise sur un lit à baldaquin, déclare faussement à son époux que Joseph, le fils de ce dernier, a voulu la séduire ; elle le désigne d'un geste désinvolte ; mais, de peur de se couper dans son mensonge, elle n'ose regarder ni l'un ni l'autre. Putiphar écoute ; il porte à son côté un sabre recourbé tandis que l'adolescent Joseph mis en cause, se tait, les yeux baissés, gardant les bras croisés. Dans la seconde version, la jeune femme débite le mensonge avec un geste un peu différent ; mais cette fois Joseph lève la main en signe de protestation ; et il a les yeux au ciel, comme s'il le prenait à témoin de tant d'impudence.

20. Une première gravure des *Disciples d'Emmaüs*, exécutée par Rembrandt vingt ans plus tôt est de petit format et moins importante. Alors que le Christ tient le pain en main, l'un des disciples suspend son geste de découper un morceau de viande ; un chien observe la scène.

21. Cela ne peut être affirmé ; car on n'aperçoit pas de marches.

LE GÉNÉRAL FRANCISCO DE MIRANDA

ET SES AMIS PARISIENS

(1792-1798)

PAR MICHEL N. BENISOVICH

FRANCISCO DE MIRANDA, né en 1750 à la Guayra, port de Caracas au Venezuela, précurseur, apôtre et martyr de l'émancipation hispano-américaine, eut une carrière spectaculaire et romantique. Après avoir servi dans l'armée du roi d'Espagne, il fit le tour des capitales d'Europe, ce qui le mena de Vienne en Crimée et d'Athènes à la Laplande. Il vint à Paris en mars 1792. Il est curieux de noter ici que, d'après son *Journal*, une de ses premières visites fut à l'atelier de Houdon. Très au courant de la stratégie militaire, il obtint, par le maire de Paris, Pétion, un poste de général dans l'armée française. Avant de partir rejoindre son poste en Belgique, il laissa à Paris un testament qui, entre autres, dispose de sa bibliothèque et d'une grande caisse de tableaux. Promu lieutenant-général, il éprouva de grands revers à Maestricht, et par ordre de la Convention Nationale, fut incarcéré à la Conciergerie. Défendu par Chauveau-Lagarde, il fut acquitté grâce à des témoignages favorables, en particulier ceux de l'Américain Joel Barlow et de l'Anglais Thomas Paine. Le représentant des Etats-Unis, James Monroe, lui fut, également, d'un grand secours. Mais à peine fut-il installé dans une maison louée à Belleville, qu'il fut à nouveau saisi, et jeté dans les « bastilles de Robespierre » (la Force et les Madelonnettes). Il y fut détenu dix-huit mois et n'en fut libéré qu'en janvier 1795, après la chute de Robespierre.

Les archives de Miranda sont conservées à l'Académie Nationale d'Histoire de Venezuela, en soixante-trois volumes. C'est en les parcourant que nous avons retrouvé de nombreuses traces des relations qui existaient entre lui, « l'épée de la Gironde » comme il avait été surnommé, et un groupe de savants, artistes, *antiquaires*, « un îlot raffiné, une oasis parmi la triste actualité », poignée de Girondins qui avaient survécu à la fureur de la Montagne.

En faisaient partie : Quatremère de Quincy, archéologue classique intransigeant, député de la Législative, et plus tard membre de l'Institut, et le peintre C.-L. Clérisseau, passionné d'architecture antique, souvent mentionné dans ces lettres

comme « papa Clérisseau » ou Clérisseau d'Auteuil. Né en 1772, il était le plus âgé du groupe. Il y avait encore le libraire Barrois l'aîné, le graveur-littérateur C.-E. Gaucher, le peintre Jean-Jacques-François Le Barbier, l'architecte J.-G. Legrand¹ beau-fils de Clérisseau, et son collaborateur Molinos.

C'est dans la maison qui appartenait aux architectes Legrand et Molinos, 167, rue Saint-Florentin, place de la Révolution (de la Concorde), que s'installa finalement Miranda après sa libération; le loyer annuel était de 2.400 livres. Un voyageur danois décrit son appartement comme la *maison de Périclès dans Athènes*; le petit cabinet qui abritait son *Museum* était orné des peintures des bains d'Antonin.

C'est Quatremère de Quincy — ennemi d'Alexandre Lenoir et de son musée des monuments français — qui adressa à Miranda ainsi qu'au célèbre *Canova* des lettres qu'il publia bien plus tard, en 1836, sur l'enlèvement des ouvrages d'art antique à Athènes et à Rome. C'est dans d'autres lettres écrites dans un italien très recherché, que Quatremère de Quincy demandait au général de lui prêter des volumes de sa bibliothèque. Il souhaitait en particulier consulter le *Riposo* de Borghini ou les œuvres de Falda et Ruggieri sur l'architecture des palais de Rome.

Miranda avait partagé la détention des Madelonnettes avec Quatremère de Quincy. L'archéologue fut libéré avant lui, et jura de n'épargner aucun effort pour obtenir son élargissement. Lorsqu'en septembre 1797 Miranda fut proscrit par le Conseil des Cinq-Cents, le nom de Quatremère de Quincy figure sur les mêmes listes (18 Fructidor — ou 5 septembre 1797).

Ce sont ces mêmes amis qui fournirent à Miranda des certificats de civisme lors de ses fréquents démêlés avec les autorités du Paris révolutionnaire. Notons un certificat signé Barrois, Legrand et Le Barbier, daté de novembre 1795, et un autre signé des mêmes, daté du 17 mars 1796, témoignant du goût du général, « le plus vif et le plus éclairé ». En mars 1793, alors qu'il était détenu, Barrois lui écrivait pour lui dire : « Les citoyens Le Barbier, Duplain et moi ne négligerons rien de ce qui peut contribuer à votre liberté. » C'est le peintre Le Barbier qui avait dessiné le portrait de Miranda (un médaillon-camée à l'antique) qui devait être gravé par Gaucher avec le siège de la Ville d'Anvers (1792).

C'est à Le Barbier que nous avons attribué un portrait à l'huile de Miranda qui fait partie de la collection Pedro Vallenilla Echeverria à Caracas (v. notre art. dans *El Farol*, Caracas, juin 1956, p. 30, ill.). Ce portrait (fig. 1) avait été exécuté en vue de la publication d'un compte rendu du procès intenté au général Miranda à la suite de sa défaite en Belgique et l'affaire Dumouriez. (Ce procès s'était terminé par l'acquiescement triomphal du général par le Tribunal Révolutionnaire, en mai 1793). Un riche Anglais, Stone, qui était soupçonné d'être l'agent de Pitt à Paris, avait avancé de l'argent pour cette publication. Il se rétracta par la suite, craignant d'être traîné à la guillotine, et les épreuves matrices furent détruites. Miranda y est représenté en train de composer sa propre apologie, alors que, sorti de prison, il est de retour dans sa maison de Belleville. Son uniforme de général français est sus-



FIG. 1. — Miranda à sa table de travail, peinture à l'huile donnée ici à Jean-Jacques François le Barbier, 1795.
Caracas, coll. Pedro Vallenilla Echeverria.

pendu au mur car il se considère toujours et malgré tout au service de la République. Assis à sa table de travail, il écrit d'un air inspiré, réfutant ses accusateurs. Il revit les moments glorieux de son propre discours et de celui de son défenseur, Chauveau-Lagarde, confondant Fouquier-Tinville et les tyrans nouveaux. Une carte de l'Amérique latine pend au mur.

En sa qualité de membre de l'Académie Royale, Le Barbier fut un propagandiste ardent des idées qu'avaient Vien et David sur l'art. Le futur membre de l'Institut qui, le 27 août 1793 avait été admis à faire partie de la Commune des Arts, écrivait à son ami Miranda, dans ses geôles, essayant de le distraire : « Nous allons donner une collection complète des romans grecs avec estampes. Je m'environne de tous les éléments grecs afin de donner à mes compositions le caractère national. Ce travail nous donnera le temps de mûrir l'exemplaire d'un Pausanias que nous n'avons

point abandonné. » Les petits poètes grecs furent traduits par Gail et étudiés, ornés de vignettes par Le Barbier, gravées par Gaucher. Cette lettre qui devait passer par la censure des geôliers était prudemment signée « père de Henriette ».

Le Barbier avait deux filles : Henriette et Elise, cette dernière connue sous son nom de mariage, Bruyère. Elise Bruyère avait une réputation de peintre de fleurs. Henriette, elle, copiait des tableaux, entre autres un *Guide* de la collection Miranda, comme nous le savons par une de ses lettres au général à qui elle offrait des camées en « matière fragile ». On a retrouvé dans les archives de Caracas quelques-unes de ses lettres. Son orthographe est exécration et son ton assez familier. Ne signe-t-elle pas une missive datée de Cahillot : « La petite bête embrasse la drôle de bête en idées » ?

Le peintre Le Barbier était tout indiqué pour devenir le conseiller artistique et l'agent pour les achats de Miranda, quand ce dernier vint s'installer rue Saint-Florentin, meublé « comme un satrape », afin de jouir de la joie de vivre dans ce Paris où les « dieux avaient soif »². Il existe des lettres d'autres personnes proposant l'acquisition de divers objets d'art, dont, surtout, une table en mosaïque romaine provenant de la célèbre collection de Reiffenstein. Pour Miranda, l'offre devait être tentante ; en effet, il s'intéressait à la fabrication de la mosaïque, car il désirait introduire cette industrie en France et caressait le projet de monter à Paris une fabrique « semblable à celle de Rome ».

Miranda n'était point un collectionneur débutant. Ce « Don Quichotte » — avec cette différence que celui-ci n'est point fou — (mot de Bonaparte sur lui rapporté par Mme d'Abrantès) — avait déjà commencé ses collections lors de ses voyages et campagnes belges. Dans sa correspondance, il était fréquemment question des marbres et objets d'arts qui constituaient son butin de guerre. A partir de 1792, il y eut huit caisses déposées chez Barrois, le libraire, qui reçurent la visite de la police.

A peine sorti de prison, Miranda avait fait verser par l'opulent réfugié anglais Stone des sommes importantes pour l'achat des tableaux à Le Barbier — 25.000 Livres, en trois versements — à côté de la somme de 15.000 livres au marchand de tableaux bien connu du nom de Cailar.

Ceci explique certains détails que l'on trouve dans les lettres adressées par le peintre à Miranda, que nous nous permettons de citer ici, car elles projettent de la lumière sur les goûts et les collections de l'époque. On y trouve un reflet de cette ardeur de jouir de l'art à une période tragique, sans stabilité ni assurance pour le lendemain.

Dans les divers actes testamentaires de Miranda, à partir de son entrée au service des armées françaises, on n'entend parler que des « caisses avec grands tableaux », dépôts de livres, estampes, modèles d'architecture, dont la Maison Carrée de Nîmes³, et bustes.

Voici la première lettre de Le Barbier :

« Je vous ai Envoyé, mon très digne Generale, La note, pûre Et simple du prix des tableaux sans consulter Le propriétaire ; ayant cependant ordre de vendre, mais j'ignorois qu'il voulût que Les objets de sculpture qui font partie de La

Collection, fassent aussi partie de La Vente. il est bon que vous sachiez de quoi il s'agit, afin de ne pas vous laisser faire des démarches inutiles dans le Cas où La chose ne vous conviendrait pas. Il s'agit donc de deux superbes bustes en bronze de houdon; l'un est Voltaire, l'autre Moliere, deux petites statues, également en Bronze d'un pied 1/2 de haut. L'une est une Vestale, L'autre La Diane sy connue dans toute L'Europe (il y a de plus deux statues en Marbre de Moitte) ^A. »

Cette lettre capitale était suivie, trois semaines plus tard, d'une autre lettre contenant le plan de division.

AU CITOYEN MIRANDA,
rue St-Florentin

Maison des Cit^{ens} Legrand et Molinos,
Architectes à Paris.

ce 18 Thermidor - 6 Août (1795)

J'ay été chez vous ce matin, Mon digne ami, avec henriette. avec l'intention de vous engager à visiter nos dieux champêtres; mais un plus grand intérêt, sans sans doute, avoit disposé de vous, autrement. Je voulois vous annoncer aussi que le propriétaire de la belle collection de tableaux que vous connoissez se détermine à les vendre par lots. Voila un arrangemens tentant. Comme Je dirigerai un peu cette division, sy vous êtes désireux dans posséder une, dites Le moi tout de suite; on n'en veut point détacher pour un seul. On veut que le moindre Lot soit de 30 à 40 mille livres. si vous avez quelque projet, indiquez moi ceux qui vous plairoient davantage. Je sai que Le Carrache en est un, mais vous n'avez pas vu un beau Poussin qui vous plairoit sûrement. Au reste vous me direz vos intentions Je vous salue, et suis, pour La vie,

Votre concitoyen Et ami

Le Barbier

Au Général MIRANDA
A Paris (R.F. : T. XVI, f. 97)

Et puis finalement une lettre sans date, après la vente publique de la collection en question.

J'ai appris avec plaisir, citoyen que la Campagne vous faisait du bien, tout mon regret est de ne pouvoir pas disposer de quelques jours pour aller les y passer avec vous et visiter ensemble les chefs d'œuvres des arts dont est peuplé le pais que vous habités.

Les objets de la vente ont beaucoup passé vos intentions; le grand tableau que nous attribuons au Poussin, et, qui est de Boulogne, a été a plus de 16 mille livres, en conséquence je l'ai laissé aller. Celui au dessus de la porte, malgré les doutes qu'on elevait, sur son originalité, a été retiré a plus de 24 mille par le propriétaire qui poussait ses prétentions au dessus de 80 mille livres. La petite figure a passé 7 mille livres ainsi il faudra nous consoler avec des plâtres bien réparés et brossés.

Je n'ai donc pas encore pu, comme vous voyés, encore depenser beaucoup de votre argent, j'ai cependant acheté le sanglier de Florence en bronze et fait en

Italie. Il y en avait deux pareils, et j'en destine un au papa Clerisseau si l'autre vous fait plaisir je vous le cederai a 4200^{tt}; il est parfaitement fini et sur un socle de marbre.

Les vases étrusques dont vous n'eties pas tres amoureux ont été vendus fort cher; ceux de notre ami ont été a 10 mille livres. j'ai acheté pour moi les deux grands ou il ny a pas de peinture; et dont la forme est curieuse. Mais, je poursuis dans ce moment chés un artiste une amphore précieuse pour la forme et la belle conservation. Elle a environ 2 pieds de haut sur 1 de diamètre; trouvée dans la mer et chargée de petits coquillages, elle est bien montée et dans un pied en forme de trepied a peu pres, ainsi si je puis avec des assignats ou quelques objets d'art en troque l'avoir pour environ 8 mille livres (A) je la prendrai, et, si elle vous plait, comme c'est une chose Capitale, elle prendra place dans votre museum aulieu d'orner mon cabinet.

il y a aussi un petit buste de Demosthènes avec le nom en grec, qui fait voir que le pretendu Demosthènes n'est qu'un gladiateur. Ce petit morceau tres curieux a pour pendant un hypparque, premier astronome grec, aussi avec le nom sur le socle. je ferai l'impossible pour me les procurer.

Les vases de bronze ne sont encore vendus. je les pousserai un peu plu haut, attendu que votre Herculanum a été a 7 mille cent ou deux cent au lieu de cinq que vous y aviez mis.

Enfin je ferai comme pour moi et n'achetant que des choses d'artiste je garderai si vous n'êtes pas content de votre commissionnaire.

Le petit chardonneret a payé 7 mille livres, et je l'ai cru trop cher pour le prendre j'en suis presque fâché. Si la boîte au petit peroquet n'est pas chere je l'acheterai. Adieu, portés vous bien.

A) Ici figure un dessin de l'amphore en question.

R.F. : T. XVI, p. 83.

Deux questions se posent : le nom du collectionneur et la date de la vente. Le contenu d'aucune des grandes ventes de l'époque immédiate ne correspond avec la description de Le Barbier. Il nous a fallu aller jusqu'à l'année 1797 pour retrouver la vente de la collection Porché Vaubal, le 29 août (12 Fructidor, an V, Lugt 5644, *Catalogue d'une collection des plus grands maîtres*, par l'expert J.B.P. Lebrun).

Voici la description des objets recommandés par Le Barbier, tirée du catalogue :

- 7** Francesco BOLOGNESE (Giovani Francesco GRIMALDI, 1606-1680). — Paysage avec rivière, barque et personnages. 32 pouces de haut, 42 de large. # 72.
- 108** HOUDON. — Une Vestale tenant le feu sacré dans un vase. Figure drapée et étudiée à Rome d'après un fragment antique, très bien exécutée. (Hauteur 22 pouces. # 160).
- 109** Par le même. — La Diane connue par la réputation qu'elle a acquis à son exposition (Hauteur 22 pouces. # 150).
- 110** Par le même. — Voltaire.
- 111** Par le même. — Le buste de Molière, exécuté avec tout le soin possible (Hauteur 22 pouces. # 240).

Mais, pour Miranda il n'était plus question d'acheter des objets d'art. Un mandat d'arrestation était lancé contre lui par le Conseil des Cinq-Cents. Accusé de conspiration, il se cache, car son nom figure sur les listes des gens à déporter à la Guyane.

Avant de quitter Paris pour Londres, Miranda signe un testament en laissant à la charge de Barrois, conjointement avec Chauveau-Lagarde et Legrand, « une précieuse collection de bronzes, mosaïques, livres, statues, gouaches, etc. »

Le 3 janvier 1798, Miranda quitte la France et débarque à Londres avec un ancien passeport des chancelleries de Saint-Petersbourg, au nom de *Mirandowz*. C'est là qu'il écrit à ses amis de Paris en promettant de faire passer des fonds pour payer ses dettes. « Le surplus servira à acheter quelques livres et quelques monuments des arts que les Citoyens Clérisseau ou Legrand jugeront pouvoir me convenir. Barrois offrira de l'aide à mes amis infortunés (dont la famille Le Barbier et Thomas Paine) de qui j'ai reçu des témoignages d'amitié dans mes persécutions. »

Dans son testament rédigé à Londres en 1798, Miranda revient à ses collections. Il prie Barrois de garder les livres, estampes et autres monuments des arts énumérés dans le catalogue et les notes remises entre les mains des Citoyens Chauveau-Lagarde, avocat, et Legrand, architecte. Legrand est chargé de soigner les tableaux, les modèles d'architecture, les bustes, etc.

Le 1^{er} août 1805, Miranda donne des instructions à Chauveau-Lagarde, Clérisseau et Legrand pour que ses tableaux et monuments d'art soient remis à ses amis John Turnbull et Nicolas Vansittart (Lord Bexley) à Londres.

Le reste de la biographie de Miranda appartient à l'histoire de la libération de l'Amérique espagnole. Par deux fois il fait partie des expéditions de débarquement sur les côtes du Venezuela. Proclamé généralissimo, il gouverne son pays pendant un an en dictateur. Puis il capitule à San Mateo, écrasé par des troupes supérieures en nombre. En violation des termes de capitulation, il est détenu, conduit à Cadix où il meurt dans la prison inhumaine de La Carraca, le 14 juillet 1816.

Quel fût le sort des collections de Miranda laissées à Paris? Nul ne le sait. On peut supposer qu'en raison du blocus, l'ordre de remettre le tout à John Trumbull ne put être exécuté. On est au moins fixé sur le sort de la bibliothèque qui fut vendue publiquement à Londres, douze ans après la mort tragique de Miranda. Le catalogue en avait été dressé par le libraire R.H. Evans, dans sa maison, le 22 juillet 1828 (1^{re} partie, 780 numéros, pour la somme de 344 Livres Sterling).

Il serait sans doute utile qu'une enquête fut faite auprès des descendants des amis de Miranda à Paris. Elle permettrait de retrouver au moins quelques traces de la collection formée par ce chevalier errant, ne fût-ce que des listes, inventaires et pièces d'archives.

M. N. B.

SUMMARY : *General Francisco de Miranda and his Parisian friends (1792-98).*

The article recalls the stay in Paris in the service of the French Republic of General Francisco de Miranda, who was later to die a martyr for the emancipation of his country, Venezuela.

The author endeavours to retrace the portrait of Miranda, surrounded by his friends, archaeologists like Quatremère de Quincy, painters like Clerisseau and J.J.F. Le Barbier, engravers, architects and booksellers, in revolutionary Paris.

Letters now to be found in Miranda's records in Caracas concerning the acquisition of paintings, sculptures and antiques for him are reproduced and commented upon.

NOTES

1. On doit à Legrand la Coupole de la Halle au blé et la Halle des draps et toiles, ainsi que la restauration de la Fontaine des Innocents et le Théâtre Feydeau. Ce fut Legrand qui récrivit le texte que les fils de Piranesi avaient écrit pour les vingt recueils qui résumaient l'œuvre de leur père. Ce fut lui aussi qui écrivit le texte pour les *Antiquités de la France* de Clerisseau.

2. Le 14 janvier 1795, sorti de prison à la suite de la chute de Robespierre, Miranda dût habiter rue Croix-des-Petits-Champs, chez le marchand de

tableaux, au coin de la place de la Victoire, 63, rue de Rohan. C'est là que, le 3 février de cette même année, un certain Picart lui adressait une lettre en l'informant « d'une réunion au Caffé de Caveau à 3 heures ».

3. Ce modèle avait été exécuté sur place par un artiste du nom de Duauté, rue Royale à Nîmes (v. notre art. *Thomas Jefferson, amateur d'art*, dans les Archives de l'art français, tome XXII, 1959, page 237).

4. La femme de Moitte, Adélaïde-Marie-Anne Castellas (1747-1807), était une élève de Le Barbier.

BIBLIOGRAPHIE

Archivo del general Miranda dans *Academia nacional de historia*, 1-15, Caracas, 1928-1938.

FARRA-PEREZ, C. *Miranda et la Révolution Française*, Paris, 1925.

Id., *Miranda et Madame de Custine*, Paris 1950.

W.S. ROBERTSON, *Life of Miranda*, 2 vol., Chapel Hill, 1929.

W.S. ROBERTSON, *Miranda's testamentary dispositions*, *Hispanic American Historical Review*, t. 7, 1927, 279-298.



FIG. 1. — VALENCIENNES. — La Tour de Paul III, vue du couvent de l'Ara Coeli.
Paris, Musée du Louvre. Phot. E. Mas.

PIERRE HENRI DE VALENCIENNES

PAR GERMAIN BAZIN

Dans le genre de la « veduta », le passage définitif du dessin à la peinture fut accompli par Pierre Henri de Valenciennes.

CHOSE curieuse, ce peintre, rénovateur du paysage historique, théoricien du « Beau idéal » dans ce domaine, et qu'on devait appeler le « David du paysage », fut un autodidacte; il ne s'est pas présenté aux concours, et s'il fut reçu académicien en 1787 c'est sans être passé par l'Académie de France à Rome. Il fut en Italie dès l'âge de dix-neuf ans, en 1769, en compagnie de Mathias du Bourg, conseiller au Parlement de Toulouse, son protecteur; on l'y retrouvera de 1778 à 1782 visitant Rome et le Latium, Naples et le Royaume des Deux-Siciles et l'Italie du Nord. En 1800 il publie ses premiers *Elémens de perspective pratique* où il codifie la théorie du paysage historique.

Comparées à ses paysages composés, les études du Louvre révèlent qu'en Valenciennes il y eut deux hommes. Avec lui commence dans le paysage le malentendu qui devait durer jusqu'à l'Impressionnisme, entre la partie officielle et la partie privée de l'activité d'un artiste. Il y avait en Valenciennes une sensibilité frémissante qui lui faisait saisir en ces études à l'huile, enlevées d'un pinceau preste comme celui d'un aquarelliste, les moindres nuances de la lumière. Toutes ces pochades sont des études de luministe et l'on a la surprise de voir qu'il s'intéresse moins aux monuments qu'à

l'espace et qu'il cherche le plus souvent à se placer d'un point de vue élevé, comme le jardin Farnèse au Palatin, les jardins Borghèse, ou les bords du lac de Nemi (fig. 2), afin de capter l'effet d'ensemble d'un passage de lumière. Ses curiosités dépassent largement celles de son temps, vont plus loin que celles de Corot, et préludent à celles des romantiques anglais; il fera des études de nuages (fig. 3) avant Constable, peindra des effets de brouillards, de pluie et de tornade comme devait le faire Turner; mieux encore, tel bien plus tard Monet, il peindra le même site sous des effets de lumière différents (fig. 4) et recommande même de le faire à ses élèves; et qui donc avant lui, ou même après, osa ou osera peindre un arc-en-ciel, sinon Millet? Il conseille dans son livre de peindre après la pluie : « Les nuages, dit-il, sont déchirés et dispersés; leurs masses sont imposantes et diversement éclairées; les rayons de soleil les percent et les traits de lumière se répandent avec éclat. Les rochers se trouvent vivement colorés; les arbres, les plantes reprennent une nouvelle vigueur; les feuilles naguère penchées et flétries, se relèvent sur leur tige et se parent d'une verdure fraîche et brillante. Les fleurs ouvrent leurs calices... » Quelle finesse d'observa-



FIG. 2. — VALENCIENNES. — Le Lac de Nemi, au loin la ville de Genzano.
Paris, Musée du Louvre. Phot. E. Mas.



FIG. 3. — VALENCIENNES. — Etude de ciel au Quirinal.
Paris, Musée du Louvre. Phot. E. Mas.

tion de la nature chez ce lecteur de Virgile et d'Homère! Tout l'intéresse, le tronc d'un arbre mort (fig. 5), un entassement de rochers (fig. 6), le profil des monts dans le lointain, l'abîme des lacs volcaniques, vertigineux pour celui qui les contemple de leurs rives abruptes, les rousseurs de l'automne et les fraîcheurs des verdure printanières, les antres de la campagne romaine, les profondeurs mystérieuses des sous-bois, les modestes cabanes des paysans ou les maisons forestières, autant que les ruines augustes, et on le sent, passionné, suivant le mystère d'un sentier qui serpente à travers les buissons. Le spectateur est ému par cette communion avec la nature dans une âme ouverte à cette longue et délicieuse contemplation, que connaissent bien tous ceux qui avec plus ou moins de talent, le pinceau d'aquarelle ou le crayon à la main, ont tenté de pénétrer l'intimité d'un site, car voir est une opération qui ne se peut accomplir qu'avec l'auxiliaire de la main; voir et reproduire ne sont qu'un; la vision qui ne se traduit pas en mots, en lignes ou en couleurs n'est que celle des bovidés, à quoi s'apparente d'ailleurs celle du commun des mortels.

Un trait de sa nature profonde est révélé par le format en largeur qu'il préfère



FIG. 4. — VALENCIENNES. — Le château de Nemi. Paris. Musée du Louvre. Phot. E. Mas.

jusqu'à l'employer dans ses carnets à dessins, divisant la feuille en deux moitiés selon la largeur pour obtenir cette vision panoramique qui satisfait cette passion qu'il a de l'espace et du ciel (fig. 1); en cela cet homme familier des monts, se distingue de Corot, homme des plaines, qui s'attache au « motif » borné, à l'angle de vision qui se peut prendre de quelque lieu campagnard. On le devine solitaire (jamais un personnage ne figure dans ses études peintes), cheminant sans hâte dans la nature aimée; il fut de ces hommes pour qui vivre était dans la lenteur, distillant les instants un à un, passionné de ces voyages à pied que pratiquaient autrefois les vrais dilettantes, disciples de Rousseau, jusqu'à ce que naisse l'âge de la vitesse. Le propre père de celui qui écrit ces lignes n'a-t-il pas à vingt ans, à l'âge où le snobisme romantique portait encore vers l'Angleterre, visité sac au dos, village par village, les Highlands avec un seul compagnon? Mais nous, qui bientôt par la *via del sol* franchiront l'Italie d'un trait de Milan à Naples, à cent à l'heure, écoutons Valenciennes mépriser les imbéciles qui prennent les diligences. Cet homme qui parcourut une partie de la France et de l'Italie, fit l'ascension du Pic du Midi de Bigorre, laissait la poste « aux riches ignorans qui courent le monde comme des malles » et conseillait à ses élèves de voyager à petites journées, « à cheval s'il est possible et le plus souvent à pied comme Emile ».

Ses centaines de dessins révèlent l'enquête immense, réalisée avec une sincérité sans exemple par cet amant de la nature, qui forma aussi un cabinet de minéralogie. Si le pinceau lui sert à capter la lumière dans une véritable transe impressionniste, nous le retrouvons la mine de plomb à la main, penché sur une grande feuille de papier, étudiant minutieusement les structures avec une attention confinant à la sécheresse, qui contraste avec la liberté de ses études peintes.

Rentré à l'atelier — à Paris — que fait Valenciennes? Il commence par classer soigneusement ses notations peintes ou dessinées, ce dont témoignent encore les indications manuscrites portées sur chacune d'elles. Tous ces travaux faits d'après nature ne constituent-ils pas « les objets les plus précieux pour un peintre et sa véritable richesse »¹? Valenciennes vit dans la familiarité de ces études, les recopie parfois pour mieux s'en imprégner², ou dans un format plus grand commence à les

interpréter; on peut saisir cette élaboration encore directe, en comparant une peinture datée de 1798, conservée au Barnard Castle Bowes Museum (fig. 8), à l'étude d'après nature qui l'a engendrée (fig. 9). Enfin, il « compose » des tableaux « choisis », exposés aux Salons sous le simple titre « paysages d'Italie » (fig. 10); là il s'éloigne de plus en plus de l'impression directe, ce qui enchante ce public de l'Empire et de la Restauration, où le paysage, sous cette forme du moins, connut une vogue, masquée aujourd'hui par le peu de goût que nous en avons. « M. de Valenciennes, dit Landon, a le talent d'imprimer à toutes ses compositions un caractère noble, sage, mélancolique, qui rappelle les beaux sites de la Grèce et de l'Italie; ses détails sont riches, d'un bon choix, et toujours en rapport avec le sujet. » C'est ce « bon goût » que l'on appréciait chez ce peintre.

Mais il est temps de se mettre aux affaires sérieuses. Et de tant de travaux accumulés sortiront *Enée et Didon obligés par l'orage de se réfugier dans une grotte* (Salon de 1795), *Sacrifice de Diane au clair de lune* (Salon de 1795), ou la *Vue de la Grèce avec des jeunes filles qui sacrifient leurs cheveux à Diane au bord d'un fleuve*. Nous connaissons deux de ces paysages historiques : *Cicéron découvrant à Syracuse*



FIG. 5. — VALENCIENNES. — Sous-bois : arbres aux rameaux tordus.
Paris, Musée du Louvre. Phot. E. Mas.



FIG. 6. — VALENCIENNES. — Ruines romaines parmi la verdure.
Paris. Musée du Louvre. Phot. E. Mas.

le tombeau d'Archimède, morceau de réception de l'artiste à l'Académie de Peinture et de Sculpture en 1787, et un autre dont, guidé par le mot *ἄγρυπνος*, gravé sur une stèle, j'ai été assez heureux pour reconnaître l'identification, qui avait échappé aux investigations pourtant perspicaces de Robert Mesuret, qui l'a fait figurer au n° 105 de son catalogue sous le nom de « Paysage composé », et qu'il désigne pourtant sous le n° V de l'œuvre non exposé³. Ce n'est autre en effet que l'*Ancienne ville d'Agrigente* qui figura au Salon de 1787 avec une description littéraire. Cette solennelle et purement intellectuelle évocation de l'Antiquité classique est donc la fin suprême du génie de l'artiste. Pourquoi donc avoir tout vu et si bien, avoir frémi aux souffles du vent, s'être laissé tremper sous la pluie au lac de Nemi, avoir respiré les moiteurs des brouillards, s'être grisé du soleil resplendissant sur le cristal des nuages ou la teinte vermeille des ruines, pour ne nous donner que le produit de ses lectures? En Valenciennes voisinaient deux hommes qui jamais ne se rejoignirent : un peintre et un humaniste. Et c'était ces compositions concertées qui étaient pour lui *la peinture*, tandis que pour nous elle est tout entière dans ces études saisies sur le vif qui n'appartenaient pas alors à la « catégorie de l'art ». Entre lui et la postérité le malentendu est complet; il réside dans l'écart qui se fera grandissant tout au cours

du XIX^e siècle entre la société et l'artiste, et dont le XVII^e siècle montra les premières manifestations : Rembrandt et Vermeer par exemple ; je ne dis pas le Caravage dont le discord n'exista qu'avec les clercs, non avec les artistes et amateurs de son temps. Cette *Ancienne ville d'Agrigente*, est-elle donc tout à fait sans charme ? Au prix de quelque effort, l'homme cultivé peut y retrouver un peu de cette poésie évocatrice de l'Antique, qui séduisait les hommes de ce temps. Nous percevons en cette peinture la faille de notre civilisation artistique qui depuis la Renaissance, héritière du Néo-Platonisme, avait voulu que toujours l'art soit sous-tendu par l'*Idée*. Mais l'Idée n'est rien sans la Nature. La gloire de Poussin fut d'avoir vivifié l'une par l'autre. Le laborieux thème grec, réussi sans faute de syntaxe, par Valenciennes, reste un bel exercice scolaire.

Cependant, pour lui, les exercices scolaires, c'étaient ces études qui nous enchantent. Est-ce à dire que lui-même n'y a pas cru ? La fraîcheur de la sensation y est telle qu'il n'est pas possible qu'il n'y ait pas pris plaisir, un plaisir secret, inavoué et inavouable, analogue à celui qu'éprouvera longtemps Corot qui rangera dans la fameuse « armoire », ces enfants chéris de son talent, peinant au chevalet pour envoyer au Salon des produits de l'esthétique énoncée par Valenciennes.

A contempler ces tableaux, les contemporains purent avoir l'impression qu'enfin arrivait à sa conclusion heureuse ce long effort, amorcé par Wleughels



FIG. 7. — VALENCIENNES. — L'ancienne ville d'Agrigente, détail. Paris, Musée du Louvre. Phot. Agraci.

à l'Académie de France et poursuivi par ses successeurs avec constance, afin de faire renaître le « Paysage d'histoire », et ceci grâce à un *outsider* de ladite Académie. En 1816 Valenciennes obtient à l'École des Beaux-Arts la fondation d'un « prix du Paysage historique » qui subsistera jusqu'à l'année 1863. La terrible machine de guerre qui mettra tout en œuvre pour paralyser l'effort du paysage en France est fondée. Le plus expert mécanicien à faire fonctionner le système sera Jean-Victor Bertin, élève de Valenciennes, tristement célèbre pour avoir persécuté Théodore Rousseau. Avec lui, ce que Valenciennes conserve de dignité s'efface, et cet art de professeur n'engendre plus qu'un ennui mortel. Bien plus sincère est la peinture de Bidault, qui pratique une agréable facture néo-classique toute en glacis lumineux, évoquant dans des peintures de petits formats, réalisées dès le XVIII^e siècle, une limpidité qui fait penser aux matins clairs de Toscane et d'Ombrie, qu'on voit dans les tableaux de Raphaël et du Pérugin; c'est aussi la tradition du luminisme des Hollandais italiens du XVII^e siècle, à quoi se relie Bidault.



FIG. 8. — VALENCIENNES. — Paysage avec figures.
Londres, Bowes Museum, Barnard Castle.



FIG. 9. — VALENCIENNES. — Villa Borghèse. Paris. Musée du Louvre.

Dans le même genre néo-classique qui traite la lumière comme une manifestation de l'absolu, mais avec moins de subtilité, s'illustrèrent Dunouy, Pierre Chauvin et ce Nicolas Didier Boguet qui, parti pour l'Italie en 1783 à l'âge de vingt-huit ans, s'y fixa pour toujours. Que sont devenus les deux mille dessins ou études à la sépia que Paul Marmottan dit avoir feuilleté à Rome en 1906 chez l'arrière-petit-fils du peintre, le commandeur Rossignani? Comme Valenciennes, Boguet parcourait à pied en tous sens l'Italie, et Chateaubriand, qui l'avait connu comme secrétaire d'ambassade en 1803 et qui le retrouva quand il fut ambassadeur en 1828, aimait accompagner dans ses promenades cet homme épris de monts et de ciels et qui savait voir. De Pierre Chauvin, je connais à l'Ermitage de Léningrad deux petites études peintes dans le goût d'Ingres, d'une si fine lumière qu'elles peuvent être comparées à celles du grand maître.

G. B.

SUMMARY : *Pierre Henri de Valenciennes.*

The admirable studies painted by Valenciennes in the Roman countryside at the end of the XVIIIth century reveal a keen sensitivity to nature which heralds the Romantics and even the Impressionists. The author analyses their characteristics, which differ greatly from those of Corot's studies. Valenciennes, however, considered these studies as documents rather than "paintings". He



FIG. 10. — VALENCIENNES. — Paysage près d'un pont en ruines. Londres, Bowes Museum, Barnard Castle.

used them to compose landscapes after the style of Poussin, sometimes inspired by mythology or Roman history, but in which his vein grows cool.

He was made up of two quite distinct men : the humanist and the painter. With him began the misunderstanding which during the XIXth century was to separate the private from the official capacity of an artist, and which was to disappear only with the advent of Impressionism.

NOTES

1. Landon parlant de Dunouy qui a vu périr toutes ses études dans un incendie. Cf. *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*. Rédigé par LANDON, peintre, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. *Paysages et tableaux de genre*, 1808, t. III, p. 76.

2. Plusieurs exemplaires du Louvre sont en double, sans variante.

3. Pierre-Henri de Valenciennes étant toulousain, Robert Mesuret lui a consacré au Musée Paul-Dupuy à Toulouse, en 1956-1957, une importante exposition dont il reste un remarquable catalogue, base des études sur Valenciennes.

DEGAS ET “ LES MALHEURS DE LA VILLE D'ORLÉANS ”

PAR PIERRE CABANNE

Au Salon de 1865, Degas, alors âgé de trente et un ans, expose une importante composition historique peinte à l'essence sur papier appliqué sur toile de 1,45 × 0,83 m : *Scène de guerre au Moyen Age*, signé en bas à droite de son nom, dont il supprimera plus tard la particule, « Ed. de Gas ». Cette œuvre, qui fait partie de l'ensemble des tableaux d'histoire peints entre 1860 et 1865 (*Petites Filles spartiates provoquant les garçons, Sémiramis construisant une ville, La Fille de Jephthé*) porte le n° 2406 au catalogue du Salon où elle est curieusement intitulée « pastel » : elle valut à son auteur les vives félicitations de Puvis de Chavannes.

La *Scène de guerre au Moyen Age* ne quitta pas l'atelier du peintre jusqu'à sa première vente après décès, (n° 13), où elle est portée au catalogue sous le titre : *Les Malheurs de la ville d'Orléans* (fig. 1). Acquisée par l'Etat pour le Musée du Luxembourg, elle figura à l'exposition Degas de 1924, à la Galerie Georges Petit (n° 17) sous ce même titre. Pourquoi ?

Il apparaît difficile de savoir qui et dans quelles circonstances a donné à cette toile une telle appellation, sous laquelle on la désigne le plus souvent aujourd'hui. Le peintre lui-même avait-il préalablement identifié le sujet avec un événement de l'histoire d'Orléans ? Nous l'ignorons. Sa période de « peinture d'histoire » est de celle dont Degas parlait assez peu, tout en reconnaissant, par ailleurs, l'intérêt qu'elle avait représenté à l'époque où il cherchait son langage propre dans l'admiration des « Maîtres » et l'exemple d'Ingres. Nous savons, grâce à Daniel Halévy¹, qu'à la fin de sa vie, le peintre avait placé les *Petites Filles spartiates* dans son atelier, « bien en vue sur un chevalet devant lequel il s'arrêtait volontiers, honneur unique et signe de prédilection » ; mais *Les Malheurs de la ville d'Orléans* ? On s'est demandé si cette œuvre n'avait pas été négligée par son auteur au point d'avoir été débarrassée de son châssis et roulée ; le fait qu'elle soit peinte sur papier appliqué sur toile semble interdire de le penser. Elle fut, en tout état de cause, la dernière composition de Degas conçue à partir d'un fait d'inspiration historique.

Orléans, au cours de son histoire, eut des « malheurs », particulièrement en deux circonstances : le siège des Normands, au IX^e siècle, et celui de 1428-1429 où s'illustra Jeanne d'Arc. Si le premier de ces événements peut être écarté d'emblée,

1. Daniel HALÉVY, préface au catalogue de l'exposition Degas, Galerie Georges Petit, 1924.



FIG. 1. — E. DEGAS. — Les Malheurs de la ville d'Orléans. Paris, Musée du Louvre.
 Phot. Archives photographiques.

une étude approfondie du second ne permet guère de situer ou de reconnaître la scène évoquée par Degas. M. Jean Le Maire, à l'occasion d'une note parue dans la *Société archéologique et historique de l'Orléanais, bulletin de liaison provisoire* (n° 33, janvier-février 1955), précise qu'il n'est aucun fait de guerre qui, lors du siège de 1428-1429, puisse être rapproché de ce tableau. Les recherches que j'ai moi-même entreprises n'ont donné aucun résultat; rien dans le *Journal d'un bourgeois de Paris*, dans l'*Histoire et discours du siège qui fut mis le 12 octobre 1428 avec la venue de Jeanne la Pucelle et comment elle fait lever le siège de devant aux Anglais, pièce d'un vieil exemplaire écrit à la main et mise en lumière par la diligence de Léon Trippaulx (1574)* dans la *Chronique* d'Enguerrand de Montrelet. L'*Histoire de Charles VII* de Jean Charlier, les *Mémoires anonymes concernant la Pucelle* de Denis Godefroy, *Les Trépassés du siège d'Orléans* du chanoine Cocharde, et le *Journal du siège* de Jules Quicherat, ne rapportent, eux non plus, aucun événement correspondant à la scène représentée.

Le Louvre possède la composition dessinée préparatoire au tableau (fig. 2), elle présente de notables différences avec lui. Dans la version définitive, Degas a remplacé le groupe de femmes nues rassemblées autour d'un arbre ou cachées à l'intérieur du tronc à gauche de la scène, par un autre groupe de nudités tentant de se préserver des flèches que leur décoche un archer. Ce groupe est inspiré, comme l'a remarqué

M. John Walker², par les hommes et les femmes nus frappés par la foudre peints par Andrea del Sarto dans *Un Miracle de saint Philippe Benizzi* à l'église de l'Anunziata à Florence. Ces dissemblances et bien d'autres encore, qu'il est facile de reconnaître en comparant l'esquisse préparatoire et la version définitive, sembleraient prouver que Degas ne s'est pas inspiré d'un épisode déterminé de l'histoire d'Orléans, mais qu'il a, sur un thème né peut-être de ses lectures : les scènes de violence dont le siège de 1428-1429 fut le théâtre, « brodé » à partir d'emprunts délibérés et composé une sorte de synthèse entre des événements « possibles » et son goût des études de nus réalisés d'après nature et d'après les Maîtres.

Comment Degas, dont les autres tableaux historiques ont traité à des épisodes de l'Antiquité, s'est-il intéressé au Moyen Age? Si la toile du Salon de 1865 est inspirée par des épisodes de l'histoire d'Orléans, il faut peut-être chercher la raison de l'intérêt porté par le peintre aux événements touchant cette ville dans l'origine même de son grand-père paternel, né à Orléans le 23 janvier 1770 et qui, peut-être, fit profiter son petit-fils de ses lectures concernant sa région natale, lorsque celui-ci vint lui rendre visite à Naples en 1856³. Rien ne nous permet de ne pas penser qu'ayant quitté la France lors de la Révolution, il n'ait pas gardé le goût de son pays natal.

2. JOHN WALKER, « Degas et les maîtres anciens », dans *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1943.

3. René Hilaire de Gas devait mourir à Naples deux ans plus tard.



FIG. 2. — E. DEGAS. — Etude pour « Les Malheurs de la ville d'Orléans ». Paris, Musée du Louvre.
Phot. Giraudon.

cet Orléanais dont les « malheurs » l'avaient peut-être touché. Ne lui était-il pas, d'ailleurs, intimement lié par son ascendance dont on retrouve le souvenir dans le blason familial? (fig. 3). Ce blason est ainsi composé : écartelé aux 1 et 4, coupé; emmanché d'or et d'azur, aux 2 et 3 d'or, au lion de gueules la queue entrelacée; sur le tout, coupé d'or et d'azur, l'or chargé d'un aigle naissant de sable, et l'azur chargé d'un porc-épic passant d'argent. Or le porc-épic représente l'insigne de l'ordre de chevalerie des ducs d'Orléans avec qui la famille de Gas était si intimement liée qu'en 1730 les descendants de Gabriel de Gast (ou Degast) écuyer, seigneur de Saint Gervais, dont la lignée était établie à Bagnols dans le Bas-Languedoc, depuis des siècles, quittèrent ce pays pour l'Orléanais. A partir de cette date, les de Gas firent de cette région leur second pays d'origine et leur attachement à la Maison d'Orléans ne se démentit jamais.

Ainsi la dernière composition historique d'Edgar Degas pourrait-elle être considérée comme une sorte d'hommage à une cité dont les malheurs le touchaient plus particulièrement, puisqu'elle était le fief élu par une partie des siens, la branche dont il tenait son nom. S'il est prouvé, un jour, qu'il s'agit bien là d'Orléans et d'un épisode, soit inconnu jusqu'ici, soit interprété, de son histoire, l'un des aspects les plus inattendus du peintre sera ainsi révélé : un Degas régionaliste.

P. C.

SUMMARY. — *Degas and "The misfortunes of the town of Orléans"*.

There has been much speculation as to the historical event illustrated by Degas in "The misfortunes of the town of Orléans". In the light of texts of the day the author proves that no event corresponds to the scene represented, this latter being, moreover, very different from the preliminary sketch, and that Degas mainly used academic studies and drew his inspiration from a work by Andrea del Sarto: "A miracle of Saint Philippo Benizzi" in the church of the Annunciata in Florence.

It might be asked who gave this title to the picture, which is also known as "a scene of war in the Middle Ages" and which remained in the painter's studio all his life. The mystery remains. It is possible that Degas, apart from any historical consideration, wished to pay homage to a town and a house—the Orléans—with which his family had close ties and which even figures on his coat of arms.



FIG. 3. — Armes de famille de Gas.
Armorial général de Montpellier.

BIBLIOGRAPHIE

LUCIANO LAURENZI. — *Umanità di Fidia* (Studia Archaeologica, 3). Roma, « L'Erma » di Bretschneider (1961); 1 vol., in-8°, 24 p. XXIII pl. h. t.

Pouvons-nous connaître Phidias? A cette question souvent posée, L. Laurenzi répond ici par l'affirmative : la personnalité d'un grand artiste, nous dit-il, apparaît à travers le climat artistique créé par lui. Au Parthénon l'intervention de Phidias n'est pas seulement évidente dans l'unité d'inspiration et de composition de la frise ou des frontons; elle se marque aussi par la tonalité stylistique générale qui l'emporte sur la diversité des « mains » particulières et donne sa sublime originalité à la sculpture du temple. Que ce soit là l'effet du génie personnel d'un homme, on le voit bien en étudiant les dominantes qui s'affirment au fur et à mesure que progresse le chantier et que le maître forme des disciples. Rien de très défini encore au stade des métopes, où plusieurs tendances stylistiques mal amalgamées coexistent; mais dans la frise des Panathénées, l'exemple donné par la main même de Phidias est assez bien compris et imité pour qu'en quelques retouches une homogénéité suffisante soit ensuite conférée à la série entière des figures; enfin, le moment venu des frontons, Phidias est à la tête d'une équipe de collaborateurs qui constituent vraiment son école et qui ont assimilé pleinement le « style phidiesque », avec sa sensibilité, sa spiritualité et son éthique. Tels sont en effet les caractères propres de ce style, depuis l'Apollon type de Cassel, œuvre de jeunesse, jusqu'au Zeus d'Olympie, mieux connu désormais grâce à la belle tête de Cyrène.

La pensée, les idées et les idéaux de Phidias, nous pouvons d'autre part les déduire de l'amitié qui unit le sculpteur à Périclès et à Anaxagore. Périclès rêvait de réaliser l'unité de la Grèce sous l'hégémonie athénienne; son aménagement de l'Acropole voulait exalter la grandeur de la cité: mystique trop haute pour ses contemporains, qui laissèrent inachevés les Propylées et l'Erechtheion. Anaxagore ne se satisfaisait pas de la religion traditionnelle; l'ordre immuable du cosmos inspirait sa croyance à l'éternité du « nous », ordonnateur suprême: cette spiritualité insolite lui suscita des ennemis, et il fut accusé d'athéisme. Du moins ces deux êtres d'exception trouvèrent-ils en Phidias un compagnon et un interprète digne d'eux: plusieurs magistrales évocations de la cité d'Athènes, et le leitmotiv du soleil et de la lune comme encadrement des compositions majeures, en apportent la preuve.

Nous pouvons apprécier l'art de Phidias; nous pouvons pénétrer sa pensée; nous connaissons aussi l'une au moins de ses faiblesses: son goût pour les chevaux; l'homme ne nous échappe donc pas. Telle est la thèse que L. Laurenzi défend avec élégance et ingéniosité.

J. MARCADÉ.

Hans BELTING: *Die Basilika dei SS. Martiri in Cimitile und ihr Frühmittelalterlicher Freskenzyklus*. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. Franz Steiner Verlag GMBH. Wiesbaden,

1962, un vol. in-8°, 165 p., 91 illustrations, 2 planches en couleur.

Cimitile est un ancien cimetière, situé aux portes de Nola en Campanie, qu'a fouillé Chierici. Au sud de la basilique de Félix, près de la basilique des Apôtres et du tombeau de Félix existe une basilique des martyrs, à demi enterrée. Le parvis est à 1,85 m au-dessus du sol de cette basilique, niveau qui était celui du temps de son restaurateur Léon III. Chierici datait du II^e siècle après J.-C. la fondation de cet édifice d'après les quelques morceaux de fresques primitives qui ont été conservés. L'auteur ne la croit pas antérieure à 300.

M. Belting nous dit l'importance des pèlerinages qu'attirait la tombe de Félix depuis 396, époque où Paulin vint en ce lieu jusqu'aux X^e et XI^e siècles. Lors de la restauration par l'évêque Léon III, comme l'indique une inscription, furent exécutées les fresques de l'abside, des murs est, ouest et nord. Plus tard, la partie haute de l'abside fut refaite, au milieu du XII^e siècle l'abside fut modifiée et reçut une autre décoration; au début du XIII^e, des repeints furent exécutés et, dans les niches, de chaque côté de l'abside, furent ajoutées les figures d'Eusèbe et de Marie-Madeleine et, sur le mur sud, une figure de femme en costume byzantin.

L'auteur étudie les techniques de ces différentes fresques, la manière dont fut préparé le mur, la couche de revêtement fort irrégulière posée sur les moellons, et faite de sable fin et de chaux sans aucune étoupe comme en employaient les artistes du Mont-Athos. Par-dessus était étalée une pellicule de chaux qui recevait la fresque, retouchée ensuite à sec. Les couleurs étaient peu nombreuses, ocre jaune, terre rouge, bleu d'outre-mer, blanc de chaux, noir de carbone; le vert faisait défaut. Les fonds étaient bleus; le sol jaune avec des raies noires.

L'auteur décrit les thèmes, Théotokos, Passion, vocation de Pierre et André, présentation du Christ au temple, saints divers; il en explique l'iconographie par la vie de Léon III, créé évêque par Formose en 891-896, mais menacé de déchéance par Serge III; le prélat, pour affirmer ses droits, montra que l'ordination d'un évêque est faite par Pierre plus que par son vicaire et que c'est le Christ même qui plaça Pierre sur le trône. Il semble donc que la décoration ait été commencée au début de l'épiscopat de Léon III et terminée entre 904 et 911. Ce précieux document nous apporte des renseignements sur l'iconographie chrétienne de l'époque carolingienne.

Louis HAUTECŒUR.

L'art roman en France, présenté par Marcel AUBERT avec la collaboration de Georges GAILLARD, Michel de BOUARD, René CROZET, Marcel DURLIAT, Marc THIBOUT, Jean VALLÉRY-RADOT, Fernand BENOIT. — Paris, Flammarion, 1961, in-8° xvi-464 p., 1060 figures.

Conçu de façon originale, ce livre est le fruit d'une excellente idée quoique il contienne moins que l'an-

nonce son titre. En fait il se limite à l'art monumental, c'est-à-dire à l'architecture et à son décor, tant peint que sculpté. Ce n'est pas tout l'art roman, mais c'en est l'essentiel, et c'est dans ce domaine qu'il se distingue le plus des arts qui l'ont précédé et de ceux qui l'ont suivi. M. Aubert a doté le volume d'une introduction et d'une postface. Les différents chapitres furent confiés à des historiens depuis longtemps éprouvés. Le directeur de la publication s'est réservé la synthèse. Se pliant à un canevas uniforme, ses collaborateurs ont exposé l'évolution générale et les caractères dominants de l'architecture dans le secteur qu'on leur avait assigné, puis ont présenté les monuments les plus remarquables et les plus typiques. L'illustration, abondante au possible et choisie de façon très heureuse, épouse le texte avec une exemplaire fidélité, au point que l'un et l'autre ont la valeur enseignante d'un film documentaire parlé. Quelques erreurs cependant : l'une des photographies de la p.63 (en bas) représente en réalité le clocher-porche de Saint-Maurice d'Epinal, tandis que les deux images de la page suivante concernent Notre-Dame de Saint-Dié.

Si le programme et la méthode sont irréprochables, l'application soulève quelques critiques, plusieurs inhérentes aux ouvrages collectifs. C'est ainsi que certaines régions chevauchant la frontière de deux secteurs furent un peu négligées : les pays de la Loire moyenne — de l'Anjou au Berry — et le Bourbonnais occidental. D'où un déséquilibre parfois choquant. Cela fausse du même coup l'appréciation du rôle joué par nos différentes provinces dans la genèse et le développement de l'art roman. Il est aussi des édifices dont je regrette qu'on ne les ait pas signalés dans une aussi copieuse anthologie, si ce n'est par une simple mention ou une photographie : la collégiale de Veauce, les priorales de Cunault et de Moirax, les abbaciales de Bertaucourt-les-Dames, Preuilly-sur-Claise, Châteaumeillant et Saint-Menoux.

Le découpage de notre sol national en secteurs appelle de plus graves critiques, parce qu'à mon sens il correspond assez mal à la réalité des choses. Je sais bien qu'aucune solution n'est irréprochable. Encore faut-il en choisir une qui satisfasse à peu près notre esprit. Pourquoi donc avoir dissocié la Normandie des autres provinces du nord : bassin de la Seine, Picardie et Flandre? Ces régions, détentrices en commun du même capital initial, le firent fructifier de concert avec l'Angleterre et, se relayant l'une l'autre dans cette œuvre de gestation collective, finirent par créer le gothique. Elles se distinguèrent du reste de l'Europe par l'orientation imposée dès le XI^e siècle à leurs expériences et par leurs sources d'inspiration, où elles amalgamèrent les traditions nordiques au legs de l'ancienne Rome. Le roman ne fut ainsi chez elles que la première étape d'une évolution accomplie dans un autre style, tandis qu'ailleurs il portait ses fins en soi. Le roman des pays méridionaux en effet, voire celui des terres d'Empire, s'inféodait bien davantage à l'art des vieilles civilisations méditerranéennes et faisait un appel souvent pressant à celui de l'Orient. Or Byzance, l'Asie Mineure et l'Islam ne trouvèrent audience, au nord de la Loire et à l'ouest de la Meuse, que dans les thèmes décoratifs, l'enluminure et l'orfèvrerie, à l'exclusion de la bâtisse. C'est pourquoi la réunion dans un seul chapitre de nos provinces septentrionales avec l'Alsace et la Lorraine, alors associées à l'ensemble des pays rhénans,

ne me paraît guère justifiée. Je regrette également qu'on n'ait pas rattaché la Bretagne aux pays de Loire : l'une et les autres formant une zone frontalière assez éclectique, indépendante de la Normandie. Les traditions de l'architecture couverte en charpente, encore très sensibles en Berry, y cédaient en effet un peu partout sous l'emprise des édifices voûtés des contrées plus méridionales. La délimitation entre le Centre-Ouest et le Sud-Ouest prête aussi à controverses, car il me semble que la ligne de démarcation devrait passer par les Landes, l'Agenais et le Quercy. Le Bas-Limousin aurait dû, je pense, être rattaché à la région de Limoges. Enfin le découpage des pays rhodaniens ne laisse pas de soulever d'autres réserves.

Plus grave encore, dans un ouvrage destiné principalement au grand public, est l'absence d'une définition valable de l'architecture romane, ne serait-ce que par rapport à ce qui l'avait précédée et à ce qui lui succéda. L'incertitude à l'égard des critères dignes de confiance a conduit à présenter des églises conçues dans un style absolument préroman, qu'on aurait dû retenir au seul titre de points de départ : Montier-en-Der, Vignory, Saint-Martin-du-Canigou. Quelles sont donc ces marques distinctives? En France, où l'on est enclin aux explications matérialistes, on les a d'abord cherchées dans le tracé des arcs et les types de voûtes : solutions simplistes qui paraissent de moins en moins satisfaisantes aujourd'hui. L'ogive couramment invoquée ne fut qu'un instrument de libération pour les constructeurs et ne saurait déterminer un style. Elle a fait proscrire du volume Saint-Etienne de Sens et Saint-Maurice d'Angers, qui ne sont pourtant pas plus gothiques que Saint-Ambroise de Milan, les cathédrales de Durban et de Worms. Il faudrait enfin renoncer à ces idées routinières et fallacieuses. On tire maintenant, et à bon droit, argument des moulures, des sculptures et des thèmes iconographiques. Il serait temps qu'on y ajoutât désormais la composition des masses et surtout la plastique des maçonneries, c'est-à-dire des supports, des murs et des voûtes.

Fidèle reflet d'une civilisation nouvelle — celle du Moyen Age authentique — l'art monumental roman a continué celui de l'âge antérieur, en le perfectionnant et en développant ses tendances, mais il l'a plié à une sensibilité inédite et il réagit fortement contre son uniformité, sa platitude et sa monotonie : réaction salutaire qui lui permit à la fois d'éclorre, de devenir bientôt original et de ne ressembler, malgré tant d'emprunts, à aucun autre. Elaboré sur les grands chantiers monastiques — centres de culture internationale — il répondait si bien à l'âme des peuples qu'il se diffusa rapidement dans l'Occident entier. Il prit corps au fil du XI^e siècle — le siècle des expériences décisives et des créations les plus fécondes — principalement après 1050. Au siècle suivant, celui de la maturité, il se vulgarisa et se différençia pour engendrer des groupes régionaux. Il perdit aussi de sa force initiale, malgré quelques rejaillissements spectaculaires qu'illustrèrent particulièrement les cathédrales d'Angers et de Poitiers. Dès avant 1200 il se figeait néanmoins dans l'académisme, tout en gardant assez de vitalité, dans la moitié méridionale de la France, pour résister pied à pied à l'invasion du gothique tout au long du XIII^e siècle et pour ne s'y éteindre, à bout de souffle, qu'aux XIV^e et XV^e. Chronologie quelque peu dissemblable de celle qu'on propose sous l'optique parisienne.

Telles sont les considérations générales que je

regrette de n'avoir pas lues dans un livre par ailleurs fort instructif, même aux yeux d'un spécialiste. Les chapitres consacrés à l'architecture régionale sont très bons. On me permettra de louer particulièrement ceux que rédigeaient de main de maître MM. Vallery-Radot, Benoît et de Bouiard, outre la synthèse présentée par M. Durliat, rendue fort difficile par notre connaissance trop insuffisante des monuments du sud-ouest.

M. Gaillard me paraît avoir vieilli la priorale de Vignory, les neufs de Saint-Germain-des-Près et de Montier-en-Der. Il décerne au roman de nos provinces septentrionales un brevet de précocité très contestable, puisque l'art carolingien ne commença de s'y effacer qu'à la fin du XI^e siècle. En revanche, il a justement insisté sur les différences qui séparaient les églises normandes de celles des contrées d'amont, où l'emprise du duché, introduite vers 1100, ne s'exerça en plein qu'au XII^e siècle — combinée avec l'influence britannique — mais sans jamais étouffer une vitalité destinée à s'affirmer de façon spectaculaire par la création du gothique. Le riche décor des églises du Soissonnais nous apporte une preuve spécialement expressive de la personnalité des constructeurs dans les contrées de l'Aisne et de l'Oise.

M. de Bouiard a suggéré à juste titre que l'architecture normande fut, dans la première moitié du XI^e siècle, tributaire du dehors : des pays de Loire et de Bourgogne, sinon des terres d'Empire. Il a noté avec raison le ralentissement de son évolution après 1100 et l'archaïsme de sa sculpture au XII^e siècle. Je regrette cependant qu'il n'ait pas rappelé les différences notables qui séparent les églises romanes du duché de celles d'Angleterre, et surtout qu'il n'ait pas insisté sur l'importance capitale, pour l'élaboration de la structure gothique, des innovations accomplies en Normandie vers 1060-1100 (plastique des supports et mur dédoublé).

J'aurais aimé que M. Crozet nous fournit plus de repères chronologiques. Je sais bien que les textes relatifs à sa circonscription sont fort rares, mais n'eût-il pas mieux fait de pallier à leur laconisme en proposant des dates raisonnables, qui eussent donné à ses lecteurs une idée de l'évolution stylistique ? Ni M. Durliat, ni M. Thibout n'ont remarqué que nos provinces du centre et du sud-ouest — de la basse Loire au bas Rhône et aux Pyrénées — réfractaires à la formule basilicale, ont réservé leurs préférences, tantôt à la nef unique, tantôt à l'église-halle, quitte à diviser les collatéraux en deux étages par l'insertion de tribunes comme Saint-Sernin de Toulouse et en Auvergne. Notons aussi, dans la même zone, l'emploi courant des grandes arcades murales, bandées entre la tête des contreforts et des piles engagées.

On attribue d'habitude la décadence de l'art roman du Languedoc à la croisade des Albigeois. M. Durliat nous propose une explication peut-être plus vraie : le déclin de la foi chrétienne, donc de la spiritualité qui avait provoqué la brillante floraison de la fin du XI^e siècle et du début du suivant. Quant à M. Thibout, il n'a pas indiqué les affinités entre le groupe de Notre-Dame-du-Port et Saint-Etienne de Nevers, qui m'a l'air de figurer parmi les ancêtres de la famille, aux côtés de Conques et probablement de la cathédrale romane de Clermont.

Tel quel, malgré les réserves et les critiques que je viens d'exprimer, le volume a sa place marquée dans la bibliothèque de tous les amateurs d'architecture romane française. Conçu principalement pour le grand

public cultivé, il n'est pas moins utile à l'historien, d'autant que, faisant le point de nos connaissances actuelles en la matière, il recèle çà et là des aperçus inédits et féconds. Par son texte comme par sa multitude d'images il fait honneur à ses auteurs et à son éditeur.

PIERRE HELIOT.

Jacqueline LAFONTAINE. — *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune virile à Rome*, tome VI des *Etudes de philologie et d'histoire ancienne publiées par l'Institut historique belge de Rome* (Bruxelles et Rome, 1959, in-4°, 83 p., 25 fig., 22 pl. en noir et en couleurs).

Le Temple dit de la Fortune virile, sur le forum Boarium à Rome, est devenu à une époque indéterminée mais ancienne l'église *Sancta Maria de Gradellis*, qui prit finalement à la fin du XV^e siècle le nom de *Sancta Maria Egiziaca*. Un important ensemble de peintures à la détrempe y avait été découvert en 1925 par le professeur A. Munoz, qui en avait alors donné une brève description. Aucune étude approfondie de celles-ci n'avait cependant eu lieu depuis. Cette lacune est aujourd'hui comblée par Mlle Lafontaine dans un ouvrage qui a l'avantage de nous offrir un relevé complet de ces fragments de décor médiéval et un commentaire approfondi de leur iconographie et de leur style. L'auteur a examiné successivement les différents motifs qui se succèdent sur les cinq registres des murs latéraux et les vestiges des peintures de l'abside, en s'efforçant, dans la mesure du possible, de retrouver le sujet des scènes manquantes, tâche qui n'a pu être que partiellement menée à bien. Mlle Lafontaine a cependant pu déterminer les thèmes principaux de cet ensemble monumental consacré à la vie de la Vierge et à celle de quelques grands saints orientaux : Basile, Marie l'Égyptienne, Zozime. La comparaison de ces peintures avec de nombreux documents iconographiques contemporains (peintures murales, mosaïques, miniatures, ivoires, etc.) lui a permis de montrer que ces peintures sont caractéristiques de la tradition romaine qui se distingue nettement de l'art byzantin, sans s'apparenter pour cela à l'art carolingien. Le pontificat de Jean VIII (872-882), clairement indiqué dans une inscription dédicatoire disparue, convient parfaitement à l'exécution de cet ensemble, et il n'y a donc pas lieu de vouloir le rajeunir, comme certains ont estimé devoir le faire, en les plaçant au X^e siècle seulement. L'argumentation pertinente de Mlle Lafontaine emporte la conviction et on lui sera reconnaissant d'avoir attiré l'attention sur un décor qui constitue un chaînon entre la peinture locale du IX^e siècle et les œuvres romanes du XI^e. Soulignons enfin le louable effort fait par l'Institut historique belge de Rome afin de permettre la publication de cet ouvrage avec l'ample illustration qui lui était absolument nécessaire.

YVES BRUAND.

Mirella LEVI D'ANCONA : *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XV secolo. Documenti per la storia della miniatura, con una premessa di MARIO SALMI*; Florence, Leo S. Olschki éditeur, 1962, un vol. in-4°, 467 pages, et 40 planches.

Il y a un demi-siècle, comme le rappelle l'auteur,

Paolo d'Ancona publiait ses deux gros volumes sur la miniature florentine. Plus tard, il imprimait en collaboration avec Aeschlimann un *Dictionnaire des miniaturistes du moyen âge et de la renaissance*. La bibliographie qui termine le volume de Mirella Levi d'Ancona montre combien d'auteurs se sont intéressés au sujet qui permet d'éclairer souvent l'histoire de la peinture et de mieux connaître les artistes.

L'auteur nous annonce qu'elle prépare deux volumes, l'un qui traitera de la miniature florentine de la renaissance, l'autre, destiné à la collection Wildenstein, qui sera un catalogue des miniaturistes italiens. Elle a donc fouillé les archives et, suivant l'exemple de Milanesi, nous fournit aujourd'hui les résultats de ses recherches.

Le livre se compose de plusieurs parties : la première est une liste des miniaturistes ; pour chaque artiste est résumée sa vie et sont énumérés les documents qui le concernent. La seconde partie est consacrée aux planches qui sont accompagnées d'un texte explicatif. Viennent ensuite la liste des documents classés par fonds, la liste des personnages qui ont commandé ou possédé des manuscrits, ainsi que la référence aux collections actuelles, un index chronologique de 1325 à 1549, un index des auteurs et des titres des manuscrits.

On sait l'utilité de tels ouvrages pour les historiens : il est plus difficile de fournir aux érudits des bases solides que de les entraîner dans les nuages.

Louis HAUTEŒUR.

Gertrude COOR : *Neroccio de' Landi*. Princeton University press, New Jersey, 1961. Un vol. in-4°, 235 p., 146 ill.

L'auteur se place sous le patronage de Berenson qui, dans un de ses premiers ouvrages, avait appelé l'attention des historiens sur cet artiste. Plusieurs suivirent ce conseil et, depuis quarante ans, ont été identifiées de nombreuses œuvres, ce qui justifie ce travail de mise au point.

Grâce aux documents on peut aujourd'hui fonder la biographie de Neroccio sur des bases solides. Neroccio di Bartolommeo di Benedetto di Neroccio appartenait à la noble famille des Landi del Poggio ; baptisé à Sienne le 4 juin 1447, il est en 1461, à quatorze ans, occupé au dôme. Il reparait en 1468 ; il s'associe alors avec le peintre, sculpteur, architecte Francesco di Giorgio, son aîné de huit ans, qui épouse en 1469 une cousine de Neroccio, mais ils se séparent en 1475. Neroccio prend alors un autre associé, Sano di Pietro. Désormais, on le suit plus facilement. L'auteur nous donne tous les renseignements qu'on possède sur son activité. La dernière mention du maître est son admission au conseil du peuple en 1497 ; il mourut trois ans plus tard.

Mme C. divise en trois périodes la carrière de Neroccio. La première va de 1467 à 1475, du temps où il quitte l'atelier de Vecchietta jusqu'à sa rupture avec Francesco. Il peint alors quelques-unes de ses madones, dont la première est celle de la collection Visconti Venosta, à Rome. L'auteur cherche l'origine des types, les rapports, ressemblances et différences, avec Sano di Pietro, Vecchietta, que Neroccio put aider en 1460

à exécuter *l'Assomption de la Vierge*, bas-relief en bois polychrome, conservé à l'église Saint-Georges de Montemerano, et, d'après Pope-Hennessy, le retable du Spedaletto de Val d'Orcia (aujourd'hui au Musée de Pienza), apparenté au retable de Domenico Veneziano aux Offices. L'auteur essaie de déterminer quelles furent les œuvres de Neroccio devenu indépendant, peintures, terres cuites. Chemin faisant elle indique la place de Neroccio dans l'art siennois, à côté de Giovanni di Paolo, Francesco di Giorgio, qui, croit-elle, durant leur association, exécuta les architectures et inspira à Neroccio le goût des sujets mythologiques, *l'Arrivée de Cléopâtre à la cour de Marc Antoine, le Jugement de Paris*. Peut-être connut-il alors, les *Vies* de Plutarque, imprimées à Florence en 1470. Mme C. s'efforce de déterminer les sources des divers tableaux de Neroccio, d'analyser ses procédés de composition, de fixer son style, de caractériser ses sculptures, telle la sainte Catherine de Sienne, statue en bois exécutée en 1474.

Une seconde période commence en 1476 et finit en 1486, de la rupture avec Francesco di Giorgio jusqu'à la réalisation du retable de Santa Maria Maddalena, soit pendant une décennie. La dernière période va de 1487 à la mort. Nous ne pouvons suivre l'auteur dans toutes ses discussions. Elle achève son livre en indiquant l'action de l'auteur sur ses contemporains et ses successeurs. Elle reconnaît que cet homme avait un talent trop particulier pour avoir pu les influencer profondément. Toutefois, la douceur de ses figures obtint un vif succès. Quelques peintres de ce temps introduisirent ce caractère dans leurs œuvres. L'auteur admet d'ailleurs que Francesco di Giorgio et Benvenuto di Giovanni ne furent pas sans subir le charme de Neroccio ; elle passe en revue les œuvres de Andrea di Niccolò, Matteo di Giovanni, Pietro di Domenico, Guillelmo Pacchiarotto, pour déterminer ce qu'ils peuvent devoir à Neroccio. Un catalogue et une bonne bibliographie terminent ce volume consacré à ce joli peintre de Sienne.

L. H.

Marziano BERNARDI. — *Capolavori d'Arte in Piemonte*. Istituto Bancario San Paolo di Torino éd., Turin, 1961, 467 pages, 110 hors-texte en couleurs.

La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà signalé — notamment dans son numéro d'octobre 1961 — l'effort poursuivi par l'Istituto Bancario San Paolo di Torino pour faire mieux connaître le patrimoine historique et artistique piémontais : chaque année depuis neuf ans, au moment des étrennes, ses amis recevaient un volume édité à leur intention. En 1961, l'Istituto a pensé avec raison que ses publications méritaient un plus large public. Révisées et mises à jour, elles ont été réunies par ses soins en un volume imposant, sobrement relié, tiré à 8 500 exemplaires dont il s'est réservé la moitié.

On pourrait craindre que le but initial — un cadeau de nouvel an — ne limite cet ouvrage à un recueil de belles images que l'on feuillette distraitement... Bien au contraire, ce qui frappe dès l'abord, c'est sa rigueur. Les belles images — de nombreuses reproductions en couleurs — ne sont que l'accessoire nécessaire d'un texte solide.

L'Istituto San Paolo a eu l'heureuse idée de faire

appel, pour diriger sa collection et rédiger études et notices, à Marziano Bernardi qui a derrière lui, non seulement quarante années de critique artistique, mais une connaissance intime, doublée d'un amour profond de sa province.

On aimerait parcourir les musées en sa compagnie, fouiller avec lui les archives pour débrouiller les avatars du Palais Royal de Turin ou du Rendez-Vous de chasse de Stupinigi... Mais venons-en tout de suite à l'essentiel.

Le propos de Marziano Bernardi, comme de l'Istituto de San Paolo, c'est de faire justice d'une légende : celle selon laquelle le Piémont, « marche » de l'Italie, fut trop occupé par la guerre pour se soucier d'art et de culture, ou, lorsqu'il s'en soucia, pour s'arracher aux influences françaises et italiennes.

Sommes-nous exempts de ce préjugé? Hélas... Le Français descend tout droit à Turin. Là, il admire l'*Inconnu* d'Antonello de Messine ou les *Très Riches Heures* du duc de Berry, il va des Flamands et des Hollandais à Pollaiuolo et Chagall, il regarde les verres, les faïences, les armures, le décor baroque... — puis il prend l'autostrade vers Gênes ou Milan. Il n'a rien vu du Piémont.

Il existe pourtant une école de peinture piémontaise qui n'est point à négliger. La Galerie Sabauda en présente des pièces importantes, du triptyque de Spanzotti aux toiles de Gaudenzio Ferrari. Le Musée Civique d'art ancien la complète, et c'est là qu'on peut le mieux apprécier Defendente Ferrari.

Mais ce n'est pas dans les musées que l'on verra les œuvres les plus caractéristiques. Tout près de la route de Suse à Turin, le chœur de l'abbaye de San Antonio di Ranverso est couvert de fresques dont on découvrit en 1914 la signature : Giacomo Jaquerio. Elles présentent une parenté difficilement contestable avec celles des châteaux de Fénis et de la Manta — floraison piémontaise du style « courtois » dans la première moitié du xv^e siècle. Contrairement aux thèses traditionnelles (cf. la *Gazette* d'octobre 1961), il faudrait donc attribuer l'ensemble à Jaquerio ou du moins à son école.

Mais faut-il donner au même Jaquerio la *Montée au Calvaire* de la sacristie de San Antonio, la *Fontaine de Jouvence* de la Manta? Lyrique, raffiné, un peu mièvre, dans les œuvres dont l'attribution est certaine ou probable, a-t-il pu peindre ces scènes triviales, passionnées, satiriques, qui ont à certains égards un accent germanique? Marziano Bernardi s'appuie pour l'affirmer, en y voyant une preuve de la richesse de tempérament de l'artiste, sur maints auteurs italiens qui partagent sa conviction.

Quoi qu'il en soit, ce sont là des œuvres d'une haute valeur artistique dont trop peu de Français — citons parmi eux Jacques Dupont — ont mesuré l'importance. Trop ignorées aussi, les fresques de Spanzotti à Ivrea, dans l'ancien couvent de Saint Bernardin : là, ce n'est plus le gothique courtois mais déjà la douceur lombarde.

A Varallo enfin, au pied comme au sommet de la « Montagne Sacrée », peintre, sculpteur et architecte à la fois, Gaudenzio Ferrari donne la pleine mesure de son talent. Mais, ici, les Français n'ont point à rougir alors que les plus éminents critiques italiens traitaient avec dédain cette étonnante forme d'art, Louis Gillet,

dans les années vingt, en montrait les ressources et la richesse.

Ecrivains d'art ou touristes, nous sommes conviés à nous écarter des sentiers trop battus.

J.-M. DELETTREZ.

Roberto PANE. — *Andrea Palladio*. Giulio Einaudi editore, Turin, 1961, un vol. in-4°, 414 pages, 390 planches.

M. R. Pane avait publié en 1948 un livre sur Palladio, dont il nous donne une seconde version refondue et enrichie. Palladio a été l'objet d'une vogue continue en Angleterre de Inigo Jones à Burlington et plus tard, il a été présenté par l'Académie d'architecture en France comme le représentant de la pure architecture; il a été loué à la fin du xviii^e siècle par Milizia et Temanza, ces adversaires du rococo. Il y a quelque cinquante ans des discussions s'émurent cependant pour savoir si ce maître était vraiment un classique ou s'il n'était pas un baroque. La réponse dépendait de la définition que l'on donnait de ces mots. Plus que ces divagations esthétiques les recherches d'érudits, comme M. Zorzi, ont permis de mieux connaître Palladio. Un congrès s'est tenu à Venise, un centre de recherches a été constitué, une revue publiée. M. R. Pane dans son premier chapitre indique le sort de Palladio à travers les siècles. Il semble mieux connaître les ouvrages allemands et anglais que les appréciations de nos vieux auteurs — et même des récents.

Ce livre nous fournit les résultats acquis. Nous savons aujourd'hui que Palladio est né à Padoue, qu'il a fait son apprentissage à Vicence. Ainsi est tranché le vieux conflit entre ces deux villes qui se disputaient l'honneur de l'avoir nourri. R. P. nous montre les influences qui se sont exercées sur Palladio, la librairie de Sansovino, les monuments de Jules Romain, les livres de Serlio, les édifices de Sanmicheli qu'il connut dans l'officine de Pedemuro. Ce jeune homme grandit dans la « bottega » d'un maçon, connut l'humaniste et poète Trissin, qui le fit travailler en sa villa de Cricoli, qui voulait publier un commentaire de Vitruve et qui semble lui avoir fourni les éléments de sa culture. Palladio connut ensuite Monseigneur Barbaro et illustra son ouvrage sur Vitruve. Il visita plusieurs fois Rome et ses ruines, réunit de nombreux dessins, conservés à l'Institut royal des architectes britanniques à Londres, au Vatican et qui ont été publiés par M. Zorzi.

M.R.P. nous fournit sur chaque palais, sur chaque villa, sur la basilique de Vicence, sur son théâtre olympique, sur les églises de Palladio les résultats de l'érudition moderne et ses réflexions d'architecte. Les illustrations accompagnent le texte, ce qui est plus commode qu'un recueil de gravures placé à la fin du volume. Peut-être l'auteur eut-il pu nous donner un chapitre sur le rôle de Palladio dans l'histoire de l'architecture en Italie à son époque. Il est significatif que son style se fixe aux environs de 1550, époque où il construit les palais Iseppo da Porto, Chiericati, Thiene à Vicence, la Rotonda aux environs, le palais della Torre à Vérone, la villa Trissino de Meledo. Or en cette année et dans les années suivantes on voit à Rome, à Florence, à Venise s'imposer le style que les historiens appelleront classique et déjà se former les traits de ce qu'ils nommeront le baroque.

On remarquera qu'aux environs de 1550 Philibert

de l'Orme, Bullant et Lescot font triompher en France le style renaissance. Certains plans de maisons proposés par J. Androuet Du Cerceau et Palladio à cette époque sont comparables : deux corps de logis parallèles sont liés par un troisième qui est perpendiculaire et souvent précédé d'une terrasse. Cette disposition existe déjà dans Serlio qui sert d'intermédiaire. C'est lui aussi qui a fait connaître à Philibert de l'Orme comme à Palladio l'escalier circulaire imaginé par Bramante. C'est aussi à Bramante qu'on peut faire remonter certaines dispositions de façades qu'a développées Palladio. Serlio avait hérité des papiers de Peruzzi, élève de Bramante, et, cette fois encore, introduisit ces formes en France et dans le nord de l'Italie, lors de son séjour à Venise.

Palladio n'en est pas moins un des architectes les plus personnels de son temps. R. P. a eu raison d'analyser chacune de ses créations. Sans doute certains « constructeurs » pourraient lui reprocher d'avoir caché le massif de briques sous un décor de stuc qui simule chapiteaux, entablements. Et à cet égard on eut aimé voir les intérieurs de ces villas, où précisément il s'est montré un admirable décorateur. Le livre de M. R. Pane est essentiel et s'impose à tous les historiens de l'architecture.

LOUIS HAUTECEUR.

S.J. GUDLAUGSSON. — *Gerard Ter Borch*. 2 vol. Tome I, 249 p., 294 ill. — Tome II (Katalog der Gemälde sowie biographisches material), 318 p., XXX pl. Martinus Nijhoff, den Haag. 1959 et 1960. Grand in-4°.

Voici un ouvrage à citer en exemple. Alors qu'à notre époque, tant de livres consacrés à l'histoire de l'art ne sont que de somptueux recueils de reproductions, précédés d'un texte hâtif et superficiel, M. Gudlaugsson a consacré de longues années à préparer son étude sur Ter Borch. Le soin apporté à réunir une vaste documentation, la prudence des interprétations, le souci d'éclairer divers aspects d'un Maître qui a beaucoup voyagé, les informations données sur l'ascendance, la famille, le milieu, les élèves et les imitateurs, tout concourt à faire de cette monographie un ouvrage fondamental. Le prix Carel Van Mander, destiné à récompenser un historien éminent, a été décerné à juste titre à cette œuvre. Parfois, au terme d'un labeur obstiné et difficile, un auteur se demande si le résultat justifie l'effort accompli. En l'espèce, il ne saurait y avoir de doute. C'est vraiment un « ouvrage de maîtrise » comme on disait jadis et il classe M. Gudlaugsson parmi les plus savants érudits de notre temps en ce qui concerne l'art hollandais.

Le sujet choisi méritait d'ailleurs ce travail attentif et minutieux. Ter Borch joue, en effet, un rôle très particulier dans l'école hollandaise. Il prépare la troisième génération du Siècle d'Or et il en est aussi l'un des plus beaux représentants. Né en 1617, mort en 1681, il est l'aîné des peintres qui ont conféré aux scènes de genre un éclat inégalé et survit à la plupart d'entre eux : Steen (1626-1679), Metsu (1629-1667), Miéris (1635-1681), Pieter de Hooch (1629-1683), Vermeer (1632-1675). Les épigones qui peuplent la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e descendent en partie de lui et de son élève Caspar Netscher (1639-1684).

Ces petits Maîtres, trop négligés de nos jours, ont d'ailleurs exercé une action importante sur la formation du XVIII^e siècle français. Mieux connaître Ter Borch conduit à mieux comprendre un art dont le rayonnement a été aussi durable que fécond.

Résumer un livre si riche et si dense conduirait à des développements qui sortiraient du cadre d'un compte rendu : il faut donc se borner à ne soulever que quelques questions. Ici, la vie de l'homme explique souvent l'œuvre de l'artiste. Le père de Ter Borch avait contracté trois mariages successifs. Gerard était né du premier lit, Gesina et Moses du troisième : une étroite affection les unissait. Cette sœur et ce frère consanguins avaient au surplus un joli talent. Il est intéressant de comparer leurs dessins à ceux du Maître. Souvent ce sont eux qui animent les petites comédies imaginées par Gerard dans ses tableaux. Les objets familiers apparaissent eux aussi, telle la belle cheminée classique qui ornaît la demeure du peintre à Deventer et que M. Gudlaugsson signale dans maints tableaux. L'auteur analyse ainsi avec une fine perspicacité l'élaboration des diverses œuvres, les influences qui se sont exercées sur elles, les rapports qui unissent la composition des scènes de genre et la mise en page des portraits.

Un point mérite spécialement attention : M. Gudlaugsson fait une large place à l'emblématique. C'est l'une des originalités de son ouvrage. Il cite à cette occasion de nombreuses sources : certaines, peu connues, seront précieuses pour les chercheurs. Les sujets se précisent ainsi et leurs sous-entendus galants s'éclairent. S'agit-il d'une partie de cartes entre une jolie femme et un élégant cavalier ?

Jouant avec l'amour — jeu instable —

Bientôt on est heureux et bientôt misérable.

Un militaire entreprenant offre-t-il des pièces d'or ?

« *Auro conciliator amor* ». Un couple s'adonne-t-il à la musique ?

L'accord d'amour et de l'amante

Est lorsqu'il joue et qu'elle chante.

Au surplus, ces parties de musique fournissent des indications intéressantes. Elles se multiplient après 1650. A cette époque, le luth est de plus en plus abandonné au profit de la virginal et du clavecin : aussi ne le rencontre-t-on que deux fois (pl. 258 et 271). L'archiluth (pl. 126) et surtout le théorbe (pl. 82, 128, 139, 140, 218, 220, 221, 233, 270 et 271), fort appréciés pour accompagner le chant, lui survivent. La basse de viole apparaît aussi, tantôt posée sur une table (pl. 27 et 221), tantôt accompagnant un clavecin (pl. 272). C'est elle, en effet, qui se trouve dans le célèbre tableau de Berlin et non le violoncelle, plus tardif, et dont la sonorité vigoureuse couvrirait celle du clavecin¹. A l'origine, un galant claveciniste (qui apparaît aussi dans la planche 270) regardait avec un intérêt non dissimulé sa charmante partenaire : il a été remplacé par une musicienne aux yeux baissés très absorbée par l'exécution de sa partie. La scène devait sembler ainsi plus morale au XIX^e siècle...

Autre particularité : au XVII^e siècle, seul le chanteur (ou la chanteuse) disposait d'une partition. Les instru-

1. La copie ancienne et la gravure de Ramus reproduites t. I, pp. 162 et 163, font apparaître six clefs sur le cheville, ce qui correspond aux six cordes de la basse de viole, alors que le violoncelle n'en a que quatre.

mentistes improvisaient l'accompagnement. Les méthodes de théorbe étaient, en fait, des recueils d'accords à employer à cette fin. Or, chez Ter Borch, les instrumentistes ont toujours un cahier de musique sous les yeux. Faut-il en conclure qu'ils chantaient aussi? Certains textes cités par M. Gudlaugsson le laisseraient supposer (t. II, p. 100, n° 82).

Un trait spécial distingue la mise en scène de Ter Borch de celle de Steen, de Metsu, de Pieter de Hooch ou de Vermeer : ce Maître n'a pas recours à des objets symboliques, tableaux ou statues, pour préciser le sens de la comédie qui se joue. Le geste et la mimique suffisent : les personnages de Ter Borch sont des acteurs remarquables. Il suffit de rappeler à ce sujet le *Galant Militaire* du Louvre ou le *Verre de Limonade* de l'Ermitage. Cette présentation a certainement contribué à la faveur dont les œuvres de Ter Borch ont joui à la fin du XVIII^e siècle, à un moment où le « langage par l'objet » cessait d'être compris. A la fin du XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e, la signification de ces diverses scènes restait intelligible. Le Maître n'a donc pas eu, comme Vermeer, la bonne fortune d'être embrigadé parmi les précurseurs des peintres faisant abstraction du sujet.

L'évolution des portraits est aussi fort intéressante à suivre. Malgré leur petite taille, ils restent réalistes et souvent expressifs. Parfois, la mise en page marque une légère ironie. Les emblèmes y sont rares, contrairement à ce qui se produit chez C. Netscher. Parfois, un casque ou un bâton de commandement marque qu'il s'agit d'un officier ou bien une bibliothèque désigne un savant. Seul le portrait posthume de Moses² fait vraiment exception : un serpent s'approche du jeune modèle pour signaler une fin prématurée et une tête de mort symbolique est posée devant les attributs de la carrière militaire. Toutefois, ces accessoires paraissent être de la main de Gesina (n° 227, t. II, p. 209).

Le catalogue dressé par M. Gudlaugsson est très important : il occupe les deux tiers du second volume. Pour chaque œuvre le coloris est indiqué, l'état de conservation précisé, les analogies relevées, les particularités du costume signalées, l'emblématique rappelée. Pour chaque original, la liste — souvent longue — des répliques, copies ou pastiches est fournie. De telles recherches représentent un travail méritoire et vraiment exceptionnel. Pourtant, sur quelques points nous serions tentés d'être moins fidèles que l'auteur à l'avis de ses éminents prédécesseurs. Certaines œuvres, citées comme réplique du Maître lui-même nous inspirent des doutes et ne sont peut-être que des imitations anciennes — d'ailleurs de belle exécution.

Au cours du dernier tiers du XVIII^e siècle, les scènes de genre de Ter Borch, fort appréciées, atteignaient facilement dix ou douze mille livres, prix considérable à l'époque. Les portraits, moins prisés, ne cotaient guère que le dixième de cette somme. Une demande aussi impatiente ne pouvait manquer de susciter une offre corrélatrice. Les pasticheurs trouvaient là une occasion lucrative de manifester leur talent — d'ailleurs incontestable. Le célèbre marchand Le Brun mettait les amateurs en garde contre ces imitations habiles — trop habiles³. A cette époque, en effet, la technique

des Maîtres hollandais du XVII^e siècle survivait encore en partie. Même à Paris, il y avait une « petite Flandre » qui excellait dans les scènes de genre. Les faussaires, fort bien formés et informés, ont fait si bien illusion que les produits de leur industrie n'ont pas tardé à prendre place dans des collections importantes.

Quels sont les signes qui dénoncent les Ter Borch posthumes? Tout d'abord, ils apparaissent tard..., ce qui est inévitable. Ils sont mentionnés pour la première fois à la fin du XVIII^e siècle ou au début du XIX^e. Pour déjouer les soupçons de l'acquéreur éventuel, leur format diffère de l'original : souvent même il est plus grand, pour que l'œuvre ne puisse pas être considérée comme une réduction. Les accessoires du tableau comportent des variantes plus ou moins nombreuses. Ces modifications ne sont pas toujours heureuses et s'expliqueraient mal de la part du Maître dont elles dégradent la composition. Enfin, la matière est révélatrice : ces pastiches ont vieilli comme des Boilly ou des Demarne, non comme des Ter Borch authentiques. A la place des craquelures fines, serrées, rectangulaires du XVII^e siècle apparaissent les craquelures longues, obliques, distantes du XVIII^e siècle, avec parfois un « colimaçon » très caractéristique. Ces copies — quand elles n'ont pas subi un nettoyage prématuré — sont souvent en meilleur état que l'original : elles sont, en effet, plus jeunes d'un siècle au moins. Faut-il ajouter que bien souvent la signature ne leur fait pas défaut?

Le cas de la *Conversation galante* du Petit Palais, à Paris (n° 112, II), nous semble troublant. Elle reproduit l'original de la Galerie de Schwerin en plus grand. Elle apparait en 1802 et porte des craquelures typiquement du XVIII^e siècle. Les variantes qu'elle présente sont malencontreuses. Le petit chien qui « calait » si bien les plis de la robe de la dame assise et ponctuant en quelque sorte la pointe d'un triangle, a disparu. Le lit se présente en largeur et devient encombrant. Au mur, une carte inutile et même gênante a été ajoutée. Les anomalies de cette composition n'ont pas échappé à M. Gudlaugsson qui note « diese Anordnung wirkt entschieden nicht ganz glücklich ». Certes ! Toutefois, il constate que cet exemplaire est universellement tenu pour une œuvre du Maître et se conforme à l'opinion générale. Voilà une unanimité que nous tenons à rompre. Plusieurs autres scènes de genre pourraient, semble-t-il, être également discutées.

Pour les portraits, le problème se pose en termes différents. Leur valeur moindre les rendaient moins tentants pour les faussaires, mais d'autres considérations ont pu jouer. Au cours des partages après succession, pour tous les peintres, des paires dissociées ont été reconstituées à l'aide d'une copie. Les possesseurs, par la suite, prétendent ou s'imaginent même de bonne foi qu'ils ont deux originaux. A diverses reprises, les Musées ont été victimes d'erreurs de ce genre après des achats confiants et onéreux, fondés sur de vieux inventaires. Nous avons, parfois, rencontré pour Ter Borch des pendants bien différents de matière et sans doute d'époque. Au Musée de Bâle, le portrait de Frederick Fredericks Bannier (n° 174) présente des craquelures inquiétantes : celles de la seconde moitié du XVIII^e siècle. M. Gudlaugsson signale à juste titre le mauvais état de conservation de cette peinture. N'aurait-elle pas été, au XIX^e siècle, l'objet d'un nettoyage prématuré qui aurait entraîné de graves acci-

2. Moses, devenu officier de marine, a été tué en 1667, au cours de la guerre anglo-hollandaise.

3. Cf. LE BRUN, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, t. II, p. 32.

dents, le restaurateur supposant qu'il travaillait sur un tableau du XVII^e siècle aux couleurs très résistantes ?

Ces quelques réserves sur des points très particuliers ne sont pas des critiques, elles marquent dans une faible mesure le désir de compléter d'une manière bien accessoire l'œuvre si remarquable de M. Gudlaugsson. Ce beau livre sera désormais indispensable à tout historien et à tout amateur d'art hollandais. Dans les bibliothèques il sera placé sur le rayon des volumes que l'on consulte souvent, avec agrément et profit.

A. P. de MIRIMONDE.

Robert OERTEL. — *Frühe Italienische Malerei in Altenburg*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1961, un vol. in-4°, 319 pages, III illustrations dans le texte; 90 planches hors texte.

La ville d'Altenburg en Allemagne possède une riche collection de peintures italiennes qui lui ont été données en 1854 par Bernhard von Lindenau (1779-1854). Né dans cette ville, cet homme fut un esprit curieux; il avait fait des études de droit qui lui permirent de se consacrer à l'administration et même de devenir premier ministre de la Saxe; mais il s'intéressa aussi aux mathématiques, à l'astronomie, aux arts. Il était lié avec les Nazaréens et collectionna les primitifs italiens qu'avaient commencé de faire connaître à la fin du XVIII^e siècle Lanzi, Séroux d'Agincourt et d'autres.

Dans une introduction, M. Hanns-Conon von der Gablentz, directeur de ce musée, trace la vie de Lindenau et raconte comment il forma sa collection. Il énumère les principales œuvres et les place dans la carrière de l'artiste. M. Robert Oertel publie un catalogue raisonné; il examine successivement les diverses écoles; il analyse des tableaux de l'école siennoise qui se rattachent à Guido da Siena, les panneaux de Lorenzetti, Lippo Memmi, de l'atelier de Simone Martini, de Barna, Lippo et Andrea Vanni, Taddeo di Bartolo, Giovanni di Paolo, Sano di Pietro, Cozzarelli et tant d'autres. L'école florentine n'est pas moins bien représentée: on rencontre les noms de Daddi, Andrea da Firenze, Giovanni del Biondo, Antonio Veneziano, Agnolo Gaddi, Don Lorenzo Monaco, Mariotto di Nardo, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Neri di Bicci, Jacopo del Sellaio, Botticelli; de l'école ombrienne sont présentes des œuvres de Pérugin, Baldinucci, Signorelli. Les écoles vénitiennes, lombardes et autres sont ensuite étudiées. Une petite section est consacrée aux icônes orientales et crétoises. Ce volume, très largement illustré, donne une idée de cette intéressante collection qu'ont appréciée déjà de nombreux érudits.

LOUIS HAUTECEUR.

L'Art et l'Homme. — Ouvrage en trois volumes publié sous la direction de René Huyghe. Tome III. — Un volume 21 x 29 cm de 511 pages avec 1 689 illustrations en noir et 24 en couleurs (Larousse, éditeur).

Saluons d'abord le chef d'orchestre: il le mérite. René Huyghe a réussi à mettre sur pied une histoire de l'art (malgré le titre, en dernière analyse, c'est cela) d'un type tout à fait nouveau. Tâchons en premier lieu d'en définir l'articulation. Pour cela une

comparaison musicale ne sera pas sans utilité. Chaque période comprend d'abord une suite de grands airs chantés par les ténors. Ils sont fort brillants, fort excitants, et s'ils offrent parfois quelques caractères contradictoires propres à susciter la surprise, on ne s'est point exagérément soucié, à ce stade, de les concilier ou d'aplanir le terrain. On devine que, lorsqu'ils parlent du baroque, M. Lionello Venturi et M. Vanuxem n'ont pas tout à fait le même langage, et ceux qui ne sont point au fait des discussions qui se sont élevées sur ce point, surtout depuis l'exposition de Rome, ne verront pas sans étonnement le premier de ces auteurs expulser du baroque et le Caravage et les Carrache, ce qui n'aurait pas manqué de scandaliser les derniers disciples de Woelfflin. Ce sont là querelles de spécialistes, et j'avoue que malgré les louables efforts de Pevsner, je n'ai pas réussi à comprendre en quoi la façade du Gesu de Rome est d'une architecture maniériste.

Il en pourrait résulter pour le lecteur une impression de papillotement, parfois de contradiction, mais c'est alors qu'intervient « l'accompagnement » presque continu de René Huyghe dont la philosophie esthétique s'élève assez haut pour mettre d'abord, avec une sérénité toute hégélienne, les théories les plus opposées (je recommande en particulier, à la page 128, sa synthèse des théories du baroque).

Enfin, brochant encore là-dessus, le « récitatif », je veux dire l'histoire proprement dite, la chronologie qui suit l'exposé de chaque période, partie plus pédestre, à quoi se limitent, d'ordinaire, les histoires de l'art.

Pour chacune des périodes, si l'on veut être complet, il faut donc suivre le sujet dans trois plans différents. Je ne prétends point que ce parti rende la lecture très facile. On ne saurait se dissimuler que l'ouvrage est touffu, mais il est d'autre part si riche que la peine qu'on prend est largement récompensée.

Il a suffi de citer un chiffre, celui des reproductions en noir, pour montrer que la richesse n'est pas seulement dans le texte. Ces images sont toujours ingénieusement rapprochées et de la meilleure qualité compatible avec leur format. Des références ingénieuses dans les marges y renvoient et on loue les organisateurs de n'avoir point cédé à une mode très courante et qui aboutit parfois à une véritable escroquerie morale: celle qui consiste à montrer certains détails sans y joindre l'ensemble d'où ils sont tirés. Quant aux reproductions en couleurs, je n'ignore point que je suis là en opposition avec mon temps. Il faut bien convenir pourtant que, pour des livres à gros tirage, la qualité ne peut pas être excellente.

Le livre a été établi avec un soin admirable et l'on y trouve fort peu de ces petites erreurs qui sont inévitables dans une entreprise de cette ampleur. J'en signalerai deux qui m'ont sauté aux yeux, afin qu'on puisse les corriger dans un prochain tirage: page 4: Dürer n'a pas pu jeter un cri de désespoir à la mort de Luther, attendu que celui-ci a très largement survécu au peintre. C'est sur la fausse nouvelle de cette mort que le cri en question a été poussé. Et pourquoi estropier, comme on le fait d'ailleurs très généralement en France, le nom d'Arno Breker, qui ne comporte pas de c avant le k? Mais après avoir loué les chefs d'orchestre, il n'est que juste de louer aussi les instrumentistes qui ont rempli, presque à la perfection, leur rôle ingrat.

P. de COLOMBIER.

T A B L E D E S M A T I È R E S

PREMIER SEMESTRE 1962

SIXIÈME PÉRIODE — TOME CINQUANTE-NEUF

1116° à 1121° livraison

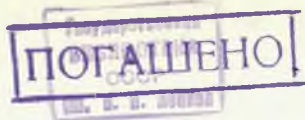
BAZIN (GERMAIN)	Pierre-Henri de Valenciennes	353
BENISOVICH (MICHEL)	Le général Francisco de Miranda et ses amis parisiens (1792-1798)	345
CABANNE (PIERRE)	Degas et <i>les malheurs de la ville d'Orléans</i>	363
COOPE (ROSALYS)	History and Architecture of the Château of Verneuill- sur-Oise	291
DAVID-ROY (MARGUERITE)	Fontaine, « Lebrun » de Louis-Philippe	165
DONNAY (GUY)	Art et politique dans l'Athènes classique	5
GALLET (MICHEL)	Le Château des Boulayes	29
GRANET (SOLANGE)	Evolution de la pensée de Gabriel pour l'élaboration du plan de la place Louis XV à Paris (place de la Con- corde)	233
HAMEL (MAURICE)	Mérovak, l'homme des cathédrales	53
JARRY (MADELEINE)	Tapis Louis XIV du Mobilier National commandés à la Savonnerie pour la Grande Galerie du Louvre ..	65
KØEBKE SUTTON (GERTRUD)	Architecture in XVIIIth Century Rome	21
LAPRADE (JACQUES DE)	Richesses anciennes du château de Pau : Un inven- taire des joyaux de la reine Catherine de Navarre (1517)	277
LESUEUR (F.)	Projets inconnus pour la reconstruction du château de Blois sous Henri IV	129
LYNCH, JR. (JAMES B.)	The history of Raphaël's <i>Saint Georges</i> in the Louvre. 203	
MARTIN-BOUTON (JULIETTE)	Guillaume et Joseph Bouton, miniaturistes européens. 241	
Mc GRATH (ROBERT L.)	The "old" and "new" illustrations for Cartari's <i>Ima- gini dei Dei degli Antichi</i> ; a study of "paper Ar- chaeology" in the Italian Renaissance	213
MOISY (PIERRE)	Les projets de Thomas Gobert pour la chapelle de Versailles ..	227
NOVOSELSKAYA (IRINA)	Les dessins de Claude Mellan au musée de l'Ermitage. 319	
PERUSSAUX (Charles)	Le véritable sujet des <i>Disciples d'Emmaüs</i> de Rem- brandt	329
POPELIER (FRANÇOISE)	Noto, ville baroque de Sicile	81
PRÉ (MADELEINE)	Les façades sculptées du château de Laval	193
PRESSOUYRE (L.)	Sculptures funéraires du xvi ^e siècle à Châlons-sur- Marne	143
REFF (THÉODORE)	Cezanne's bather with outstretched arms	173
ROTHLISBERGER (MARCEL)	Les dessins de Lorrain à sujets rares	153
SALIES (PIERRE)	Imagerie populaire et confréries toulousaines	257
SCHARF (AARON)	Camille Corot and landscape photography	99
SULZBERGER (SUZANNE)	Notes sur la grisaille	119
TOLNAY (CHARLES DE)	<i>Michel-Ange dans son atelier</i> par Delacroix	43
WALTER (RODOLPHE)	Cézanne à Bennecourt en 1866	103
WILDENSTEIN (GEORGES)	Un tableau attribué à David, rendu à Mme Darwin- Mirvault ..	93

B I B L I O G R A P H I E

L'Art et l'Homme, ouvrage en trois volumes publié sous la direction de RENÉ HUYGHE (P. du Colombier), p. 374. — *L'art roman en France*, présenté par MARCEL AUBERT avec la collaboration de GEORGES GAILLARD, MICHEL DE BOUARD, RENÉ CROZET, MARCEL DURLIAT, MARC THIBOUT, JEAN VALLERY-RADOT, FERNAND BENOIT (Pierre Héliot), p. 367. — F. BARBIERI, *V. Scamozzi. Taccuino di Viago da Parigi a Venezia (14 marzo-11 maggio 1600)*, (F.-G. Pariset), p. 124. — HANS BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr Frühmittelalterlicher Freskenzyklus* (Louis Hauteœur), p. 367. — FERNAND BENOIT, voir *L'art roman en France*. — MARZIANO BERNARDI, *Capolavori d'Arte in Piemonte* (J.-M. Delettrez), p. 370. — EVE BORSOOK, *The moral painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto* (François Souchal), p. 121. — MICHEL DE BOUARD, voir *L'art roman en France*. — GERTRUDE COOR, *Neroccio de Landi* (Louis Hauteœur), p. 370. — RENÉ CROZET, voir *L'art roman en France*. — MARCEL DURLIAT, voir *L'art roman en France*. — COLIN T. EISLER, *Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle. New England Museums* (Georges Marlier), p. 122. — ERIK FORSSMANN, *Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Studien über den gebrauch der Saulenordnungen in der Architektur des 16-18 Jahrhunderts. Acta Universitatis Stockholmiensis, V.* (Louis Hauteœur), p. 122. — KATHARINA FREMANTLE, *The baroque Town Hall of Amsterdam* (Germain Bazin), p. 62. — GEORGES GAILLARD, voir *L'art roman en France*. — S. J. GUDLAUGSSON, *Gerard Ter Borch* (A. P. de Mirimonde), p. 372. — PAUL GUINARD, *Zurbaran et les peintres espagnols de la vie monastique* (Pierre du Colombier), p. 124. — J. HILLIER, *The Japanese Print. A new Approach* (Nicole Villa), p. 63. — S. HOOIJMAN, voir GEORGE KUBLER... — JOAN M. HUSSEY, *Die Byzantinische Welt.* (Charles Delvoye), p. 128. — *Les incunables de la lithographie, Munich et Paris* (R. A. Winkler), p. 252. — *L'Italie et ses merveilles* (J.-M. Delettrez), p. 127. — RENÉ JULLIAN, *Caravage* (F.-G. Pariset), p. 191. — GEORGE KUBLER, S. HOOIJMAN and HALL L. MOVIUS Jr., *The Museum of primitive art* (Louis Hauteœur), p. 256. — JACQUELINE LAFONTAINE, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune virile à Rome* (Yves Bruand), p. 369. — HANSPETER LANDOLT, *Das Skizzenbuch Hans Holbein des Aelteren im Kupferschich-Kabinett Basel* (F.-G. Pariset), p. 62. — LUCIANO LAURENZI, *Umanità di Fididia* (J. Marcadé), p. 367. — MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XV secolo. Documenti per la storia della miniatura, con una premessa di MARIO SALMI* (Louis Hauteœur), p. 369. — SIMONETTA DE MARINIS, *La Tipologia del Banchetto nell'Arte etrusca arcaica* (Louis Hauteœur), p. 191. — SIR JOHN MARSHALL, *The Buddhist Art of Gandhara: the Story of the early School, its Birth, Growth and Decline* (J. Marcadé), p. 61. — JAMES LEES MILNE, *Baroque in Spain and Portugal and its antecedents* (Germain Bazin), p. 125. — HALL L. MOVIUS, voir GEORGE KUBLER... — LUDWIG MUENZ, *Bruegel, the Drawings* (Louis Hauteœur), p. 62. — ROBERT OERTEL, *Frühe Italienische Malerei in Altenburg* (Louis Hauteœur), p. 374. — ROBERTO PANÈ, *Andrea Palladio* (Louis Hauteœur), p. 371. — PETER POLLACK, *The picture history of photography from the earliest beginnings to the present day (New York). Histoire mondiale de la photographie, des origines à nos jours* (André Jammes), p. 255. — JOHN REWALD, *Le Post-Impressionnisme de Van Gogh à Gauguin* (Jacques Lethève), p. 192. — JAKOB ROSENBERG, *Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ac.* (F.-G. Pariset), p. 61. — MARCEL ROTH LISBERGER, *Claude Lorrain. I. The Paintings Critical catalogue. II. Illustration* (Germain Bazin), p. 251. — MARC THIBOUT, voir *L'art roman en France*. — JEAN VALLERY-RADOT, voir *L'art roman en France*.

C H R O N I Q U E D E S A R T S

« L'homme du monde éclairé par les Arts », par G. W. ; — Chronique	(24 pages)	Numéro de Janvier.
Nouvelles acquisitions des Musées, Préface ; — Chronique (68 pages)		— Février.
Soulavie précurseur, et l'histoire au jour le jour par le document et l'image, par J. A. ; — Chronique et supplément à la Chronique illustrée de février	(28 pages)	— Mars
Stendhal, Flaubert et les visites guidées dans les musées, par J. A. ; — Chronique et supplément à la Chronique illustrée de février	(20 pages)	— Avril
Le plan et l'équipement culturels en France 1962-1965, par G. W. ; — Chronique		— Mai-Juin



174

SUPPLÉMENT A LA "GAZETTE DES BEAUX-ARTS" N^{OS} 1120-1121 -- MAI-JUIN 1962

GEORGES WILDENSTEIN, DIRECTEUR

PARIS — Rue du Faubourg-Saint-Honoré, n° 140

NEW YORK — 19 East 64 Street

LA CHRONIQUE DES ARTS

LE "PLAN" ET L'ÉQUIPEMENT CULTUREL EN FRANCE (1962-1965)

La Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique du quatrième Plan de développement économique et social vient de publier son rapport général.

Composée de soixante-dix-huit membres, « chefs d'administrations culturelles ou personnalités qualifiées », elle a travaillé de février à juillet 1961.

Elle a commencé par faire observer très justement qu'il « a été admis jusqu'à présent qu'en France la culture allait de soi... Cette optique, qui s'expliquait dans la société du XIX^e siècle, est périmée : elle est cause, en partie, de ce qu'à travers les crises et les guerres, les modestes crédits consentis aux administrations culturelles se sont amenuisés ». Puis, elle est passée aux solutions dans chaque domaine.

Pour les monuments historiques, inscription d'une somme de 4 millions de NF pour « l'aménagement et la sauvegarde » de sites et des monuments classés. 600 000 NF sont attribués à un *inventaire monumental*, ce qui interdit de penser à la création d'un laboratoire de recherches nécessaire pour les musées et les monuments ainsi qu'à la commande de vitraux d'église.

Pour les autres (650) bâtiments officiels, le Plan demande une modification des procédés de gestion.

Pour les fouilles, dont « la situation est déplorable », il faudra créer un service nouveau.

Pour les musées, la Commission du Plan désire en faire le recensement dès 1962. Elle constate que les deux tiers des crédits prévus seront consacrés à l'achèvement de travaux en cours et à la réalisation de travaux attendus depuis longtemps, et signale que ce sont « toutes opérations n'ayant pas un caractère novateur », ce qu'on peut regretter. Cependant, parmi les services prévus, le Plan propose un crédit de 600 000 NF pour du matériel scientifique destiné au prochain laboratoire de recherches, et un de 500 000 NF pour l'équipement d'un centre de documentation relative aux collections. Il prévoit une école d'application de l'École du Louvre destinée à donner aux futurs conservateurs une « formation complémentaire », ainsi qu'un Conseil supérieur des musées. Il fait remarquer que les donations « peuvent être largement développées par des mesures fiscales analogues à celles en vigueur aux États-Unis. La Commission demande que cette réforme soit mise à l'étude ». Un crédit de 10 millions de NF a été inscrit pour une salle d'expositions temporaires à Paris, et un crédit de 250 000 NF pour l'équipement d'un *muséobus* (imitation des *bibliobus* intelligemment développés par Julien Cain). Un musée national des sciences et techniques est prévu au Grand Palais. Les musées d'archéologie et de folklore seront développés, ces derniers sous l'action du Musée des arts et traditions populaires. Le Plan décide

1

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

946059

la construction d'un musée du xx^e siècle qui serait nécessitée « par le mauvais état et les tares fonctionnelles de l'actuel Musée national d'art moderne » ; et attribue 8 millions de NF aux études et à l'acquisition du terrain.

L'enseignement artistique : à Paris le Plan ne s'occupe volontairement que des bâtiments ; pour la province création de quatre centres nationaux d'enseignement artistique qui seront créées de 1963 à 1965 ; quelque aide aux écoles traditionnelles qui seront en partie supprimées.

Le Mobilier national devra « conduire une politique du meuble, conforme aux exigences du temps ; cette réorganisation permettra de dégager le style de notre époque ». Pour les Archives, on aménagera et modernisera les Archives à Paris, on créera un centre d'archives d'outre-mer en province et un centre interministériel des archives administratives hors du centre de l'agglomération parisienne.

Ainsi qu'on le voit, les projets sont grandioses, et, dans beaucoup de cas très utiles. On ne peut qu'applaudir à des efforts qui permettront d'augmenter les donations, qui aboutiront à la création d'un Conseil supérieur des musées (cf. *Chronique des Arts* d'octobre 1958), qui développeront intelligemment l'enseignement artistique. « La politique du meuble » est intelligente, elle est entre de bonnes mains, celles de M. Florisoone, au Mobilier national, et on voudrait pouvoir y associer le Musée des arts décoratifs que les expositions de peinture « moderne » écartent trop souvent de sa mission.

Cependant on peut regretter certaines réserves du Plan, et certaines créations nouvelles dont l'utilité est discutable. Pourquoi ne pas accorder aux musées d'art ancien des crédits de développement dont ils ont un besoin urgent au lieu de créer le Musée du xx^e siècle dont l'actuel Musée d'art moderne peut encore tenir lieu en effaçant ses « tares fonctionnelles », surtout depuis qu'il est doublé par le Musée d'art moderne de la ville de Paris. Pourquoi ne pas rouvrir l'ancien musée du Luxembourg afin d'y abriter les toiles des divers monuments figuratifs du xix^e siècle reléguées dans les réserves du Louvre et d'ailleurs. Pourquoi ouvrir une école d'application de l'École du Louvre (c'est-à-dire prolonger des études pour lesquelles on trouve déjà peu de candidats sérieux) au lieu de réorganiser l'enseignement de celle-ci en la ramenant à son but originel : créer des conservateurs ayant le sens et la connaissance

de l'objet au lieu de continuer à en faire une école de faux esthéticiens sans connaissances artistiques, bibliographiques, techniques, suffisantes. Revenons à ce que disait déjà en 1875 Alexandre Bertrand, comme le rappelait Henri Verne en 1932 il faut « associer l'apprentissage par la pratique quotidienne qui fait le connaisseur, avec la discipline scolaire qui le fait savant ». Pourquoi décider d'installer à Ecoeur, où personne n'ira, un musée de la Renaissance sinon pour mettre le plus loin possible de Paris les collections sur cette époque qui intéresse moins nos dirigeants actuels que l'art primitif. A quoi va servir un certain « inventaire monumental » dont *Le Monde* nous a déjà chanté les mérites (22 septembre 1961) ; il vient s'ajouter de façon absolument inutile aux dossiers des Monuments historiques qu'il a l'air d'ignorer. Pourtant le mot même ne lui appartient pas ; il suffit de relire dans le *Congrès Archéologique de Paris* (1934) un bel article de Paul Léon qui rappelle que « le soin de dresser l'inventaire monumental incombait à la Commission des Monuments historiques » et montre comment elle l'a fait.

La Commission du Plan voudrait aider la Caisse des lettres à rééditer 160 volumes de correspondances-mémoires et à publier une revue dite *Fichier national de documentation*. Mais au lieu de correspondances et mémoires d'intérêt littéraire ou historique, il faudrait publier à bon marché les textes épuisés des auteurs des xvii^e, xviii^e et xix^e qui constituent la base de toute étude d'art (Vasari, Félibien, Poussin, Caylus, Mariette, Gautier, Taine, Focillon, Berenson, Henry James, Blanche). Faut-il redire encore que l'édition scientifique des écrits sur l'art de Voltaire se fait en Suisse, et celle de Diderot en Angleterre, sans subvention française. On doit se montrer très hésitant sur le fichier national de documentation qui ne remplacera certainement pas le *Répertoire d'art et d'archéologie* ni le *Bulletin du Comité des Travaux historiques* ; il suffisait que le *Répertoire* (dont le directeur, M. Marcel Aubert, était membre du Plan) reçoive une aide substantielle qui permettrait de le rendre encore plus copieux et plus utile.

A une époque où les musées français ne peuvent acheter, où les fouilles archéologiques sont dotées de budgets misérables, où les monuments historiques ne peuvent être restaurés en assez grand nombre, le Plan consacre à des travaux

d'une utilité très secondaire des sommes qui pourraient être mieux employées.

Comment les personnalités qui composaient cette Commission n'ont-elles pas compris que les suggestions qui leur étaient apportées, et souvent par des hommes qui n'étaient pas de la partie, pouvaient servir avant tout, dans bien des cas, à essayer d'augmenter certaines sphères d'influence. M. Bazin, M. Pradel, M. Verlet, M. Charbonneaux, M. Cassou, M. Van der Kemp, M. Lelièvre, Mme Hours n'auraient-ils pas dû faire partie de cette Commission pour faire entendre au moins des réserves, pour expliquer ce qui est fait déjà par eux, pour éviter les doubles emplois, et le gaspillage que M. Delettrez était là pour empê-

cher? Tant que des techniciens de cette classe n'auront pas été appelés, un plan véritable d'équipement culturel ne pourra être réalisé, M. Hoppenot s'en apercevra vite.

Sans doute d'ailleurs, notre campagne, qui n'est pas terminée, et à laquelle celle d'Arts est associée, aura-t-elle d'importants échos dans la presse et amènera-t-elle les auteurs du Plan à réfléchir; ils s'en sont gardés la possibilité en disant (chapitre II) que certaines substitutions de dépenses devront « être exécutées sans plus attendre », si on s'aperçoit que tel travail est plus urgent que tel autre.

G. W.

MUSÉES ET MONUMENTS HISTORIQUES

FRANCE

Un très beau vase grec a été offert par les Amis du Louvre au Musée. M. P. Devambe (Revue du Louvre, 1962, I) estime qu'il est la seule œuvre connue attribuable « à des potiers qui seraient installés en Sicile à l'époque où les premiers émigrants grecs venaient de fonder des colonies ».

Le trésor trouvé à Leyris (Ardèche) en 1907, acquis récemment par le Musée du Louvre comprend cinq pièces que M. J. Charbonneaux (Revue du Louvre, 1962, I) date de la seconde moitié du IV^e siècle de notre ère; « le lieu de fabrication reste à déterminer ».

Le très beau legs fait par Mme Despiau au Musée d'Art moderne est analysé par Mlle Pradel dans la Revue du Louvre (1962, I).

La Cité internationale des arts s'élèvera dans le quartier historique du Marais, selon J. Michel (Le Monde, 5 janvier). Maintenant que la C.I.A. est en voie de réalisation, l'article en expose les principales données: 450 ateliers et studios sont prévus de 6,60 sur 7 m. L'architecte, M. Paul Tournon, a dû faire face à deux impératifs, « le respect du passé » et les « contraintes du site ».

Une question écrite de M. Legaret à M. le ministre de l'Éducation nationale, met de nouveau en cause

la construction de la Cité internationale des arts. Non seulement M. Legaret insiste sur ce qu'aurait de déplacé et d'inesthétique la présence de cet édifice dissimulant à la fois l'hôtel de Sens et celui d'Aumont, mais de plus il pourrait condamner à la disparition les locaux du lycée Sophie Germain, ou du moins réduire de beaucoup leur superficie.

M Legaret demande donc si les mesures indispensables ont été prises pour conserver un lycée parisien en même temps que pour édifier la « cité internationale des arts ». (J.O., 17 février).

Mme Monique Humbert avait fait une proposition de vœu en faveur de la conservation de l'ancien hospice Beaujon, rue du Faubourg-Saint-Honoré (œuvre de l'architecte Girardin au XVIII^e siècle), s'alarmant à juste titre d'un projet de constructions nouvelles pour les services de la Préfecture de police. M. Debrrie, représentant le Préfet de police, répondit que ce projet n'affectait pas les parties anciennes, qui resteront intactes. La proposition de Mme Humbert, mise au voix, fut adoptée à l'unanimité. (Bulletin Municipal officiel de la Ville de Paris, 8 février 1962. Commission du Vieux-Paris, séance du 13 février 1961.)

Communication de M. Jacques de Sacy: le projet d'aménagement des rives de la Seine (îlot n° 3, quartier Saint-Séverin).

A la suite de cette communication, on peut espérer que ce quartier, un des plus vénérables et des plus caractéristiques de Paris, soit entièrement rénové. Le projet de l'architecte Claude Charpentier tient compte de la destination du lieu, à la fois universitaire et touristique, et propose les opérations essentielles suivantes: curetage des immeubles anciens, et création d'espaces verts, à l'intérieur des îlots; consolidation et aménagement (confort, chauffage urbain); installation de garages-parking à la périphérie, la circulation automobile limitée à l'intérieur, au profit des services publics et à certaines heures; distinction fonctionnelle des rues, commerçantes et touristiques, ces dernières près de la Seine; zones d'attraction autour de places munies de cafés, restaurants, bibliothèques, « salle polyvalente ».

Financièrement, il semble qu'une entreprise de ce genre puisse être réalisée à moindres frais que dans une reconstruction totale; le problème le plus délicat est celui du relogement de la population actuelle du quartier, problème irritant auquel se heurte toute la reconstruction en général. (Bulletin Municipal officiel de la Ville de Paris, 7 février 1962. Commission du Vieux-Paris, séance du 9 janvier 1961.)

Les beautés peu connues des ambassades parisiennes, par René Héron de Villefosse (Connaissance

des Arts, déc.). L'auteur nous donne accès aux demeures réservées au corps diplomatique, et dont les mérites artistiques sont par ce fait à peu près totalement ignorés du public. De révélatrices illustrations permettent d'apprécier les plus importants.

M. Michel Sy expose à M. le ministre d'Etat chargé des affaires culturelles que l'état de délabrement actuel du **Moulin de la Galette** et de la salle de bal conduit à interdire l'utilisation de la salle et suscite de nombreux projets, le site étant particulièrement attirant pour la construction d'immeubles de luxe avec vue panoramique. Il demande si, compte tenu de la rareté des espaces verts, de la nécessité de préserver au quartier du vieux Montmartre son caractère traditionnel, des souvenirs pour l'histoire de Paris, de la célébrité du site, de son rôle pour l'inspiration de nombreux artistes et plus particulièrement d'une des plus grandes œuvres de Renoir : 1° il ne convient pas de classer le Moulin parmi les monuments historiques et de préserver le caractère du site actuel et des bâtiments qui subsistent ; 2° si l'aménagement de la salle de bal ne pourrait être entrepris conformément à un avis favorable des architectes du site, pour établir un parking de près de 1.000 places, qui résoudreait le problème qui devient chaque jour plus grave du stationnement dans le vieux Montmartre. (*J.O.*, 3 mars 1962).

M. Frédéric Dupont signale à M. le ministre d'Etat chargé des affaires culturelles l'état d'abandon dans lequel se trouvent les bâtiments du **Val-de-Grâce**, aussi bien ceux en façade sur la rue Saint-Jacques que ceux qui se trouvent dans le jardin intérieur et dont la valeur artistique est incomparable. Il lui demande quand il compte faire les travaux d'entretien et de ravalement qui s'imposent (*J.O.*, 3 mars 1962).

Le **château de Clos-Lucé à Amboise**, par Mrs. Randolph Burgess (*Bulletin de l'Association Léonard de Vinci*, sept. 1961). Dans une première partie, l'auteur fait un historique assez détaillé de la demeure française de Léonard, et expose dans la seconde l'état actuel des restaura-

tions, en excellente voie grâce à l'association et à son directeur M. Bérard. Les salles du sous-sol sont terminées; quatre d'entre elles contiennent les maquettes des machines inventées par Léonard; on doit remettre en état deux salles du rez-de-chaussée, le premier étage, et la tour.

Une aide technique très utile a été apportée par le Centre de Documentation d'Histoire des techniques au **Musée de la Voiture de Compiègne**. Pierre Soulard le montre dans le n° 7 des *Documents pour l'histoire des techniques* et souhaite que cet exemple soit étendu.

ALLEMAGNE

Un portrait de Gainsborough, daté de 1780 et représentant Mrs. Robert Hingeston, a été acquis par les **Ehemals Staatlichen Museen de Berlin Dahlem** pour la somme de 118.000 DM.

La **Galerie du Musée berlinois de Dahlem** a pu acheter aux Etats-Unis deux grands tableaux de Jean-François de Troy : *L'Education de Bacchus* et *Bacchus et Ariane*.

L'étage supérieur de l'aile Knobelsdorff du **château de Charlottenburg à Berlin**, détruit fortement pendant la guerre, a été remis en état et ouvert au public. Sa première exposition sera consacrée aux « Chefs-d'œuvre des châteaux de Frédéric le Grand », comprenant plus de cent tableaux (parmi lesquels la célèbre *Enseigne de Gersaint*, de Watteau), une soixantaine de sculptures, des estampes, des tapisseries et du mobilier.

La **Bavière** est riche en souvenirs archéologiques. Pour assurer la sauvegarde de toute nouvelle découverte, le Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege a publié et diffusé un petit livre expliquant les mesures et surtout les précautions à prendre en cas de fouilles (*Schutz die Bodenfunde. Denkmäler Unserer Vorzeit*).

Le **Museum für Kunst und Gewerbe d'Hambourg** a récemment acquis une tapisserie provenant de la collection du Duc de Dohna. Il s'agit d'un butin pris aux Turcs.

Le **Kestner Museum d'Hanovre**, détruit en partie par la guerre, a été restauré. On a enfermé dans une construction moderne ce qui restait du vieux bâtiment. L'effet est excellent, dit Mme T. Woldering dans *Museum News* de décembre.

Les **Staatlichen Kunstsammlungen de Dresde** ont prêté un grand nombre d'œuvres importantes pour l'exposition « Deutsche Bildnisse 1500-1800 » (portraits allemands 1500-1800) organisée par la commission Lucas Cranach. Parmi elles : le portrait de jeune homme d'Albrecht Dürer, le double portrait d'Holbein le jeune, des pastels de A.R. Mengs, des œuvres de Paudiss, Schenau, Seybold, etc... L'exposition a d'abord été présentée au Moritzburg, à Halle, puis en Pologne.

Le **Bayerische National Museum de Munich** a acquis une précieuse statue en bois, une *Sainte Agnès*, haute de 90 cm et provenant de l'Allemagne du Sud (vers 1480; reproduction dans le *Weltkunst* du 15 janvier). Parmi les autres acquisitions on remarque un plat de Hübner de Nuremberg (vers 1570) et un *Portrait d'une dame* de Desmarées.

La **Frauenkirche de Munich** va recevoir un panneau de vitrail qui a été retiré de l'église au début du XIX^e siècle lorsque les vitraux ont été remplacés par du verre blanc. Ce panneau, représentant la *Vierge à l'Enfant avec Saint Arsacius*, évêque de Milan et le donateur Caspar Bart, troisième doyen de l'église, y avait été placé en 1518, d'après les recherches du Dr Paul Frankl. Il avait été acquis en 1926 par le Cooper Union Museum qui le rend maintenant à l'église.

Le Musée de **Neuss** a acquis un tableau de Maurice Denis : *Sinite Parvulos Venire ad me* (cf. Mathias T. Engels, dans *Neusser Jahrbuch*, 1961).

AUSTRALIE

National Gallery of Victoria : Catalogue des peintures européennes avant 1800, par Ursula Hoff, Melbourne 1961. Le catalogue commémore le centenaire de la National Gallery of Victoria, ouverte en 1861; 180 tableaux, dont 90 ont été choisis pour le fascicule des reproduc-

tions, sont répertoriés, œuvres d'artistes européens nés avant 1800. Deux autres catalogues attendent d'être publiés, l'un consacré à la peinture anglaise, l'autre à la peinture du reste de l'Europe, et de l'Amérique, de 1800 à nos jours. Le présent travail fait bien augurer de ceux qui doivent le suivre; la plupart des tableaux avaient déjà été mentionnés dans le catalogue général établi en 1948, suivi de deux appendices en 1950 et 1954. A la lumière des plus récents travaux, l'auteur a révisé certaines mentions, et a fait précéder le catalogue proprement dit d'une liste des attributions, 26 en tout, qui ont dû être modifiées; à côté des indications techniques de rigueur, chaque œuvre est accompagnée d'une brève remarque sur son état de conservation, ce que l'on ne saurait trop louer, et d'un commentaire si le sujet l'exige.

Un double souci d'objectivité scientifique et d'information a guidé l'auteur dont le catalogue est un bon instrument de travail. Les écoles italienne et hollandaise — avec en particulier 3 Rembrandt, dont un portrait d'homme, de 1667, dernier daté, et un auto-portrait de 1660 — et surtout l'école anglaise, Highmore, Constable, Reynolds, sont les mieux représentées dans le musée. Plus souvent, un seul tableau, mais de qualité, donne une idée juste d'un grand peintre; il en est ainsi pour le Greco, Ruysdael, Hobbema, Titien, Veronèse, Tintoret, Poussin, ce dernier représenté par un important tableau, vers 1635-1638, *Les Israélites traversant la Mer Rouge*.

○

AUTRICHE

Aux éditions du Cercle d'Art a paru un livre sur le **Kunsthistorisches Museum de Vienne**, avec préface et commentaire par le Conservateur en chef, Vincenz Oberhammer.

○

Au cours de l'année dernière, les fouilles archéologiques poursuivies à **Aguntum** près de Linz (Tyrol de l'Est) ont permis de mettre à jour un quartier de petites entreprises artisanales. Il ressort de ces découvertes qu'au moins huit ateliers se trouvaient sur ces lieux, s'occupant du travail des métaux. La plupart de ces trouvailles datent de la période du III^e au VI^e siècle après J.-C.

Les plus anciennes fresques monumentales romanes d'Autriche, que l'on a découvertes dans une partie de l'église du monastère de **Lambach** (Haute-Autriche), seront complètement dégagées en 1963. On suppose que les fresques de Lambach étaient déjà terminées lors de la consécration de l'église, en l'an 1089; elles seraient, de ce fait, les fresques les plus anciennes d'Autriche, car celles du monastère de Nonnberg, à Salzbourg, qu'on considérerait comme telles jusqu'à présent, datent de 1140.

○

Linz, capitale de la Haute-Autriche, a mis des fonds à la disposition de la recherche anthropologique qui sera effectuée dans un champ funéraire datant du VIII^e siècle et découvert il y a une vingtaine d'années, lors de travaux de terrassement d'un grand complexe industriel.

○

BULGARIE

Le trésor de Panagurichte, par Ivan Vénédikov. Ce livre, avec 28 reproductions en noir et 11 en couleur de grand format, décrit en détail le trésor découvert en 1949 à **Panagurichte**, dans la Bulgarie du Sud: 9 objets d'or richement décorés et travaillés au repoussé, dont 8 rhytons et une phiale, qui peuvent dater de la fin du IV^e siècle ou du début du III^e, provenant des ateliers de Lampsaque en Mysie. L'analyse minutieuse du décor et des inscriptions, les comparaisons avec d'autres œuvres apportent une fructueuse contribution à la connaissance de la Thrace antique (76 pages, format 25 x 92, éd. Balgarski Houdojnik, texte français).

○

CANADA

Chaque année, depuis 1958, le **Musée des Beaux-Arts de Montréal**, organise une exposition-vente d'œuvres d'art, dessins, aquarelles, gouaches, pastels, collages, sculptures, volumes illustrés, pour intéresser le public aux artistes canadiens contemporains et les encourager. La formule est originale: les œuvres sont vendues à un prix très modéré. Le prix moyen est de 125 dollars et ne dépasse jamais 200 dollars. On peut même acquérir certaines œuvres pour 40 ou 50 dollars.

○

La **Galerie Nationale du Canada** a reçu en don de M. E.E. Poole

une statue de la Vierge en argent, œuvre la plus importante connue à ce jour de l'orfèvrerie canadienne. Salomon Marion (1782-1832) l'a exécutée à Montréal vers 1820; son modèle fut une Vierge française offerte par Louis XIV à la paroisse de N.-D. de Montréal en 1715. Il a reçu aussi deux statues en bois: *Saint Pierre et Saint Paul*, de Louis Jobin (1842-1928), dernier maître de la sculpture traditionnelle sur bois de Québec, qu'on doit à la générosité de A. Sidney Dawes. Les statues sont signées et datées de 1884; elles se trouvaient autrefois dans des niches sur la façade d'une église de Québec.

D'autre part, la **Galerie nationale du Canada**, à Ottawa, a invité, pour 1961, comme restaurateur, M. Louis Pomerantz, de Chicago, qui travailla en particulier sur le *Waterloo Bridge* peint par Monet en 1903, et appartenant à la Galerie. M. Pomerantz a déjà effectué de nombreuses restaurations, notamment pour le Virginia Museum of Arts, le Milwaukee Art Center, et depuis 1959, il s'est occupé du laboratoire de l'Art Institute de Chicago. Il doit faire paraître prochainement un livre intitulé: *Are your contemporary Paintings more temporary than you think?*

○

ESPAGNE

Parmi les manifestations organisées à l'occasion du quatrième centenaire de **Madrid**, a eu lieu l'inauguration de la **Plaza Mayor** restaurée qui a recouvré ainsi sa pleine saveur historique. Elle est en outre dotée d'un éclairage qui en complète l'embellissement.

○

La restauration de l'ancien **palais des ducs de Santona de Madrid**, qui date du XVI^e siècle et qui appartient à la Chambre officielle d'industrie, vient d'être terminée. L'on peut admirer surtout, outre les splendides salons, le grand escalier de marbre de Carrare, flanqué de deux lions, œuvre originale de Canova et la toile de plafond du vestibule principal, « attribuée à David ».

○

Un **Musée Picasso** s'ouvrira à **Barcelone** en 1962. Il contiendra notamment la collection des œuvres du Maître appartenant à Sabartès.

○

Une somme de 70.000 pesetas a été remise par Madame Mitchell, poétesse américaine à l'ambassade d'Espagne

à Washington pour le **Musée Cristobal Colon de Valladolid**, actuellement en projet. Une partie de l'œuvre poétique de Mme Mitchell est consacrée à l'exaltation de la figure de Christophe Colomb.

ETATS-UNIS

Des terres cuites de grandes dimensions, représentant des guerriers, avaient été acquises en 1915, 1916 et 1921, par le **Metropolitan Museum** et exposées pour la première fois en 1933. Peu après leur publication, le Musée a publié le détail de l'enquête pour chaque statue. On s'était aperçu d'abord que le vernis était moderne, ce que confirma le dernier survivant des faussaires, Fioravanti, dans une déclaration signée le 5 janvier 1961, au Consul des U.S.A. à Rome. Fioravanti et trois autres faussaires étaient aussi responsables de 7 plaques architecturales décorées, achetées par le Metropolitan Museum en 1914. Les statues « étrusques » sont maintenant placées dans une salle, la « morgue » dont l'accès est réservé aux étudiants et aux spécialistes.

Le **American Federation of Arts** a inauguré le 24 janvier 1962 son nouveau bâtiment, sis 41 East, 65th Street, New York.

Le **Corning Glass Center** a reçu en don de Edwin J. Belnecke un goblet allemand peint dans le goût vénitien, daté de 1617.

La **New York State Historical Association** a acquis la collection Roger Butterfield; le collectionneur avait réuni 200.000 journaux et documents, surtout les plus anciennes revues illustrées sur l'Amérique, le crime, les arts et métiers.

Les sculptures du **Solomon Guggenheim Museum** sont installées pour la première fois.

Grâce à la veuve du Président, la **Maison de Woodrow Wilson** a été donnée au National Trust avec un fonds d'entretien de 250.000 dollars. Consacrée à la mémoire du Président, elle comprend des meubles et souvenirs, dont le *Mariage de Psyché*, tapisserie tissée spécialement pour Mrs Wilson en France.

La **Walters Art Gallery de Baltimore**, organise un voyage réservé à 80 de ses membres en Grande-Bretagne pour le mois de mai.

En décembre, M. et Mrs Elton F. Mac Donald ont offert au **Dayton Institute of Art** une très belle œuvre de Mattia Preti : *L'Impératrice Faustine visitant Sainte Catherine d'Alexandrie dans sa prison*.

Le **Old State House d'Hartford**, conservée sous forme de musée, montre exactement ce qu'elle était lorsque le Sénat y siégeait au début du XIX^e siècle. On le rappelle en ce moment après la conférence radio-diffusée du Président Kennedy sur la valeur et l'importance que représentent pour les Américains la vue des monuments et des objets historiques afin de connaître l'histoire passée du pays.

Une **prison**, celle du **comté de Jackson**, construite en 1859 et fermée en 1932, a été mise à la disposition d'un comité historique local qui l'a transformée en musée pénitentiaire. Les fonds ont été réunis, grâce à une campagne dans laquelle on a demandé des souscriptions au revers de la reproduction d'un télégramme demandant la capture de Frank James (1882). Voir *Museum News* de décembre.

Le **département des minéraux de Los Angeles County Museum** a ajouté à ses collections déjà exposées, une série d'une centaine de spécimens montrant les formes et les structures des cristaux.

Le **Los Angeles County Museum** vient d'acquérir, grâce à la générosité du professeur J.R. Goldsmith de l'Université de Chicago, une sculpture Remojada, en céramique, provenant de Vera Cruz et qui peut être datée entre 500 et 800 de notre ère. Un autre don, du Dr. D. Slocum, enrichit la collection pré-colombienne du Musée : c'est une statue aztèque, en pierre, du dieu Quetzacoatl, du XIII^e siècle, exhumée en 1950, à San Juan Barrio, dans la vallée de Mexico.

Une aile portant le nom de Kress, en souvenir de feu Claude Washington Kress, a été inaugurée le 15 novembre au **Musée de l'Université**

de Miami (Joe and Emily Lowe Art Gallery).

Le **Currier Gallery of Art de Manchester (New Hampshire)** a fait l'acquisition récemment d'un paysage de Van Goyen, *le fort Lillo*, au bord de la Scheldt, acheté sur le marché new yorkais. Le Musée a aussi reçu en don du comte Pecci Blunt, un splendide paysage de Jongkind, daté de 1869 (*Bulletin*, janvier 1962).

Le *Bulletin* de l'**Institute of Arts de Minneapolis** de mars 1961 donne le rapport annuel pour 1960 de la **Société des Beaux-Arts de la ville** qui soutient l'Institut. Le Président y regrette le manque de moyens pour la réinstallation des collections et l'augmentation du personnel scientifique, mais cite les expositions, les dons, les acquisitions. Il exprime son espoir dans l'avenir grâce à l'accroissement du nombre des membres.

Le Directeur, M. Carl J. Weinhardt Jr., regrette de constater que le chiffre des visiteurs représente environ 10 % des habitants alors qu'à New York et San Francisco, il représente 50 %, et il pense que le Musée est en partie responsable, car il lui est impossible de présenter convenablement les œuvres, et le grand public exprime une certaine crainte devant les musées, où, enfin, il n'y a pas assez de conservateurs. Cependant des dons et des acquisitions que nous avons déjà cités ont enrichi de Musée.

Près de 180.000 personnes ont visité le **Newark Museum** en 1961. Environ 135.000 personnes ont bénéficié des visites-conférences organisées par le Musée. Si l'on compte les personnes qui ont fait appel aux différents services ou qui ont visité les expositions temporaires, on s'aperçoit que plus de 310.000 personnes ont été en contact avec le Musée. Ces chiffres donnent une idée de l'activité du Newark Museum qui, pendant la même année, a présenté pas moins de 62 expositions. Des centaines d'objets archéologiques et de fossiles sont entrés dans les collections. En outre, le Musée a pu offrir quatre bourses d'études muséologiques pour cette année.

Deux catalogues d'exposition ont récemment été publiés par le **Smith**

College of Art de Northampton. Le premier, sur l'exposition Piranèse qui a eu lieu au Musée en 1959. Il comprend une introduction par Robert O. Parks et trois essais par Philipp Hofer (Piranèse, illustrateur de *Œuvres*), Karl Lehmann (Piranèse, interprète de l'architecture romaine) et Rudolf Wittkower (Piranèse, architecte). Les illustrations sont très belles.

Le second catalogue est celui d'une petite exposition de pièces de la Grèce antique et romaine et de quelques illustrations de livres de la Renaissance qui furent inspirées par des études numismatiques.

La **Crocker Art Gallery de Sacramento** (Californie) a inauguré une nouvelle salle d'art contemporain et d'autre part, a organisé une exposition, en février et mars, de dessins de maîtres baroques de différents pays européens.

Un don récent a enrichi le **City Art Museum de Saint Louis** d'un tableau italien du XVII^e siècle, une *Madone à l'Enfant* de Sassoferrato (1609-1685); œuvre caractéristique de l'artiste, qui illustra souvent ce sujet, et peinte vers le milieu du siècle, elle représente aussi un aspect du baroque italien.

D'autre part, Mr. et Mrs Richard K. Weil ont donné au **City Art Museum de Saint-Louis** une aquarelle inachevée de l'artiste américain Maurice Prendergast : *Mulberry Bend Park*.

Dans *Museum News* de février, Joel F. Oustafson, directeur adjoint de la **California Academy of Sciences**, de **San Francisco**, conseille de faire payer les visiteurs des musées. Il a remarqué que, lorsque les musées sont payants, le nombre des entrées augmente, la qualité des visiteurs est plus haute, le vandalisme disparaît, la vente des livres augmente.

Le **M. H. de Young Memorial Museum de San Francisco** a reçu de Ayery Brundage une partie substantielle de sa collection d'art oriental; le reste sera donné dans peu d'années. Une nouvelle aile sera ajoutée au Musée.

Au **Santa Barbara Museum of Arts**, la **Sterling Morton Wing** qui a coûté 92.000 dollars, a été ou-

verte le 15 mars. Elle fait pendant à la Morton Wing don de la même famille, ouverte en mars 1961.

La maison de **Brighman Young** (Bee Hive House, 1853-1855) d'**Utah** a été restaurée dans le plus petit détail grâce à une description laissée par une de ses filles Clarissa Young Spencer. On y voit même l'épicerie familiale nécessaire pour les besoins de toutes les familles du grand chef mormon (*Museum News*, déc.).

Le **Munson-Williams-Proctor Institute d'Utica** a l'intention de nous montrer de son mieux ce qu'a été l'Armory Show de 1913. Il demande d'adresser tous renseignements à Joseph S. Trovato, assistant du directeur du Musée.

Mme Lorraine W. Pearce a exposé aux *Museum News* de décembre le plan de réorganisation et d'aménagement de la **Maison Blanche** et de ses collections. Elle y travaille selon des « principes sérieux et savants ».

Deux salles réservées aux dessins anciens ont été ouvertes au **Worcester Art Museum** après que l'aménagement et l'éclairage aient été entièrement révisés. Parmi les principaux dessins, on relève les noms de Rembrandt, le Rosso (*La dernière Cène*), le Guerchin, Prud'hon (*étude de draperie*) et Pierre Subleyras (*Saint Pierre et Saint Paul dans un même tombeau*).

L'**American Association of Museum** essaie depuis deux ans de faire accorder une retraite aux conservateurs de musées des U.S.A. (cf *Museum News*, déc. 1961).

GRANDE-BRETAGNE

Contribuant au catalogue des terres cuites du département des antiquités grecques et romaines du **British Museum**, M.R.A. Higgins a fait paraître deux volumes illustrés : le catalogue des vases grecs du III^e au IV^e siècle avant J.-C. et celui des lécythes du IV^e siècle avant J.-C.

Les collections du London Museum et du Guildhall, réunies, constitueront un **Musée de Londres** qui sera construit dans la Cité.

La **Royal Academy de Londres** a annoncé son intention de vendre le dessin de Léonard représentant la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Sainte Anne qu'elle conserve. L'émotion a été vive en Angleterre, où cependant, selon l'Académie, « une poignée d'amateurs avait demandé à voir ce dessin, qui, au cours des deux dernières années, n'avait pas été exposé ». L'Académie en veut 800.000 livres qu'elle emploiera à aider les peintres vivants.

Plusieurs députés ont demandé au gouvernement d'organiser une souscription nationale pour racheter le dessin; d'autres ont demandé de voter une loi interdisant à l'Académie de vendre les œuvres d'art qui lui appartiennent. D'autre part, l'Académie refuse une subvention du gouvernement afin de sauvegarder son indépendance.

Il s'agit du carton de la Sainte-Anne commandé par Louis XII à Léonard avant 1500, mais jamais envoyé. Popham (*Dessin de Léonard*, pl. 176-180) écrit que c'est « un des rares travaux d'une certaine importance qui soit entièrement de la main de Léonard ».

Grâce à un appel fait à la télévision, on a retrouvé en une journée une statue que le **Victoria and Albert Museum** voulait faire figurer dans une exposition, et dont on avait perdu la trace depuis 1916. Il s'agit d'une statue autrefois célèbre, la *Vénus peinte*, œuvre du sculpteur victorien John Gibson.

La **Scottish National Gallery of Modern Art d'Edimbourg**, créée en 1960, commence à réunir une bibliothèque de référence sur l'art moderne.

En hommage à **Sir Karl Parker**, conservateur de l'Ashmolean Museum d'Oxford, depuis 1934 et qui doit prendre sa retraite cette année, le musée a présenté avec éclat les œuvres acquises par achats, legs ou dons depuis près de 30 ans. On mesure quel goût et quelle érudition, et quel amour total de l'art ont permis de telles acquisitions. Parmi les tableaux citons une *Madone à l'Enfant* attribuée à Giorgione, *Un Joueur de cornemuse* de Terbrugghen. Grâce à ce grand connaisseur le département des dessins s'enrichit surtout d'une ma-

nière inestimable, en particulier pour les écoles italiennes (Giovanni Bellini, le Baroque). Le bilan est éloquent d'une intense activité qui a fait de Sir Karl Parker le bienfaiteur du musée heureusement confié à ses soins.

Le **Museum of the History of Science d'Oxford** a acheté chez Sotheby le seul astrolabe sphérique connu; il date des environs de 1480 et est d'origine islamique.

ITALIE

L'*Istituto di Studi romani* a consacré des monographies à deux palais romains. L'une d'elles due à Maria Vittoria Brugnoli nous fait connaître le **Palazzo Ruggieri**, attribué à Giacomo della Porta et qui fut orné dans les dernières années du XVI^e siècle de fort intéressantes fresques par les deux frères Giovanni et Cherubino Alberti qui montrent ces peintres déjà capables de surmonter le maniérisme.

Située dans le quartier de la Porta pia, la **villa Paolina** doit son nom à Pauline Borghèse qui, en 1815, étant séparée de son mari, l'acheta pour en faire sa résidence; appelée plus couramment villa Bonaparte, elle est maintenant la résidence de l'ambassade de France auprès du Saint-Siège. Carlo Pietrangeli, le savant conservateur du Musée de la Ville de Rome, conte son histoire et principalement celle de son fondateur, un ecclésiastique lettré, le cardinal Silvio Valenti Gonzaga dont la collection de tableaux célèbre fut représentée, sous forme de galerie imaginaire, par Pannini en 1749 (Musée de Hartford et esquisse de Marseille).

G. Ferrari a réédité, en le complétant, le catalogue de Morey sur les verres dorés de la **Bibliothèque vaticane** (*Bibl. apostolica vaticana*, 1959).

Primavera, une des quatre statues de saisons du pont de Santa Trinita à **Florence** a retrouvé sa tête le 28 décembre. Le célèbre pont, œuvre d'Ammorati, détruit au cours de la retraite de 1944, avait été reconstitué fidèlement; seule manquait la tête du *Printemps*, que l'on finit par découvrir le 6 octobre 1961 dans le lit de l'Arno, au cours des travaux d'aménagement de la route de Milan à Naples.

MEXIQUE

Citons dans *Nouvelles du Mexique* (1^{er} trimestre 1962) un article d'Eusebio Dávalos Hurtado sur le site archéologique maya d'**Edzna**, Etat de Campêche, comprenant plusieurs systèmes d'édifices dispersés; les fouilles ont été concentrées sur le centre cérémonial.

Antonio Arriaga Ochoa, directeur du Musée National d'Histoire, écrit un article sur l'organisation de ce musée au **Château de Chapultepec** (*Nouvelles du Mexique*, 1^{er} trimestre 1962).

PAKISTAN

Un **Musée de l'Armée du Pakistan** a été inaugurée le 24 octobre dernier. On pense que ses collections, actuellement dans les garde-meubles, seront réunies à celles du Musée d'Is-lamabad.

TURQUIE

Le **British Institute of Archaeology d'Ankara** a découvert des peintures murales du VI^e siècle à l'église Sainte-Sophie de Trébizonde. Le gouvernement turc a décidé de les protéger comme trésor national. Parmi les scènes retrouvées, on distingue les *Noces de Cana*, le *Christ et la Samaritaine*, la *Cène*. Les travaux

doivent se poursuivre, notamment pour mettre à jour un *Jugement dernier* peint sur le marbre. D'autre part, l'Institut effectue des fouilles dans une basilique du V^e siècle, au monastère de Alahan, bâti en pleine montagne.

U.R.S.S.

M. Linnik a retrouvé, au **Musée d'Odessa**, un *Saint Matthieu* et un *Saint Luc* peints par Franz Hals. On savait que Franz Hals avait peint les quatre évangélistes, mais leur trace était perdue depuis 1771. Les deux saints du Musée d'Odessa sont peints en buste, tout à fait dans la manière du peintre de Haarlem. Ils auraient été acquis pour Catherine II. M. Linnik les date des environs de 1620 et note l'importance de ces œuvres religieuses dans la carrière de Franz Hals, réputé presque uniquement pour ses portraits (*Nouvelles de l'Ermitage*, XVII, 1960).

Le neuvième tome de la collection *Musées et Monuments*, édité par l'Unesco, et intitulé: **L'organisation des Musées, conseils pratiques**. Cet ouvrage ne vise pas à remplacer *Muséographie*, mais à compléter cet ouvrage déjà ancien, par des observations et des avis judicieux sur le rôle du Musée et sur son personnel (par Douglas A. Allan), sur sa partie administrative (P. Schommer), sur ses incidences avec la recherche scientifique et avec les visiteurs (H. Daifuku), sur son rôle éducatif (M. Harrison), sur la nécessité des laboratoires (P. Coremans), sur l'entretien des collections (H. Daifuku), sur les expositions (Ph. Adams), sur l'architecture propre aux Musées (B. Molajoli). Un épilogue de G.-H. Rivière, une bibliographie, des planches hors-textes et des figures complètent ce livre-manuel du parfait conservateur de musée.

NOMINATIONS, PROMOTIONS, ANNIVERSAIRES

M. Jean Chatelain, professeur des Facultés de droit, est nommé directeur des Musées de France, pour compter du 1^{er} avril 1962, en remplacement de M. Seyrig.

Nous nous réjouissons de la no-

mination de **M. Palewski** à la Recherche scientifique. Il va pouvoir, dans le domaine qui nous intéresse, inaugurer une politique d'aide réelle à l'érudition. Nous comptons bien qu'il soutiendra les grandes publications au lieu de disperser les fonds

de la recherche sur une poussière de petits travaux qui ne le méritent pas.

M. Henri Seyrig, membre de l'Institut, directeur des Musées de France, est admis à faire valoir ses

droits à une pension de retraite, pour ancienneté d'âge et de service, à compter du 10 novembre 1960.

M. Seyrig a été, dans l'intérêt du service, maintenu dans ses fonctions de directeur des Musées de France jusqu'au 31 mars 1962.

Dans la récente promotion des Arts et Lettres, nous avons vu avec plaisir la nomination au grade d'officiers : **Hubert Delesalle**, administrateur civil, chef de bureau à la direction des musées de France; **Bernard Dorival**, conservateur au musée national d'art moderne; **Mme Jacqueline Bouchot-Saupique**, conservateur des musées nationaux; **Jacques Levron**, conservateur en chef, directeur des services d'archives de Seine-et-Oise; **Christian Muraciolo**, homme de lettres; **Jean Droit**, dessinateur, peintre illustrateur; **Gustave Singier**, artiste peintre.

Dans la récente promotion des Arts et Lettres, nous avons vu avec plaisir la nomination au grade de chevalier : **Mme Germaine Cart**, conservateur des musées nationaux, chef du service éducatif; **Etienne-Paul-Christian Coche de la Ferté**, conservateur des musées nationaux; **Louis Devoisins**, vice-président du conseil d'administration du musée Toulouse-Lautrec à Albi, écrivain d'art; **Mme Magdeleine Hours**, conservateur des musées nationaux, chef des services du laboratoire; **Herbert-Léon-Marie-Lucien Landais**, conservateur des musées nationaux; **Mlle Rose-Marie Langlois**, assistante des musées nationaux; **Pierre Lemoine**, assistant des musées nationaux; **Jean-Alexis Peretti**, chef du service de surveillance et d'entretien des musées nationaux; **Mme Xénia Pougny**, bienfaitrice des musées nationaux, artiste peintre; **Francis Salet**, conservateur des musées nationaux; **Mlle Marguerite Vidal**, conservatrice du musée de Moissac; **Jean-Alexandre-Gérard David-Weill**, conservateur des musées nationaux; **Félix-Joseph-Jean Davoine**, conservateur du musée de Gray (Haute-Saône); **Jean Baudet**, peintre, dessinateur; **Edouard Bernaut**, artiste peintre; **Marcel Hue**, artiste peintre; **Jean-Pierre-Louis-Joseph Julien**, artiste peintre; **Daniel Ravel**, artiste peintre; **Arpad Szenes**, artiste peintre; **Charles Cerny**, artiste peintre; **Jean Colin**, artiste

peintre; **Jean Cortot**, artiste peintre; **Georges Dayez**, artiste peintre; **Olivier Debré**, artiste peintre; **Roger-Edouard Gillet**, artiste peintre; **Louis-Marie Jullien**, artiste peintre cartonnier; **Mme Nadine Léger**, artiste peintre, fondatrice du Musée Fernand-Léger, à Biot (Alpes-Maritimes); **Maurice Sarthou**, artiste peintre; **Mme Marie-Jeanne Durry**, agrégée de l'Université, directrice de l'école normale supérieure de jeunes filles; **Mr. Maurice Hannelle**, président d'honneur de la société historique et artistique du Vieux Marly; **Chanoine Denis Grivot**, historien d'art; **Mlle Madeleine Huillet d'Istria**, écrivain d'art; **Jean Leymarie**, écrivain d'art, professeur à l'Université de Lausanne; **Robert Lang**, éditeur d'ouvrages d'art (*J.O.*, 22 février 1962).

Par arrêté en date du 23 mars 1962, **M. Jacques Jaujard**, conseiller d'Etat, est chargé de l'organisation de toutes les expositions réalisées tant en France qu'à l'étranger avec le concours des services dépendant du ministère des affaires culturelles.

A cet effet, M. Jaujard est habilité à coordonner l'action de tous les organismes concernés.

Pour l'accomplissement de sa mission, M. Jaujard est le délégué permanent du ministre des affaires culturelles en vue d'établir avec les autres départements ministériels, notamment le ministère des affaires étrangères, les liaisons nécessaires. (*J.O.*, 4 avril).

M. Pierre Quoniam, agrégé de l'Université, maître de recherche au Centre national de la recherche scientifique, est nommé inspecteur général des Musées de province, en remplacement de M. Vergnet-Ruiz, admis à faire valoir ses droits à une pension de retraite.

Par arrêté en date du 30 mars 1962, **M. Pierre Goutal**, administrateur civil de classe exceptionnelle, est nommé inspecteur général des services administratifs à l'administration centrale du ministère d'Etat, chargé des affaires culturelles, pour compter du 1^{er} janvier 1962, en remplacement de M. Biasini (Emile), appelé à d'autres fonctions. (*J.O.*, 4 avril).

Le sculpteur **Louis Dideron**, né en 1901, professeur à l'école des Arts Décoratifs, est élu à l'Académie des Beaux-Arts, en février au fauteuil de Landowski au 3^e tour de scrutin.

Par arrêté du 17 février, **M. Albert Chatelet**, assistant, détaché auprès de la Recherche Scientifique, est réintégré dans son cadre d'origine et nommé Conservateur des Musées Nationaux en remplacement de M. Maget, démissionnaire.

M. Jean Charbonneaux, conservateur en chef au Musée du Louvre, a été élu membre de l'Académie des Inscriptions.

Notre collaborateur **Jean-Paul Morisset** a été nommé « liaison officer for Eastern Canada » à la National Gallery d'Ottawa. Il vient du service de l'Invention des Œuvres d'Art de la province de Québec, où il travaille depuis 1954 et dont il est directeur depuis 1959. Né en 1928, il a travaillé en 1951-1952 à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris.

Peter Pollak a été nommé directeur de l'American Federation of Art. Historien de la photographie, il a été attaché au Musée Guggenheim et à l'organisation des archives de l'Art Américain (Detroit).

Frederick Black est directeur du Musée de Long Beach, Californie.

Robert O. White est directeur de la Junior Art Gallery de Louisville, Kentucky.

James Bernard Byrnes est, depuis le 1^{er} février, directeur de l'Isaac Delgado Museum of Art de New Orleans.

Mrs Adelyn D. Breeskin est nommée directrice de la nouvelle Gallery of Modern Art de Washington.

M. C. Clyde Batten remplace au Royal Ontario Museum M. Duncan F. Cameron comme chef des Services de l'Information; il apporte au Musée sa grande expérience des relations publiques, du journalisme et de la publicité.

Depuis deux ans, un nouveau directeur général des Antiquités et des Arts en Italie a été nommé : le professeur **Bruno Molajoli**, auparavant surintendant des Galeries de Naples et de Campanie. Les grandes capacités techniques du nouveau directeur et le travail qu'il a accompli à Naples font bien augurer de sa gestion. La tâche promet d'être lourde, aucune législation n'ayant rien décidé depuis quinze ans en faveur de la conservation et de l'exploitation rationnelle du patrimoine artistique italien. Les mesures urgentes devraient porter par priorité sur les investissements financiers, l'amendement des structures et des méthodes administratives, l'augmentation des personnels qualifiés. La Direction générale des Antiquités et des Arts, soutenue par tous les organismes universitaires et culturels, doit pouvoir entreprendre et mener à bien ces réformes d'un intérêt très grand.

Charles P. Parkhurst sera le 1^{er} juillet directeur du Musée de Baltimore. Il succède à Mrs A. Breeskin, et a été une des personnalités importantes de l'Oberlin College.

Warren Beach, directeur de la Fine Arts Gallery de San Diego, a été nommé en décembre dernier, président de l'Association des Musées d'art de l'Ouest ; le vice-président est **Donald J. Brewer**, directeur de l'Art Center de la Jolla.

La liste des **sites classés** au cours de l'année 1961 a paru au *J.O.* du 7 mars 1962 : parcs, lac Luitel, cascade à Bouchoux, allées de l'avenue de l'Observatoire à Paris, Chartreuse de Bonpas.

M. Malleville demande à M. le ministre d'Etat chargé des affaires culturelles s'il ne lui paraîtrait pas

M. **Diggory Veun** a été nommé chef du Service éducatif du Musée des Beaux-Arts de Boston. De 1958 à 1961, M. Veun fut le directeur responsable du « Boston Arts Festival ».

Le prof. **Erich Herzog**, de l'Université de Francfort, a été nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts et des Musées Nationaux de Cassel, le Dr. Hans Vogel ayant atteint l'âge de la retraite.

M. **D. Ohly** a succédé au prof. Hans Diepolder, dans la direction du département des antiquités des Staatlichen Antikensammlungen de Munich. M. Ohly a été conservateur au Musée de l'Institut Archéologique de Munich et directeur de l'Institut Archéologique Allemand d'Athènes.

Son ancienne collaboratrice, Mme **Liselotte Möller**, a succédé à M. Erich Meyer dans la direction du Museum für Kunst und Gewerbe d'Hambourg.

Walter Koschatzky, ancien directeur de la Nouvelle Galerie de Graz, a été nommé directeur de l'Albertina, nomination effective depuis le 1^{er} janvier 1962.

Notre ami M. **Denys Sutton** est rédacteur en chef d'*Apollo* depuis mars. Son premier numéro est bon, comprenant un article sur les « International art treasures », un texte retrouvé de R. Fry sur Rembrandt, un très bon article sur Bonington, et des correspondances de l'étranger,

ainsi que des *considérations* intéressantes de M. F.J.B. Watson sur le prix des tableaux à propos du livre de G. Reitlinger sur ce sujet.

M. le Directeur général des Beaux-Arts d'Espagne a mis en possession de ses fonctions le nouveau comité de Patronage du Musée National de sculpture de Valladolid que préside M. **Francisco de Cossio** et le directeur, M. **Federico Waternberg**.

A la Memorial Art Gallery de l'Université de Rochester, **Mrs. Gertrud Herdle Moore**, directrice, va se retirer après 39 ans de services. Elle sera remplacée par **Harris King Prior**, directeur de l'American Association of Arts.

Notre ami **Claude Roger-Marx** a reçu un prix de la Critique, destiné à le féliciter de son action courageuse en faveur de l'art contemporain le plus valable.

Le célèbre historien d'art **Ludwig Baldass** a fêté son 75^e anniversaire. Jusq'en 1949, il avait occupé les fonctions de directeur des Collections de Tableaux du Musée des Beaux-Arts de Vienne. Parmi ses nombreuses publications scientifiques, il faut mentionner *La Collection de Gobelins de Vienne*, ainsi que *L'entourage artistique de Maximilien I^{er} et la Peinture autrichienne sur bois à la fin de l'époque gothique*.

LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

opportun d'envisager la **délivrance de cartes d'accès gratuit dans les différents musées nationaux et départementaux** aux personnes âgées qui souhaitent utiliser de la manière la plus intéressante leurs nombreux loisirs forcés. (*J.O.*, 3 février 1962).

M. Billoux appelle l'attention de M. le ministre de l'Éducation natio-

male sur la **disparité croissante entre les traitements des membres de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique et ceux des cadres du secteur privé ayant une qualification comparable**. Il en résulte des difficultés de recrutement, lorsque l'équipement intellectuel, scientifique et technique du pays est une nécessité vitale. (*J.O.*, 3 février 1962.)

CONGRÈS, ÉCOLES, CONFÉRENCES

M. Julien Cain a reçu à la **Bibliothèque Nationale** les Secrétaires Généraux des **Commissions nationales de l'Unesco**, désireux de voir ses grandes réalisations. Le

département des Cartes et Plans, celui des Estampes, la salle des Catalogues ont vivement impressionné les visiteurs qui ont beaucoup félicité l'Administrateur général.

Une association s'est formée sous l'égide de la direction générale des Arts et des Lettres, celle des **Amis du Château des Allymes**. Elle a pour but la sauvegarde et la mise en

valeur du château ainsi que la publication des œuvres de René de Luinge, commencée par Alain Dufour et Mlle Droz.

Les **Actes du VII^e Congrès international de l'Aica** (Varsovie-Cracovie, 6-13 sept. 1960) ont paru. Ils concernent : 1^o l'art moderne en tant que phénomène international; 2^o l'art moderne en tant que résultat et expression des multiples traditions et tendances des différents peuples; 3^o l'art moderne et les perspectives de développement de l'art des différents peuples.

M. **Jacques Lethève** publie dans *Librarium* (II-III, 1961) un compte rendu étendu du **2^e Congrès international des Sociétés de bibliophiles** qui n'a pas été « une rencontre entre gens de bonne compagnie ou entre érudits un peu maniaques ».

L'A.I.C.A. dans sa revue *Activités*, oct. 1961, donne le compte rendu de l'**assemblée générale de Munich** (juillet 1961). On y voit que l'U. N. E. S. C. O. va passer un contrat avec l'A.I.C.A. en vue de la création à Paris d'un Centre international de documentation sur les origines de l'art moderne.

La 57^e réunion de l'**American Association of Museums** aura lieu à Williamsburg (Virginie), en juin.

Un **Conseil supérieur de l'enseignement de l'architecture** est créé par un décret du 3 avril (*J.O.* du 5). Il comprend 12 membres de droit et 26 membres nommés pour trois ans par le ministère d'Etat chargé des affaires culturelles. Il sera consulté pour toutes questions sur l'enseignement de l'architecture qui lui seront soumises par le ministre.

Mlle Wetzol, conservateur à la

Bibliothèque de la Sorbonne, (1961, n^{os} 82 et 83), a attiré l'attention sur les **difficultés qu'éprouvent les bibliothèques universitaires face à l'évolution de l'enseignement supérieur**. Créées par Napoléon en 1808, ces bibliothèques, détentrices souvent de collections très précieuses, n'ont pas eu ni les crédits, ni le personnel suffisants pour s'accroître normalement et répondre aux besoins des étudiants. Elles devraient être des organismes de débit, non de conservation. Mlle Wetzol indique quelles seraient les principales mesures à prendre et dresse un tableau comparatif édifiant sur les maigres ressources françaises vis-à-vis des budgets anglais, allemands et américains.

Huit bourses sont offertes par le Winterthur Program in Early American Art and Cultural History pour un travail de deux ans dans une université.

Plusieurs conférences ont été faites en mars-avril à la Walters Art Gallery de Baltimore : la *technique et l'expression dans la peinture italienne primitive* par **Charles Seymour**, *Giotto et l'Arca* par **Howard Mc P. Davis**, de Columbia, *Neruccio de Landi* par **Gertrude Coor**, *Lorenzo Monaco et la peinture monastique à Florence* par **Marvin J. Eisenberg**.

M. **Eugenio Garin**, professeur à l'Université de Florence, a fait le 28 mars une conférence sur la *cité idéale de la Renaissance italienne* à l'Université libre de Bruxelles.

Au Brooklyn Museum, le 29 janvier, M. **Claude Marks**, peintre et décorateur, qui fut chargé d'un cours sur le baroque à l'université d'Iowa, a prononcé une conférence sur *l'Art du XVIII^e siècle*, la troisième d'une série intitulée *Cinq siècles d'art*.

M. **Marcel Brion** a donné une conférence au Musée de Rennes, au moment de l'inauguration de l'exposition : *Aspects insolites et tragiques de l'art moderne*.

Au Walker Art Center ont été données cinq conférences sur le Symbolisme dans l'art moderne : *Le symbolisme de l'Olympia de Manet* par **Théodore Reff**; *La genèse des symboles dans Guernica* par **Rudolf Arnheim**; *La femme chez De Kooning* par **Martin Friedman**; *Le radeau de la Méduse, histoire et signification* par **Lorenz Eitner**; *La quête de la pureté primitive chez Gauguin*, par **Wayne V. Andersen**.

M. **F.J.B. Watson** a fait une conférence à l'Institute of Fine Arts de New York sur le *Duc de Choiseul, van Blarenbergh et le goût français au XVIII^e siècle*.

Pour célébrer la réouverture de l'Albright-Knox Art Gallery, MM. Herbert Read, Gordon Bailey Washburn, Kenzo Tange, James Johnson Sweeney et William J.H.B. Sandberg vont donner un symposium sur *Pionnering in Art Collecting*. Ces cinq personnalités présenteront sans doute, comme on commence à le dire, la cause de « l'art avancé » plus que de l'art moderne.

Dans la session d'été du Salzburg Seminar in American Studies, destiné à faire mieux connaître les Etats-Unis, **Nathaniel Owings** parlera de *l'architecture contemporaine* et **Alfred Frankenstein** des *Arts visuels en Amérique*.

Au Cooper Union Museum, le Dr. **Renate Jaques**, directeur du laboratoire de recherches sur la restauration des textiles historiques au Musée de Koefeld, a fait une conférence sur les *méthodes de conservation des textiles* (27 février).

EXPOSITIONS

FRANCE

Au moment où le 90^e anniversaire de **Gordon Craig**, grand promoteur du renouvellement du théâtre contemporain, est célébré largement dans le monde, la **Bibliothèque na-**

tionale prépare, à partir de la collection constituée sous son nom à la Bibliothèque de l'Arsenal, une exposition qui illustrera son œuvre et sa carrière. Cette exposition sera inaugurée au cours de la seconde quinzaine du mois de mai.

« *Perspectives* » publie le bilan de la **2^e biennale de Paris**. Il est des plus encourageants : 21 000 entrées payantes, 4 000 gratuites; 1 435 catalogues vendus, 300 gravures vendues pendant l'exposition; 350 articles dans la presse française et 100 dans

la presse étrangère. Il faut noter particulièrement l'accueil fait par le public à la jeune gravure contemporaine et au stand du livre sur l'art. Dans le domaine proprement plastique, les travaux d'équipe ont suscité le plus vif intérêt, et deux d'entre eux ont été acquis par le Musée d'Art Moderne. Rappelons que les prix des Critiques ont été attribués à Frédéric Benrath (peinture), Francesco Somaini (sculpture) et Gregory Masurovsky (dessin).

Le 34^e Salon des Médecins a été inauguré le 11 février dernier au Musée d'Art Moderne de Paris.

Une grande exposition des Fauves a été présentée en mars à la Galerie Charpentier (150 tableaux). Un bon article de G. Besson (*Lettres françaises*, 15 mars), définit le mouvement fauve; selon lui Braque et Marquet ressortent à l'exposition plus que Derain et Vlaminck.

Une exposition magnifique de dessins italiens a été montrée aux Parisiens à l'Institut néerlandais. Deux cents dessins parmi les meilleurs du Musée Boymans, du Musée Teyler, du Rijksmuseum, du Cabinet des Estampes de l'Université de Leyde, plusieurs collections, dont celle de M. F. Lugt (69 dessins) forment un ensemble remarquable. Les dessins des primitifs et ceux du XVIII^e siècle sont les meilleurs. M. Lugt explique, dans sa préface au catalogue, que les collections hollandaises importantes sont relativement récentes, celle de Haarlem commencée en 1791, celle d'Amsterdam en 1875 et celle de Rotterdam en 1940. L'exposition apporte des innovations précieuses: tout d'abord l'entrée y est libre, ce qui est exceptionnel à Paris, d'autre part certains jours, les collectionneurs et amateurs ont le droit de faire décrocher les dessins afin de les examiner de plus près, et éventuellement de les faire décrocher. L'exposition sera vue ensuite au Musée Boymans et au Musée Teyler.

Le Musée Bonnat a présenté l'an dernier une originale exposition sur: Les supports du dessin: du papyrus au papier, avec des objets d'un intérêt fort rare. L'exposition se divisait en six parties: Ethnogra-

phie et Préhistoire: le dessin sur la muraille (Chaldée et Egypte), le dessin à fresque (Grèce et Rome), le dessin sur cire (Rome et Moyen Age), le dessin sur parchemin (Moyen Age), Histoire du papier, avec les différentes techniques.

M. Gaëtan Picon, directeur général des Arts et Lettres, a inauguré à Champigny dans l'usine de la société Air-Liquide une exposition de reproductions: La peinture française depuis 1920, organisée par le Service Educatif des Musées nationaux.

Dans le cadre du jumelage des Villes de Metz-Trèves, les Musées de Metz présenteront du 23 février au 25 mars inclus, une exposition des Chefs-d'œuvre des Musées de Trèves.

Neuvy-en-Sullias a exposé l'été dernier, au Musée historique de l'Orléanais, le trésor gallo-romain découvert en 1861, pour commémorer ce centenaire. A côté de bronzes purement romains, la plupart des objets, qui excitèrent l'admiration de Salomon Reinach, sont d'une facture bien indigène, d'une robuste stylisation; il s'agit sans doute d'un ex-voto enfoui devant le danger des invasions (*Nouvelles Littéraires*, 13 juillet 1961).

M. J. Thirion, conservateur des Musées de la ville de Nice, a organisé, pour mars-avril, au Musée Masséna, une exposition Marc Chagall, pour présenter les gouaches que l'artiste a exécutées pour l'affiche qu'il vient d'offrir à la ville de Nice. Un certain nombre de dessins de Chagall, d'inspiration méditerranéenne, complètent cette présentation.

Au cours de l'été dernier, le château de Versailles a prêté son cadre à une exposition historique, intitulée: Malte, huit siècles d'histoire. Reprenant le thème de l'exposition qui avait eu lieu en 1929, à la Bibliothèque Nationale, la Réunion des Musées Nationaux et l'Ordre Souverain de Malte en France avaient réuni plus de 500 pièces, évoquant l'histoire des chevaliers de Malte, depuis la fondation de l'ordre hospitalier de Saint-Jean-de-Jérusalem, jusqu'au transfert du siège

de l'ordre à Rome, en 1834. Le séjour à Rhodes, celui de Malte, les Grands Maîtres, l'activité maritime des chevaliers, leur lutte contre l'Islam, leurs rapports avec l'étranger, étaient rappelés par des cartes, des armes, des portraits, des monnaies. Des peintures de Caravage, de Mattia Preti, d'Antoine de Favray, qui, tous trois, travaillèrent à Malte, complétaient cet ensemble, surtout intéressant au point de vue documentaire.

ALLEMAGNE

Une exposition Ludwig von Hofman a été organisée par le Charlottenburger Kunstamt de Berlin, montrant très bien l'évolution de cet élève de Puvis de Chavannes et de Gauguin, un des représentants du « Jugendstil » allemand.

L'Académie de Berlin a organisé une exposition pour un de ses membres: le peintre wurtembergeois Theodor Werner, élève de Hölzel, Gris et Braque.

Schinkel, dessinateur et peintre, est le titre d'une exposition commémorative à la Berliner Nationalgalerie. Les œuvres exposées proviennent de l'ancien Musée Schinkel, disparu aujourd'hui.

Plus de 500 œuvres en verre de l'Antiquité, de l'Art islamique jusqu'aux vitraux gothiques, verreries de la Renaissance, du baroque et du XIX^e siècle, sont en exposition au Kunstgewerbemuseum de Cologne.

Les salles nouvelles de l'Albertinum de Dresde dont la restauration avait été achevée pendant l'été, hébergeront les maîtres modernes en possession de la Staatsgalerie de Dresde.

Dans le Städel Institute de Francfort a été inaugurée l'exposition de l'Art Coréen, présentée à Paris l'année dernière.

Dans le Museum für Kunst und Gewerbe d'Hambourg a été ouverte une exposition de céramique moderne comprenant surtout des œuvres de van Beek, d'Otto et d'Albrecht Hohlt.

L'exposition **Delaunay**, comprenant une soixantaine de tableaux ou aquarelles, une douzaine de dessins et quelques lithos de 1926, actuellement à **Hambourg**, sera présentée au public aussi à Cologne et Francfort.

AUTRICHE

En avril, l'**Académie des Beaux-Arts de Vienne** a présenté une exposition de **dessins d'architecture gothiques** provenant des anciens ateliers de la Cathédrale Saint-Étienne (277 dessins ainsi que 300 ébauches). Quelques dessins sont d'authentiques travaux dus à l'architecte de la cathédrale : Anton Pilgram.

En 1963, l'exposition **Paul Troger** présentée au **Ferdinandeum-Museum** — Musée provincial tyrolien à **Innsbruck** — l'été prochain, sera montrée dans les salles du monastère d'Altenburg en Basse-Autriche. Dans le cadre de cette exposition, qui comprend surtout les œuvres du peintre consacrées au Tyrol du Sud, on donnera aussi un aperçu de l'œuvre de Josef Mungenast, un disciple de Prandtauer, qui a donné au monastère d'Altenburg son aspect actuel.

Dans le monastère en question, Paul Troger a réalisé une de ses œuvres les plus importantes, à savoir : la fresque qui décore la coupole de l'église avec des thèmes de l'Apocalypse et une glorification de la Trinité. Il a en outre peint les fresques de la Salle des Fêtes, au-dessus de l'escalier monumental dit « impérial » et dans la bibliothèque. De nombreuses œuvres seront réunies, provenant de la Basse-Autriche, du Tyrol du Sud, des autres provinces autrichiennes, et du Sud de l'Allemagne. Au total, l'exposition comportera 80 tableaux et 130 dessins et gravures.

En même temps que l'exposition Troger et Mungenast, on prépare pour 1963 également en Basse-Autriche une exposition sur la Renaissance, au château de Greillenstein.

La III^e Biennale de l'**Art chrétien contemporain** se déroulera à **Salzbourg**, du 27 juillet au 15 septembre 1962. L'exposition sera consacrée essentiellement au thème des **Sept Sacrements**. Outre l'Autriche, les pays participants seront la Belgique, la République fédérale allemande, la France, la Grande-Breta-

gne, l'Irlande, l'Italie, les Pays-Bas, la Suède, la Suisse, l'Espagne, les États-Unis, le Canada et le Pérou. Pour la première fois, des artistes brésiliens enverront une sélection de leurs œuvres à la Biennale de Salzbourg.

BELGIQUE

Une exposition des **œuvres d'art acquises par l'Etat belge** s'est ouverte au **Palais des Beaux-Arts**. Dans la préface du catalogue, M. H. Teirlinck a insisté sur l'idée que « pour être équitable, il faut n'être contre rien et à priori pour tout ».

Une exposition commémorant l'**activité du Groupe des XX**, artistes belges indépendants et leurs invités étrangers (1883-1893) a été organisée au **Musée de Bruxelles**. Parfaitement réussie, composée en grande partie d'œuvres ayant figuré aux expositions (56 du Musée de Bruxelles, 27 de celui d'Otterlo, d'autres des principaux musées de Belgique, de Paris, de Munich, de collections) elle constitue un éclatant hommage au président du groupe, Octave Maus, et à ce milieu où l'art moderne a été apprécié, souvent bien avant de l'être à Paris. Les vingtistes, « ruisselants d'inouïsme » comme disaient leurs détracteurs, mais toujours « découvreurs de neuf », ont été bien évoqués dans le catalogue par Mme Legrand, organisatrice de l'exposition; les notices consacrées à chaque artiste sont très bonnes, elles le mettent à sa place, et elles précisent son rôle aux XX; elles sont dues à Mmes Legrand, Chartrain-Helbelinck et Houbart-Wilkin.

L'exposition sera ensuite présentée au Musée Kroller-Muller, dont le conservateur, M. Hammacher, a très bien dit ce que ce Musée doit à Henry van de Velde et au mouvement des XX.

Au **Musée de la Bylolke**, à **Gand**, une exposition sur l'**Art du cuivre** a eu lieu en septembre et octobre. Cette belle manifestation rassemblait 105 ouvrages témoignant de la vigueur et de la haute qualité du travail du cuivre, florissant dès le XII^e siècle dans la vallée de la Meuse dont la « dinanderie » devait être célèbre. Ces objets étaient tous destinés aux églises (lutrius, aigles, bras de lumière, James funéraires, etc...). L'emploi précis de chaque catégorie

est expliqué par une note fort utile du catalogue.

BRESIL

Au nombre des expositions les plus importantes de la **VI^e Biennale de São Paulo**, figure : l'**Art des Missions Paraguayennes**, sculptures religieuses indigènes marquées par la prédication jésuite; une place de choix est réservée à 25 pièces représentant divers aspects de ce que l'on a appelé le « baroque hispano-guorani », non sans analogie avec l'art brésilien de l'époque coloniale.

Une salle **Boudin et son temps**, organisée par le Musée National des Beaux-Arts, rappelle le peintre raffiné et le précurseur des Impressionnistes, avec un bel ensemble de 14 marines et des paysages. Autour du maître, on a rassemblé des œuvres de Dupré, Harpignies, Troyon, Ziem, Jongkind, un Corot et un Monet.

Un catalogue a été spécialement consacré aux œuvres des **artistes italiens contemporains** représentés à la sixième biennale de **São Paulo**, qui s'est tenue de septembre à décembre 1961. Une notice sur chaque artiste, accompagnée de sa photographie, précède la liste des œuvres. Vingt quatre peintres et sculpteurs ont été ainsi présentés.

CANADA

M. Robert H. Hubbard, conservateur en chef de la **Galerie Nationale du Canada à Ottawa**, a organisé et inauguré, en novembre dernier, une importante exposition de **peintures canadiennes** de ces 150 dernières années, aux Bermudes. Cette exposition a déjà été présentée, en octobre, à la Memorial University de Saint-Jean, Terre-Neuve.

La **Galerie Nationale d'Ottawa** du Canada a exposé du 30 novembre au 26 décembre, les œuvres de **cinq jeunes peintres de Regina** (Saskatchewan) qui sont : Kenneth Lockhead, Ronald Bloore, Ted Godrain, Arthur Mc Kay et Douglas Morton.

Une rétrospective des **peintures de Paul-Emile Borduas**, précurseur de l'art contemporain canadien, a été organisée au **Musée des Beaux-Arts** de Montréal. L'exposition présente 130 toiles de l'artiste, y com-

pris celles qui se trouvaient dans l'atelier de Paris où il a vécu de 1955 à sa mort en 1960.

○
Sous le titre **Peintures rupestres indiennes des Grands Lacs**, le **Royal Ontario Museum de l'Université de Toronto**, a présenté, en janvier, une exposition qui rassemble les résultats de cinq années de prospection systématique dans toute la région du Bouclier canadien. Près de cent sites ont été repérés alors qu'on n'en connaissait qu'une douzaine en 1955. Les peintures représentent des animaux, des hommes, des canoës, et des figures mythologiques. Cette exposition coïncide avec la parution d'un livre, sur le même sujet, par les deux responsables de ces découvertes, S. Dewdney et K.E. Kidd.

○
A l'Art Gallery de Toronto, le 17 février a été inaugurée l'exposition **Héritage de France**, évocation de la vie et de l'art français aux XVII^e et XVIII^e siècles, que trois conférences ont précédée: le 17 janvier: la vie domestique française, par John R. Martin; le 24 janvier: les peintres de Versailles, par Paul L. Grigaut; le 31 janvier enfin: le Baroque, une révolution dans la pierre, par James Acland.

Cette exposition a été visitée au **Musée de Montréal** par 36 281 personnes, et à la **National Gallery du Canada**, par 43 299.

ESPAGNE

Dans le **Cason del Buen Retiro** de Madrid s'est tenue l'an dernier une grande exposition commémorant le quatrième centenaire de la mort du sculpteur catalan **Alonso Berruguete** (1489-1561). Fils de Pedro, l'artiste fut d'abord sollicité par la peinture, mais les circonstances l'entraînèrent finalement vers un mode d'expression plus compatible avec son génie plastique. Très jeune, Berruguete fit le voyage d'Italie, connut les artistes de l'entourage de Léon X, et fut peut-être l'élève de Michel-Ange, pour qui il professait la plus vive admiration. L'œuvre de Berruguete est une réaction, à la fois instinctive et volontaire, contre le maniérisme italien, auquel il dut cependant beaucoup, et préfigure le baroque espagnol. Les ouvrages profanes ayant disparu, l'exposition, outre quelques pièces isolées, a rassemblé

les grands retables: La Meiorada, San Benito, les Irlandais, Santiago de Valladolid, Sainte-Ursule, Santiago de Caceres. Le catalogue, d'une présentation très étudiée et bien illustrée, contient un article sur la signification de l'art de Berruguete, et une note biographique et historique. En fin de volume, des tableaux explicatifs sur la situation artistique du sculpteur, entourage et contemporains, et sur les lieux où il séjourna successivement, sont une heureuse initiative et permettent de juger rapidement la place des hommes et de l'artiste.

○
Le chef de l'État espagnol et Madame Franco ont inauguré l'Exposition des **œuvres de Francisco de Goya**, installée au **Cason del Retiro**, que le Conseil municipal de Madrid a organisée à l'occasion de la commémoration de Madrid, capitale, en collaboration avec la Direction générale des Beaux-Arts. Ils furent reçus par MM. les ministres de l'Éducation nationale, de l'Intérieur, des Travaux publics et le Ministre-Président du Conseil d'Économie, et par le maire de Madrid et le Conseil municipal en corps. Installée dans huit salles de l'édifice indiqué plus haut, l'Exposition comprend quatre-vingt-six tableaux, vingt-huit dessins et des gravures. Un catalogue (104 p., 86 pl.), préparé par Valentin de Sambricio, constitue un auxiliaire indispensable pour une visite complète et parfaite de l'exposition en question, car on y donne tous les détails curieux et érudits nécessaires pour une analyse attentive des œuvres exposées.

○
Au **Palais National de Montjuich**, à Barcelone, M. le Directeur général des Relations culturelles, représentant de l'Espagne au Conseil de l'Europe et M. le Directeur général des Beaux-Arts accompagnés du Commissaire Général de l'Exposition, de personnalités, représentants et délégués étrangers ont procédé à la clôture officielle de l'**exposition internationale d'art roman**. Le cortège parcourut les salles principales de cette manifestation culturelle, M. Ruiz Morales félicita ceux qui y avaient collaboré et on ouvrit symboliquement une des vitrines de la section numismatique, une autre d'orfèvrerie anglaise et l'on décrocha un Christ catalan du Musée Marès.

Au **Palais de Pedralbes**, à **Barcelone** a eu lieu une exposition consacrée à **Velasquez et à son époque**.

ETATS-UNIS

○
M. Jacob Bean, Assistant Conservateur du département des dessins du **Metropolitan Museum of Art**, a organisé une exposition d'une **cinquantaine de dessins** représentant les acquisitions ou plutôt le tiers des acquisitions de son département pour sa première année d'existence. Le Metropolitan possédait d'ailleurs déjà plus de 2 000 dessins avant la création du nouveau département. Parmi les œuvres entrées récemment, il faut noter une esquisse de Poussin pour une mise au tombeau, une étude allégorique de Delacroix, une figure drapée de David pour le *Criton de la Mort de Socrate* que possède le Musée. Outre les Français, il y a de nombreux Italiens: un Por-denoue, un triomphe de la Nature par Cortona, dont les demi-dieux païens dansant et chantant devaient curieusement illustrer un texte sur le jardinage rédigé par un Jésuite du XVII^e siècle. Un Rubens et un Brueghel le Vieux illustrent l'art flamand. L'art hollandais est représenté par un lavis de Breenbergh, ruines romaines, et des allégories du printemps et de l'automne par Goltzius.

Dans le *Bulletin* du Musée, de janvier, M. Bean annonce les travaux entrepris par le Metropolitan Museum pour le nouveau département des dessins: salles d'études, réserves, galeries d'expositions, qui seront aménagées dans la nouvelle Thomas J. Watson Library, et dont l'achèvement est prévu pour 1963.

○
Rowlandson's England est le nom de l'exposition inaugurée le 21 février, au **Metropolitan Museum** réunissant plus de 100 gravures, aquarelles et illustrations de Thomas Rowlandson et de ses contemporains, comme Blake et Fuseli. L'organisateur, A. Hyatt Mayor, attire l'attention sur les conditions politiques et sociales exceptionnelles, du temps où Rowlandson donne libre court à sa verve féroce, également exceptionnelle, usant d'une technique très variée.

○
Le 4 janvier s'est ouverte à l'**Art Center de New York** l'exposition

sur l'**Art des Indiens de la Côte Nord-Ouest**, groupant environ 70 objets, la plupart prêtés par le Musée d'Etat de Washington, masques, totems, ustensiles, fétiches, pipes et tissus.

L'**Asia House Gallery de New York** a exposé du 15 février au 15 avril, **The Art of Southern Sung China**, soit la période de 1127 à 1279, avec des peintures, sculptures et céramiques venant des grandes collections américaines.

Au **Guggenheim Museum** pendant deux mois (28 février-29 avril), on a pu voir les cinq grandes compositions de **Léger** accompagnées d'une centaine d'esquisses et d'études, qui représentent les œuvres capitales des onze dernières années de l'artiste : *Les Grands Plongeurs, Hommage à David, Les Constructeurs, La Partie de Campagne, et La Grande Parade*.

A la **Pierpont Morgan Library** de New York, une exposition a montré les *divers styles de reliures au XVII^e siècle* en Angleterre et sur le continent (27 février-7 avril).

Au bénéfice du Wellesley College Faculty Salary Advancement Fund, une exposition très bien organisée par Phyllis Bober a été montrée à la **Galerie Wildenstein** en mars. Trois générations d'élèves de Wellesley et leur famille, ainsi que les musées auxquels certaines Wellesleyennes avaient donné leurs collections, ont prêté libéralement. On a pu réunir ainsi **cent œuvres allant du XIV^e au XX^e siècle** et comprenant des peintures excellentes, choisies pour leur qualité, justifiant le titre : *Masters of Seven Centuries*.

Au **Akron Art Institute**, le 18 février a pris fin l'exposition des **Peintures allemandes expressionnistes** de la collection Morton D. May, une des plus riches dans ce domaine.

A l'**Allentown Art Museum** ont eu lieu différentes expositions en janvier : **Post Impressionist Prints** avec un choix de gravures, bois et lithographies, de la collection Lessing J. Rosenwald, dans lequel Rouault tient une large place, les œuvres maîtresses de la collec-

tion Aldrich, constituée à partir de 1947, Monet, Gauguin, Bonnard, Vuillard, voisinent avec Modigliani, Chagall, Picasso, et plus près de nous, Souloges et Riopelle. En février des œuvres d'**André Derain**.

Le **Musée des Beaux-Arts de Boston** a exposé en mars ses **nouvelles acquisitions d'œuvres d'art contemporaines**, « both representative and abstract ».

De mars à juin, le **Brooklyn Museum** présente la **treizième biennale nationale des estampes**. Les œuvres de 124 artistes de 25 Etats différents des Etats-Unis ont été retenues par le jury. Certains de ces artistes n'avaient encore jamais exposé à la biennale.

« Exhibits in a Business School Library », par Dorothea D. Reeves (Harvard Library Bulletin, vol. VII, n^o 2, Printemps 1953).

L'article donne un aperçu des **différentes expositions** réalisées par **The Baker Library** pour le compte de « The Harvard Graduate School of Business ». Ces manifestations, dont les thèmes sont très variés, se proposent plusieurs buts : informer sur les vastes ressources de la Bibliothèque et apprendre aux étudiants la manière de les mettre à profit, compléter l'enseignement de l'Ecole, dont le cours est réparti sur deux années d'études. Chaque automne a lieu une exposition intitulée « Six Centuries of Ledgers », qui met en œuvre un matériel historique et technique complet ; les universitaires peuvent ainsi se familiariser avec tous les aspects du livre et s'initier à la technique des expositions.

Une **sélection de 33 peintures et 89 dessins**, pastels et aquarelles, œuvres des principaux maîtres du XIX^e siècle et du début du XX^e (avec en particulier des portraits : Vallier par Cézanne, Diego Rivera par Modigliani) venant de la collection T. Edward Hanley, a été exposé du 25 janvier au 15 avril au **Fogg Art Museum**. Cet ensemble important avait été montré à la galerie Wildenstein de New York en novembre et décembre 1961. Le Musée de Philadelphie et l'Albright Gallery de Buffalo ont déjà accueilli les œuvres capitales de la collection Hanley.

Les **dessins de Tiepolo**, du Victoria and Albert Museum, qui avaient été présentés à Washington en septembre, ont été exposés au **Los Angeles County Museum** en février.

Au **Los Angeles Museum**, la première grande exposition de 1962 a été consacrée au **Futurisme**, du 17 janvier au 25 février, et a été organisée par James Elliott, conservateur en chef, et Henry Hopkins, conservateur adjoint. Elle comprend plus de 100 peintures, sculptures, dessins et aquarelles, et 138 dessins de Boccioni.

Cent un chefs-d'œuvre de la peinture américaine primitive, venant de la collection d'Edgar William et de Bernic Chrysler Garbisch, ont été exposés du 11 février au 11 mars au **Walker Art Center de Minneapolis**. Choisis parmi les quelque 2 500 tableaux de la collection, ils donnent l'idée la plus juste de la peinture américaine au XVIII^e et au XIX^e siècle, dominée par de vigoureux portraits, dont beaucoup sont anonymes.

Au **Montclair Art Museum**, en novembre un choix de 45 peintures, présentées par les galeries Hirsch et Adler de New York, a été exposé sous le titre **Montclair in Manhattan**. Cette sélection donne une bonne idée de la peinture américaine du XVIII^e siècle à nos jours. A côté des maîtres G. Innets, Whistler, W. Homer, J. Marin, etc., des tableaux anonymes sont intéressants.

Au même musée, du 14 au 28 janvier, a été exposée pour la première fois une **Madone** du XIV^e siècle, œuvre de Giovanni del Biondo, exécutée à la tempera sur bois. Le tableau a été très habilement remis en état par Bernard Rabin ; la restauration a porté sur des parties de la robe de la Madone, abimées et décolorées par les flammes des cierges votifs. Du lapis lazuli synthétique fut employé, moulu et préparé en suivant les procédés du XV^e siècle.

The **North Carolina Museum of Art de Raleigh** a consacré une « Rétrospective exhibition », à **Josef Albers**, peintre, graveur et professeur, à Black Mountain College, de 1933 à 1949, dont il fit un centre d'art des plus actifs, groupant autour

de lui, entre autres, Walter Gropius, Peininger et Zadkine, avant d'être appelé à l'Université de Yale.

o

Une exposition en l'honneur des soixante-dix ans du professeur Sizer a été ouverte en mars à l'Université de Yale. Elle le célèbre comme dessinateur, et aussi comme historien d'art (son catalogue de Trumbull fait autorité).

o

La Yale University Art Gallery expose jusqu'au 20 mai, 55 œuvres d'art choisies parmi les plus importantes acquises en 1961 par le Musée, dons ou achats, depuis l'époque romaine à nos jours. Citons une tête romaine en marbre, d'époque hadrienne, un torse hellénistique; des tableaux, *La Nuit étoilée* de Millet, vers 1851, qui a pu donner à Van Gogh l'idée de son œuvre du même sujet, un dessin de Watteau de 1711-1712, intitulé *Deux recrues*, deux aquarelles de Turner, une étude de Delacroix, pour quatre figures de la décoration du Palais-Bourbon; le Musée possède aussi une grande aquarelle de Delacroix, étude pour le décor de l'hémicycle sud de la bibliothèque.

o

Du 18 février au 1^{er} avril, deux cents dessins et aquarelles anglaises ont été présentés à la National Gallery of Art de Washington. La moitié des œuvres exposées proviennent de Windsor, du British Museum, du Victoria and Albert Museum, de la Tate Gallery et de collections britanniques. Cette partie de l'exposition sera exposée à New York, au Metropolitan Museum, du 17 avril au 3 juin. L'autre partie, qui n'est présentée qu'à Washington, provient de la collection personnelle de Mr. et Mrs Paul Mellon, et c'est la première fois qu'elle est visible au public. Soixante-dix-huit artistes des XVIII^e et XIX^e siècles, parmi lesquels figurent les noms les plus célèbres de l'art anglais, sont représentés dans cette exposition.

o

Une belle exposition *Old Silver Tea accessories* a eu lieu en mars au Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown.

o

GRANDE-BRETAGNE

La Tate Gallery de Londres recevra d'avril à juin 1964 une expo-

sition de peintures et de sculptures contemporaines de ces vingt dernières années, organisée sous les auspices de la fondation Gulbenkian.

o

L'Art Gallery de Bolton (Grande-Bretagne) a exposé en février un choix de peintures des premiers membres de la Royal Academy: paysages, peintures d'histoire et portraits de Reynolds, Gainsborough, Raeburn, Lawrence, etc.

o

Les dessins préparatoires pour des peintures ont été le thème d'une exposition de l'Arts Council à la Herbert Art Gallery de Coventry, en février. Dix-sept articles contemporains y étaient représentés.

o

La Laing Art Gallery de New-castle-upon-Tyne, a organisé une exposition, en février, sur le thème des autoportraits d'artistes britanniques contemporains.

o

Trente-quatre mannequins artificiels ont présenté, à la Smith Art Gallery de Stirling, en février, des costumes de fantaisie anciens, avec tous leurs rubans et leurs dentelles.

o

Les œuvres des architectes britanniques, réalisées au cours de ces six dernières années, ont fait l'objet d'une exposition, organisée par l'Arts Council et le Royal Institute of British Architects, à la Glynn Vivian Art Gallery de Swansea, en février.

o

Le College of Arts and Crafts de Winchester a présenté en février, une exposition de gravures britanniques, 1860-1960.

o

Des reproductions de portraits du xv^e siècle à nos jours, ont été exposées, en février à l'Ampleforth College de York.

o

HONGRIE

Le catalogue de l'exposition Médailles hongroises aux XIX^e et XX^e siècles, organisée à la galerie nationale hongroise de Budapest, en 1959, a été publié en français et en hongrois. Il est illustré de nombreuses reproductions photographiques en noir et accompagné de notices sur les artistes représentés.

La première exposition du Cabinet d'estampes de la Galerie Nationale hongroise de Budapest a eu lieu en 1961. Elle était consacrée à un groupe d'artistes, les Huit, dont la première exposition eut lieu en 1911 et qui manifesta des tendances voisines de celles des Fauves et de la Brücke. En 1915, d'autres peintres les rejoignirent et se dénommèrent les Activistes. Le catalogue, publié en hongrois et en français, montre les reproductions de quelques-unes de leurs œuvres, aquarelles, esquisses, dessins.

o

ITALIE

Au printemps se tiendra à Rome une exposition de sculptures gandhara, groupant environ 1000 pièces, produit des fouilles de Swat, conduites par une mission archéologique italienne, sous la direction de l'Institut Italien du Moyen et de l'Extrême-Orient, et de la municipalité de Turin.

o

Le Comité des biennales d'art antique de Bologne annonce pour septembre et octobre 1962 une exposition consacrée aux maîtres du classicisme du XVII^e siècle en Italie, et de la peinture de paysage avec le Dominiquin, l'Albane, Poussin, Claude Lorrain et Dughet, à laquelle collaborera notre ami Denis Mahon.

o

Le paysage napolitain dans la peinture étrangère est le titre de l'exposition qui a lieu au Palazzo Reale de Naples, en mai-juin. De nombreux tableaux ont été prêtés par les musées et collectionneurs privés d'Europe et d'Amérique.

o

Une très belle exposition de dessins vénitiens provenant de l'Albertina de Vienne a été organisée en 1961 à la Fondation Cini de Venise par Otto Benesch. Il a été publié chez Neri Pozza par les soins du Centro di Cultura a Civiltà de la Fondation, un catalogue raisonné, où toutes les œuvres sont reproduites. Cette publication vient s'ajouter à cette sorte d'encyclopédie du dessin, publiée par le Centro, et qui en 1959, avait vu paraître le curieux recueil réuni par le Milanais Bonola au xvii^e siècle, conservé aujourd'hui au Musée de Varsovie.

JAPON

L'exposition d'**art italien contemporain** organisée au Japon par la Quadriennale de Rome, à la requête du **Musée d'Art Moderne de Kama-Kura** a connu le plus grand succès. La presse japonaise, T. Hijikata, directeur du Musée d'Art Moderne de Kama-Kura, I. Hariu et T. Ichinose en particulier, a rendu hommage à l'art italien, en reconnaissant volontiers que les artistes nippons soutenaient difficilement la comparaison. Ces critiques ont surtout été frappés par la vie et la spontanéité des œuvres exposées.

MEXIQUE

M. Jacques Jaujard s'est rendu le 4 avril à **Mexico** pour préparer l'exposition des **chefs-d'œuvre de la peinture française** qui s'y ouvrira en octobre.

PAYS-BAS

Une importante exposition consacrée aux **Bronzes de la Renaissance italienne** a eu lieu du 20 octobre au 14 janvier au **Rijksmuseum d'Amsterdam**. Les maîtres représentés allaient de Ghiberti à Roggini et Mazza dans la première

moitié du **xviii^e** siècle, dépassant donc de beaucoup la Renaissance proprement dite. 275 pièces donnaient une ample idée de l'art du bronze florissant pendant ces époques; la classification a été faite d'après les centres de production.

A **Amsterdam** au **Stedelijk Museum**, l'exposition-jubilé **De Grafische** a fermé ses portes le 26 février.

M. Ebbinge Wubben a organisé en janvier, dans son **Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam**, une magnifique exposition de **150 dessins de maîtres anciens**, principalement des Flamands et des Hollandais, et une trentaine d'autres artistes européens où les Français sont les mieux représentés. Ces dessins sont ceux de la collection de Sir Bruce et de Lady Ingram. Le catalogue raisonné, illustré de 72 planches en noir, comporte des renseignements très complets pour chaque œuvre. L'exposition doit être ensuite présentée au Prentenkabinet du Rijksmuseum d'Amsterdam.

U.R.S.S.

Les *Nouvelles de l'Ermitage* de

Leningrad (XVII, 1960) ont donné le compte rendu d'une exposition réalisée en 1958, qui présentait au public des **chefs-d'œuvre des Musées allemands emportés en U.R.S.S. pendant la guerre**: les antiquités, les peintures, les gravures et les dessins des musées de Berlin, les collections du musée historique de Dresde. Il y avait un important choix de sculptures italiennes de la Renaissance, d'œuvres françaises du **xviii^e** siècle, de Postdam, notamment, et de peintures allemandes des **xv^e** et **xvi^e** siècles.

VENEZUELA

Au Musée des Beaux-Arts de **Caracas**, en 1960-1961 a eu lieu une exposition de la peinture au Venezuela entre 1661 et 1961: 296 œuvres dont 89 avant 1900, la première datant du **xvi^e** siècle. Presque toutes venaient de collections particulières. La présentation était due à Guillermo Meneses. La bibliographie comprend des articles de A. Boulton sur les artistes modernes, les notes sur la peinture au Venezuela de Jose Nucete Sardi (1940) et le livre sur ce sujet par Mariano Picon Salas (1954).

LIVRES ET TRAVAUX

ANTIQUITÉ.

Une loi signée le 30 septembre dernier par le président Kennedy attribue un million et demi de dollars aux institutions qui vont entreprendre des *fouilles* dans la République Arabe Unie et au Soudan.

Le *Bulletin* du Cleveland Museum of Art (décembre 1961) consacre un article rédigé par Mme Shepherd, à une tête de *bouquetin en bronze*, récemment offerte au Musée par Mme K. Holden.

Le numéro de novembre 1961 du *Bulletin* du Metropolitan Museum est consacré à *l'art oriental*; il montre notamment, par un article de Vaughan E. Crawford, comment ont été faites les fouilles à Hasanlu par le Musée (août 1960).

Un très intéressant compte rendu du tome I du *Catalogue scientifique des sculptures antiques des Offices*,

par G.-A. Mansuelli, dû à M. J. Charbonneau, a paru dans *Journal des Savants* d'avril-juin 1960.

Quatre vases grecs, récemment entrés au Musée de Victoria, trois venant du legs Felton, le dernier par achat, font l'objet d'une analyse détaillée par A.P. Trendall dans le *Bulletin* du Musée, t. III, 1961; il s'agit de deux olpai — l'une corinthienne vers 630-620 avant J.-C. à décor de frises d'animaux, bon exemple du style orientalisant; la seconde vient des ateliers d'Etrurie, imitation locale d'une importation corinthienne, vers la fin du **vii^e** siècle avant J.-C. et de deux phiales de Calvi en Italie méridionale, datant du début du **iii^e** siècle, travail hellénistique caractérisé par un décor en relief.

M. C. Vermeule étudie, dans le *Bulletin* du John Heron Art Institute d'Indianapolis (décembre 1961), une récente acquisition de ce musée,

une petite statue grecque, original du **iv^e** siècle avant J.-C., connue sous le nom de Demeter von Matsch, parce qu'elle a appartenu à la collection von Matsch de Vienne. D'un style très praxitélien, cette sculpture représente plutôt Koré-Perséphone que Demeter, c'est du moins la conclusion à laquelle parvient M. Vermeule après avoir comparé la statue d'Indianapolis avec nombre d'autres sculptures de la même époque.

Studi Miscellanei du Séminaire d'Archéologie et d'Histoire de l'art grec et romain de l'Université de Rome, t. III, *Recherches sur le décor architectural du forum de Trajan*, par M. M.E. Bertoldi, Rome, 1962.

Ce troisième fascicule des *Studi Miscellanei* apporte une érudite contribution aux recherches sur le style de l'époque trajanienne. L'étude est divisée en trois parties, logiquement

reliées : 1. Histoire du monument et de la recherche, en particulier celle qui s'occupe du matériel décoratif ; 2. Histoire des fragments de décor architectonique, et description des éléments ornementaux ; 3. Le décor du forum de Trajan et le goût romain de l'ornement : positions de la critique moderne et état de la question. Chaque partie est traitée avec une rigueur et une objectivité scientifiques qui donnent les meilleurs résultats dans l'examen des éléments ; l'auteur semble se prononcer en faveur de l'originalité esthétique du décor trajanien, qu'on peut ne pas considérer comme dérivé immédiatement du style de la période augustéenne, mais plutôt comme le point de départ d'un moment stylistique nouveau ; question délicate, qui ne pourrait être tranchée plus nettement qu'au terme de plus amples investigations dans le problème de la formation du goût de l'époque trajanienne. Vingt-sept planches de belles reproductions accompagnent le texte.

○
Matériels archéologiques dans les églises ombriennes. — Un groupe de sarcophages d'époque impériale tardive, par Anna Paoletti, Pérouse, décembre 1961. — Dans cette substantielle publication, de claire présentation et abondamment illustrée, l'auteur compare entre elles les différentes interprétations du mythe de Méléagre, décor d'une série de grands sarcophages du III^e siècle, répartis en trois groupes suivant les particularités de la représentation : 1. la chasse tragique de Méléagre ; 2. Méléagre mourant sur son lit ; 3. Méléagre transporté au sépulcre. L'auteur a justement attiré l'attention sur l'analogie frappante des attitudes et des expressions du motif principal avec celles de la *Déposition* de Raphaël à la Galerie Borghèse.

MOYEN AGE.

M. Sherman E. Lee, conservateur du département d'art oriental du Cleveland Museum of Art, publie une *statue japonaise en bois du bodhisattva Nikko* qu'il date du début du IX^e siècle et qui appartient au Musée. Cette figure assise, les jambes croisées, sur une fleur de lotus, porte des traces de polychromie et se révèle un des remarquables et rares exemples de la statuaire japonaise de cette époque.

K. G. Conant : *L'architecture carolingienne et romane de 800 à 1200* (The Pelican History of Art, éd. Nikolaus Pevsner, 343 p., II cartes, 80 dessins, 176 ill.). Dans le *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (vol. 24, cahier 3-4, p. 276, 1961), H. E. Kubach analyse ce livre, qui après celui de Burger-Brinckmann (1919-1926), est le premier essai d'une discussion systématique de tous les pays. Mais en même temps, M. Kubach critique M. Conant qui, selon lui, n'a pas assez sélectionné les choses selon leur importance pour cette époque. Quant à Cluny qui doit être un des problèmes centraux de cette époque, il cherche en vain les explications de ces reconstructions, et dit que M. Conant a exagéré les influences de ce couvent sur les autres églises bourguignonnes. Les églises cisterciennes discutées dans un grand livre de H. Hahn (1958), ne sont décrites ici que d'une manière assez simple qui s'écarte de ce problème. Enfin, M. Kubach regrette que la bibliographie pour un livre de ce genre ne soit pas suffisante.

○
 Nous avons reçu le tome I du *Repertorio delle Cose d'Arte del Piemonte* publié sous la direction du Dr. Viale par Noemi Gabrielli (Turin, 1944). Il s'agit des fresques romanes d'une trentaine de monuments reproduits en noir et en couleurs avec des notices excellentes. L'originalité du volume est qu'il se termine par une conclusion sur l'intérêt des fresques avec citations du moine Théophile.

○
 Les *animaux fantastiques*, même lorsqu'ils ont une apparence réelle sont, dans *l'art roman*, un défi porté à l'imagination. C'est du moins la conclusion à laquelle est parvenue une revue d'Histoire naturelle américaine, après s'être attaquée à l'iconographie de la faune romane. (*Nat. Hist.*, 1960, T. 49, n° 10).

○
 Georg Himmelheber : *Des sculptures de la région de Hirsau*. L'auteur a réussi à trouver dans des églises de la Haute Souabe une douzaine de crucifix dont les traits caractéristiques sont les mêmes ; ce qui signifie qu'ils appartiennent à la région artistique mal connue encore formée par les cisterciens à Hirsau et à Zwiefalten. Le point de départ de ces observations est le pupitre

sculpté de Freudenstadt (Panofsky, *La sculpture romane du XI^e au XIII^e siècle*, pl. 31-32) et son moyen de comparaison, un manuscrit enluminé « le *Passional* de Stuttgart » (Albert Boeckler, *Augsbourg*, 1923). (*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 24, cahier 3-4, p. 97) (1961).

○
 Otto Feld : *Observations concernant la construction de l'église de Murbach* (Alsace). Après avoir résumé les opinions diverses et après avoir comparé cette église avec d'autres bâtiments correspondants, M. Feld pense que la construction du chœur et du transept de cette église appartient au troisième quart du XII^e siècle. Ainsi ce bâtiment se présente comme antérieur au chœur de la cathédrale de Worms pour qui il sert de modèle. (*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 24, cahier 3-4, p. 242, 1961).

○
 Le deuxième volume de la *Pittura pisana del Trecento* rédigé par Enzo Carli et publié par Aldo Martello de Milan, met en valeur, pour la première fois, à côté d'artistes florentins ou siennois qui furent attirés dans la ville, un certain nombre de peintres fort peu connus, travaillant dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, en cette cité de Pise, qui constitue par rapport à Florence un milieu provincial, après les grandes entreprises originales du décor du Campo Santo, dans la première moitié du siècle. Du point de vue esthétique, il est très intéressant de voir à si peu de distance d'un grand foyer d'art, le style qui en rayonne tourner peu à peu, dans un foyer marginal, presque à l'art populaire. Mais quelle aventure, celle de ce Portugais, Alvaro Piez d'Evora, venu échouer à Pise où il est mentionné de 1411 à 1434, et qui garde dans un style trecentesco attardé, une saveur ibérique.

○
 Dans une note qui sera complétée (*Bull.* du Metropolitan Museum, déc. 1961) James J. Rorimer montre qu'une *tapiserie de l'Annonciation* du Metropolitan Museum a été tissée à Tournai d'après un carton de Broderlam.

○
Dua ritratti che paion vivi, par E. de Jongh. Il s'agit des portraits par Piero di Cosimo de Francesco Giamberti et de son fils, Guiliano da San Gallo au Rijksmuseum. L'identifica-

tion du portrait de San Gallo fut faite grâce au bois gravé qui précède le texte de Vasari sur l'architecte, et confirmée par le texte sur la vie de Piero, mentionnant les deux tableaux. Le portrait de Giamberti laissait un doute, car la feuille de musique au premier plan semblait indiquer un musicien, alors que Giamberti était menuisier, et bien que Vasari eût parlé de son goût pour cet art. L'auteur propose ingénieusement de voir dans la curieuse coiffure en forme de crête de Giamberti une allusion au nom de San Gallo, car ce fut lui qui acheta un terrain près de la Porta San Gallo, d'où le changement de nom de la famille. Le portrait de Giamberti dut être exécuté peu après sa mort d'après un dessin ou une médaille et en 1495 environ; celui de Giuliano doit dater d'une dizaine d'années plus tard et les différences entre les deux en font foi (*Bulletin du Rijksmuseum*, 1961, n° 4).

La National Gallery de Victoria possède deux rouleaux à peinture de Shen Chou (1427-1509) un des quatre grands maîtres de la période Wing. Ch'en-Chihe Mai, après un regard sur la vie et la carrière de l'artiste, analyse le style de ces œuvres, dont l'une est de moindre valeur, et surtout l'esprit qui les anime, très empreint de spiritualité.

A la suite de l'exposition *Trésors d'art en Languedoc*, et en attendant l'aboutissement des recherches de M. Marcel Durliat, M. D. Ternois (*Revue du Louvre*, 1962, 1) se livre à des rapprochements très probants: il montre que le Maître de la Sainte Anne de Ginestas (xv^e siècle) doit être un artiste de l'Allemagne du Sud vivant en France depuis quelque temps; il groupe d'autres statues montrant l'existence des ateliers languedociens.

RENAISSANCE.

La petite *Vierge à l'Enfant* de Ticien donnée à la National Gallery en 1924 par le testament du Dr. Ludwig Mond est complètement nettoyée. Le vêtement de la Vierge n'est plus gris mais bleu et mauve. Le tableau est en meilleur état qu'on ne le disait.

Vasari on technique, traduction de Louisa S. Maclehorse, introduction et notes du professeur G. Baldwin

Brown, Dover Publications, New York. — Comme son titre l'indique, le livre est une réédition de la première traduction anglaise intégrale des trente-cinq chapitres des *Vite*, qui représentent l'*Introduction aux trois arts du dessin*, architecture, sculpture et peinture. C'est là une heureuse initiative qui peut mieux fixer l'attention, sinon d'un public restreint, du moins des étudiants sur un des aspects les plus intéressants des *Vite*; par ailleurs, c'est dans ce domaine technique que l'information de Vasari est la plus sûre.

Ainsi présentée en un volume, séparée des biographies qui lui font logiquement suite, toute cette partie de l'ouvrage en acquiert d'autant plus de relief; le substantiel essai du professeur Brown en situe exactement le mérite et la portée — dans l'ordre pratique, certes, mais surtout à travers celui-ci, dans l'ordre psychologique: Vasari nous donnant la vision de l'artiste sur lui-même et sur les temps qui l'ont précédé comme sur le sien. En particulier, les comparaisons avec les traités techniques médiévaux, celui de Théophile, celui de Cennino Cennini, si quattrocentesque dans l'esprit et les traités contemporains, ceux de L.B. Alberti et de Benvenuto Cellini, sont les plus efficaces. D'abondantes notes éclairent les mots ou les passages qui pourraient offrir quelque difficulté pour le lecteur; à la suite de chacune des trois divisions principales, d'autres notes reviennent sur les questions d'intérêt plus général, historique ou esthétique. Dix-sept planches et onze illustrations animent le texte.

Le Pr. Gaya Nuño dans une monographie sur *Luis de Morales* étudie la personnalité et l'œuvre du peintre d'Extremadure, dit le « divin », son influence sur les écoles espagnoles de peinture du xvi^e siècle; il passe en revue le catalogue de son œuvre connu, à laquelle il ajoute la description de quelques tableaux encore peu étudiés. Une abondante bibliographie et une belle collection de 50 planches complètent ce travail et constituent une intéressante anthologie de l'œuvre d'un artiste d'une importance fondamentale dans la peinture espagnole.

Un inventaire des bijoux et bibelots précieux laissés à Pau par Henri d'Albret et sa femme lorsqu'en 1535

ils quittent leur capitale est publié par MM. J. de Laprade et F. Bayaud dans le *Bull. des Amis du Musée de Pau*, janvier.

Parmi les 453 numéros, on relève un nombre considérable de reliquaires, de statuettes représentant des saints. Mais il faudrait citer parmi les bibelots bien des objets curieux, comme, par exemple: « *Un Désir en masque tenant en branche en la main qui est faite d'or et a visage semblable au feu roy lorsqu'il était jeune, une cage d'argent en laquelle il y a un perroquet, un canon d'argent à roues avec un homme qui met le feu, un cinge d'argent qui dit ses Heures.* »

M. Laprade publie (*Biblioth. d'Humanisme*, Genève, 1962) un inventaire daté de 1578 et comprenant des tapisseries, broderies et meubles. C'est l'état de ce que le jeune Henri IV a fait transférer de Pau à Nérac pour recevoir la Reine Mère et la Cour. Cette publication aidera à identifier certaines tentures plus tard apportées à Paris et figurant dans les inventaires de Louis XIV.

Un tableau d'*Andrea Vicentino* (*David ramenant l'ordre de l'Alliance dans le temple de Jérusalem*, attribué à Tintoret) du Musée de Nantes est identifié par N. Ivanoff par comparaison avec des tableaux de l'artiste conservés au Palais des Doges (*Revue du Louvre*, 1962, 1).

The Charlecote House Library, par Douglas Gordon. Extrait de « *The Book Collector* », Été 1959. — C'est l'histoire de « *The Charlecote House Library* » que nous raconte son fondateur, depuis les premiers contacts avec la littérature de la Renaissance, et les premiers achats; le *Journal de Voyage* de Michel de Montaigne fut la manifestation initiale d'une bibliophilie active qui permit en quelque vingt ans la réunion d'un ensemble exhaustif d'ouvrages du xvi^e siècle, souvent dans des éditions rarissimes. Les objectifs actuels de Douglas Gordon, qui espère voir tripler le nombre de ses livres, sont les suivants: acquérir des éditions anciennes de Rabelais, Ronsard et Montaigne; faire quelques incursions du côté de Villon et de Jean Régnier, précurseurs de la Renaissance.

La façon dont les éditeurs d'Outremont cherchent à tempérer la couleur plus qu'à l'exalter, qualifié le bel album de grand format consacré au *Greco* par Silvana editoriale d'arte de Milan; il est intéressant de comparer cet ensemble de planches à d'autres analogues publiés sur le même artiste, pour apprécier cette juste retenue du goût italien dans ce domaine de la couleur.

G. B.

La Fondation Cultura de Bruxelles vient de faire paraître le cinquième ouvrage de sa collection *l'Art en Belgique : choix de tapisseries flamandes du XIV^e au XVI^e siècle*. Le choix a été établi par le professeur R.-A. d'Hulst, qui a d'autre part fait l'historique de la tapisserie flamande en introduction. Vingt-cinq planches de grand format en noir et en couleurs, portant chacune le lieu et la date d'origine ainsi que sa description technique, illustrent cette production, de l'Apocalypse d'Angers et des ateliers d'Arras aux grandes réalisations bruxelloises. Les planches séparées sont groupées dans un portefeuille de présentation élégante.

Le John Herron Art Institute d'Indianapolis possède une remarquable statue de bois, polychrome, représentant un jeune diacre martyr. Mme Marilyn Stokstad la date des environs de 1490, et la rattache à l'atelier de sculpteurs, qui a décoré la Puerta de los Leones, de la cathédrale de Toledo, entre 1452 et 1465, sous la direction de Hennequin de Bruxelles, et qui s'est manifesté ensuite dans une série de tombes de la cathédrale d'Avila. Le diacre d'Indianapolis, qui n'est pas sculpté par derrière, provient certainement d'un ensemble, probablement d'un retable disparu (*Bulletin*, décembre 1961).

Né à Sienne, Michelangelo Anselmi, qui a travaillé à Parme, représente la conjonction du maniérisme toscan avec le premier maniérisme émilien. Ce sont les expériences de Beccafumi, du Rosso, de Pontormo qu'il transporte à Rome et qu'il infléchit dans le sens de la grâce, au contact de Corrège et du Parmesan; l'adroit composé qu'il engendre ainsi aura lui-même une forte influence sur cette école émilienne qui a enrichi les églises de Parme, de Plaisance, de Crémone, d'admirables fres-

ques, mal connues encore aujourd'hui. C'est tout ce complexe de styles qu'étudie *Ghidigia Quintavalle* dans un livre, complété par un catalogue et une annexe documentaire, qui constitue un apport considérable à l'étude du maniérisme émilien, la plus riche et la moins décadente de toutes les formes de maniérisme. C'est encore un livre dû à l'initiative d'un institut de crédit (*Banca del Monte di Parma*) et qui est publié en 2^e édition par la *Nazionale tipografia editrice in Parma*, 1960.

G. B.

Lorenzo et Florence, par Warman Welliver, Indianapolis, Clío Press, 1961. Le livre est une étude pour l'hégémonie que soutint Florence au moment où Laurent le Magnifique commandait à son destin. La politique des Médicis, et celle de Laurent particulièrement, est clairement exposée, appuyée d'intéressants documents : rapports de Giovanni Lanfredini, envoyé de Laurent auprès du Pape, à son maître. Deux compositions célèbres, le *Printemps* de Botticelli et *l'Éducation de Pan*, de Signorelli, sont interprétées dans une étroite relation avec le contexte historique.

Une allégorie de la Paix au XVI^e siècle, par D. de Hoop Scheffer. — Il existe deux états connus de cette allégorie gravée; l'un qui appartient au Rijksmuseum, porte une inscription manuscrite du xvi^e siècle : « f. flor. pinx. 1552 ». Il y a relation entre le sujet et l'état politique à cette date; sans doute s'agit-il d'une exhortation à la concorde dans les Pays-Bas, au moment où les ennemis des Habsbourg les menaçaient de tous côtés. La pacification de Gand en 1576-1577 usa de la même allégorie, ainsi que l'illustration du traité de Tournai par le peintre Brégeois Pieter Claeissius le jeune (*Bull. du Rijksmuseum*, 1961, n^o 4).

Une grande *Présentation au Temple* à Moussummano Terme, à Pistoie, tableau primitivement attribué à Dandani, peintre du xvii^e siècle, a été maintenant identifiée comme un ouvrage de Bronzino.

XVII^e SIÈCLE.

Un dessin récemment acquis par le Rijksmuseum représente une *vue de Prague* par R. Savery; l'influence du style de Breughel est mani-

feste, influence très probablement transmise par son frère Jacques, qui, selon Van Mander, fut aussi son maître. Un dessin daté 1603 de Jacques Savery, antérieur au départ de Roelant en 1604, montre ce que J. Savery doit à Breughel. L'article, dû à M. K.G. Boon, est excellent (*Bulletin du Rijksmuseum*, 1961, 4).

A.-P. de Mirimonde : *Une vue inédite de Tournai, par David Teniers le jeune*. Cette petite toile, 0,32 x 0,41, révélée par l'exposition « Collections privées de Franche Comté », (28 juillet-15 octobre 1959) est en outre un document pour l'histoire monumentale de la ville; car le tableau sous ses petites dimensions offre un véritable panorama qui a permis d'identifier les monuments dont bien peu subsistent encore. Une attachante comparaison est faite avec les compositions de Van der Meulen, représentant le siège de Tournai, une vingtaine d'années après le tableau de Teniers.

Arta Plastica, 6, 1961. De beaux dessins de l'école italienne, appartenant à des collections roumaines, font l'objet d'un article du professeur G. Oprescu; les analyses de l'auteur constituent autant de brèves études, nettement articulées, définissant la situation historique et les caractères du style des artistes; Pierre de Cortone, Louis Carrache, Carlo Maratta, le Baroque, Luca Giordano, etc.

Michael Jaffé (*Wadsworth Atheneum Bulletin*, été 1961) examine les problèmes posés par *Le retour de la Fuite en Égypte*, de Rubens; les documents principaux sont une gravure de Vosterman, datée de 1620, un dessin de Van Dyck (Louvre), une feuille d'études (Moscou), deux dessins l'un à Besançon, l'autre à Chantilly, et trois compositions peintes (Hartford, première version vers 1616, Holkman Hall et Sumner Collection). La complexité des références-comparaisons, remarques sur le style, la matière picturale, entraîne de délicates questions de chronologie, que Michael Jaffé aborde avec toute la prudence nécessaire.

Deux plaquettes de plomb de la collection de Charles I^{er}, par Th. M. Duyvené de Wit-Klinkhamer. Le dos de ces plaquettes porte le monogramme M.K., qui n'a pas en-

core été élucidé; l'une montre le *Couronnement de la Vierge*, l'autre *l'Arche de Noé*, que l'inventaire de la collection royale attribuait à Hans Jacob Bair d'Augsbourg (1574-1628). Pelzer cite un dessin sur ce thème à Berlin, qui montre certaines similarités frappantes avec la plaquette. Le dessin final a pu être fourni par l'orfèvre d'Augsbourg, révélant un tardif maniérisme de l'Allemagne du Sud. (*Bull. du Rijksmuseum*, 1961, 4).

R.W. Scheller a continué le travail de Slive consacré à *Rembrandt et ses critiques* jusqu'en 1730. Il va jusqu'en 1880, en n'étudiant que les biographies. Il montre les deux aspects successifs de la figure de Rembrandt; celle du XVIII^e siècle, un libertain, un artiste incomplet; celle du XIX^e siècle: un révolutionnaire de génie (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XV, 1961).

Le professeur H. Gerson publie en anglais avec aussi le texte hollandais et les fac-similés nécessaires les *sept lettres conservées de Rembrandt* (La Haye, L.J.C. Boucher, éditeur, 1961, in-8°, 72 p., 6 pl.). Adressées à un client princier et à un humaniste intermédiaire, Huyghens, elles apportent d'utiles éléments sur la psychologie de Rembrandt, une contribution à l'histoire des rapports entre l'artiste et le mécène, et quelques notations importantes; Rembrandt par exemple conseille de bien placer un de ses tableaux, afin que la lumière vienne frapper sur lui. Une remarquable préface sur l'absence de lettres d'artistes en Hollande au XVII^e siècle et ses raisons est à signaler.

La discussion sur l'authenticité de *l'autportrait au bonnet rouge*, de Rembrandt, acquis pour 365 millions de marks allemands par la Staatsgalerie de Stuttgart, devient de plus en plus véhémente. Le tableau, n'ayant jamais été reproduit ni discuté par les critiques, serait une vraie trouvaille. M. Lugt, M. van Gelder (Utrecht), M. Müller-Hofstede (Berlin), qui avaient été consultés par M. Musper, ont confirmé qu'il s'agit d'un vrai Rembrandt. D'autres experts ont parlé d'une falsification: M. van Puyvelde (Bruxelles) qui avait examiné la toile déjà en 1936, M. Gerson (La Haye) et l'expert hongrois, M. Por-

kay (Munich) qui dit l'avoir comparée consciencieusement avec d'autres portraits authentiques à Londres, Amsterdam et La Haye, l'affirme dans une lettre recommandée au ministre de la Culture et au Conservateur du Musée. Il se base sur l'examen de la toile qui ne daterait pas de plus de cinquante ans.

Au charmant peintre de fleurs, le jésuite *Daniel Seghers* (1590-1661) qui fit servir ses guirlandes à honorer la Vierge et les Saints et qui connut un grand succès de son temps, un canadien, père de son ordre, M. W. Burke-Gaffney, qui par profession est astronome et historien de l'astronomie, a consacré un petit livre, riche de documentation qui sera fort utile aux historiens de la peinture flamande (Vantage Press, New York). G.B.

Les peintres témoins de leur temps: 1661, par Emmanuel Berl (*Connaiss. des Arts*, déc.), Reprenant le nom d'une exposition parisienne, l'idée était originale de faire une sélection de ces « peintres témoins de leur temps », avec une définition préalable de la situation historique en 1661. Seuls les tableaux illustrant la vie sociale ont été retenus; les « témoins » étaient donc Lebrun et Lesueur en France, Vermeer, Hals, et Rembrandt en Hollande, Zurbaran en Espagne, Bernin en Italie, bref, tous ceux qui témoignent encore. Souhaitons le même avenir aux peintres de 1961.

La presse et la radio ont fait beaucoup de bruit autour de la découverte d'une *Léda* que possède depuis une quinzaine d'années un expert lyonnais. Elle est peinte sur toile alors que celle du château de Fontainebleau était sur bois à la fin du XVII^e siècle.

Une *Sainte Famille* donnée en 1961 au Musée de Louisville par M. et Mrs Eugène L. Garbatz, est un bon exemple de la production religieuse romaine, dont les jésuites avaient encouragé le nouvel essor: l'œuvre fut attribuée par Schattmueller et Venturi à Carlo Maratta (1625-1713) (*J.B. Speed Art Museum*, Bull. 1961).

Parmi les autographes, vendus à l'Hôtel Drouot, le 27 octobre der-

nier, se trouvait toute une *correspondance de Louvois avec Michel Amelot*, chargé de lui envoyer des fournitures de Venise. Certaines lettres de 1683 et 1684 intéressaient particulièrement l'aménagement de Versailles: les glaces pour la galerie de ce nom devaient être « belles et parfaites... », le Roi désirait des gondoles sur le grand canal, et Louvois mandait un technicien de Venise pour les construire.

La *diversité et le nombre des peintures du XVII^e siècle* ont été mis en valeur par M. Denys Sutton, dans un article de la revue *Connoisseur* (1960, n° 588).

XVIII^e SIÈCLE.

Le Président de Mirimonde a donné un bel article à la *Revue des Arts* (1962, I), sur le rôle des statues et emblèmes (dauphin, bouc, faune, terme, masque, luth) dans l'œuvre d'Antoine Watteau. Il montre combien ces œuvres traduisent les sentiments et les pensées de ses personnages, et combien le Maitre est attaché à toute cette iconologie, « vieux langage métaphorique » qui lui permet de rester discret.

En publiant sous le titre *Magnificenza di Roma*, les tirages de 18 planches de Piranèse sur la Ville Eternelle, les Edizioni del Polifilo à Milan enrichissent cette sélection d'un texte de Mario Prax, qui montre comment l'amour passionné de Piranèse pour Rome fut dans une certaine mesure une réaction contre le goût néo-classique qui entraînait un certain mépris de la Rome antique en faveur de la Grèce et qui se perpétua au XIX^e siècle, accru de l'engouement pour le Moyen Age, jusqu'à Wickhoff et Riegl qui représentent la dernière phase de cette campagne antiromaine. L'auteur commente le style de ces planches, inspiré par le sentiment de la grandeur et de la gloire de Rome, et très éloigné du style des *Carceri*, où déjà frémit « ce sens de l'abîme propre au monde moderne ».

G. B.

« *Il Rococo-Arte e civiltà del secolo XVIII* », Milan 1961, I vol. 344 p., 316 ill. noir, et 49 en couleurs, par A. Schoenberg et H. Soehner. Le livre est un ensemble important

de reproductions d'œuvres françaises et italiennes surtout, prises dans tous les domaines : peinture, sculpture, orfèvrerie, meubles, etc. jusqu'aux instruments de musique et aux instruments scientifiques ; l'architecture ne figure pas dans ce répertoire, ce qui est une curieuse lacune. Les auteurs, dont les introductions exposent « la situation spirituelle » et « la civilisation dans le miroir de l'art » ont adopté un classement par sujets : portraits, fêtes, théâtres, mythologie, Arcadie, mode orientale, intimité, animaux, natures mortes, paysages et religion.

M. A. Coleridge a donné une étude du *mobilier du château de Blair, fabriqué par Chippendale* et quelques autres ébénistes, dans la revue *Connoisseur* (1960, n° 590).

Au XVIII^e siècle, l'abbé Du Bos écrivait des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. M. J. Grenier en a fait une analyse dans *Jardin des Arts* (oct. 1960).

Mr. Arthur Lane, conservateur du département des céramiques du Victoria and Albert Museum, vient de publier un ouvrage sur les *figurines de porcelaine anglaise du XVIII^e siècle*, chez Faber and Faber, in-8°, 148 p., 96 pl. L'auteur étudie les différentes techniques, le passage de la porcelaine tendre à la porcelaine dure, la compétition avec les manufactures continentales, les sujets, leurs rapports avec la sculpture, les différentes fabriques : Chelsea, la mystérieuse manufacture *Girl-in-asuring* qui serait peut-être un deuxième Chelsea, Bow, Derby, Longton Hall, Worcester, Plymouth, Bristol et les fabriques secondaires. De nombreuses planches en couleurs accompagnent le texte. Ce type d'ouvrage, aussi commode qu'un manuel, n'est pas sans faire penser aux livres de la collection des Presses Universitaires de France.

Les éditions Dover de New York viennent de rééditer utilement, sous la forme de deux volumes bon marché, les célèbres *Materials for a history of oil painting* de Sir Charles Lock Eastlake, publiés pour la première fois en 1847. Le titre est quelque peu transformé : *Methods and Materials of Painting of the*

Great Schools and masters, sans doute pour des raisons commerciales, mais le texte lui-même est donné intégralement sans altération. Il y a un intérêt évident à rendre accessible le résultat des recherches de cet érudit sur les techniques antiques de peinture, sur les procédés médiévaux de la fresque et de la détrempe, sur la découverte de la peinture à huile, sur les secrets et les pratiques des peintres italiens de la Renaissance. Ces derniers occupent la majeure part de l'ouvrage de Sir Lock Eastlake, qui s'est d'ailleurs beaucoup appuyé sur le traité de Vasari pour son étude. L'auteur n'a pas poursuivi ses recherches au-delà du XVI^e siècle.

Le volume 42 des *Annales littéraires* de l'Université de Besançon est consacré à une édition critique par MM. René Jurnet et Guy Robert d'un texte de Victor Hugo publié partiellement seulement, intitulé : *Promontorium Somnii*. Le point de départ est une visite d'Hugo à Arago en 1834 et la vision de la lune à travers une lunette. Hugo, alors, évoque le rêve, le fantastique : « Personne ne peut sortir du rêve... Soyez païen et tâchez de vivre tranquille, impossible, l'ubiquité divine vous harcèle ». Nous voyons les « palais de l'impossible », « quels dômes, quels portiques, quelles colonnades, que d'étoiles ». Avant le fantastique de la sculpture gothique (p. 48-49), Hugo évoque celui du XVII^e siècle : « Les tritons et les néréides, Rubens l'atteste, débarquaient Marie de Médicis à Marseille et Mercure assistait à son sacre » (p. 24). Il se souvient alors, comme dans son *William Shakespeare*, comme le faisaient Delacroix et les autres romantiques, du plus fameux des tableaux de la galerie Médicis. L'édition est donnée avec un soin exemplaire, 62 pages de texte, 81 pages de notes en petits caractères, un index de 60 pages sur deux colonnes. Les citations les sources sont retrouvées, elles vont d'Eschyle au R.P. Banier et aux *Mémoires de Rigolboche* (source possible du mot *Ohé* de la ligne 313). Tout ceci n'empêche pas les commentateurs de reconnaître dans ce texte une « création immense pleine de relief et d'ombre. » Le livre, en dehors du commentaire, servira de source bibliographique pour toute étude sur le rêve.

Le paysage américain dans les collections du Musée de Baltimore, par Howard S. Merritt (*The Baltimore Museum of Art*, hiver 1961-1962). Les principaux paysagistes du XIX^e siècle sont très bien représentés au Musée de Baltimore ; la période la plus féconde s'étend environ de 1825 à 1865. Les tableaux examinés donnent occasion à l'auteur de définir la sensibilité de chaque artiste, de Washington Allston (1779-1843) à Daniel Huntington (1816-1906) et à G.F. Kasset (1816-1872) et aux peintres de la « Hudson River School » ; d'une manière générale, un vif sentiment des spectacles naturels donne au romantisme américain une naïveté d'inspiration qui en fait l'originalité. Les commentaires de contemporains, notamment de Asher B. Durand, peintre de talent lui-même, permettent un intéressant parallèle.

Dans la collection *Que sais-je?*, Maurice Serullaz (1961) a donné un excellent *Impressionnisme*. Il a déjà publié chez Tisné en 1959 un bon livre sur les Peintres impressionnistes. Ici dans un ouvrage destiné au grand public, les notions claires se succèdent et intéressent beaucoup le lecteur, ailleurs souvent rebuté par la complexité des mouvements qu'on veut bien lui expliquer. L'auteur a le mot juste, et sait ce dont il parle.

Il nous dit que le mot *impressionnisme* n'est pas employé pour la première fois en 1874, mais bien autour de 1858 ; il aurait pu ajouter qu'on trouve dans un petit livre de Jules Leroy en 1868 les mots « Magie de la première impression. » Il aurait pu, aussi, dans sa bibliographie, citer le livre récent de J. Lethève sur l'impressionnisme et la presse.

Dans la petite collection Somogy, René Huyghe a écrit un *Cézanne* (85 p., ill. en coul.). Analysant le malentendu sur l'artiste, il a montré que sa vie « si elle est sans grands événements, se suit pourtant comme une aventure tumultueuse et passionnée, mais une aventure picturale. L'équilibre final n'est atteint que par des tentatives ardentes, passionnées mais discordantes. Il fallait qu'elles fussent accouplées avec cette violence parfois presque désespérée pour que le résultat final fût atteint ».

Dans la revue *Nouvelles du Mexique*, M. J. Fernandez, directeur de l'Institut de recherches esthétiques de l'Université de Mexico, rend hommage au peintre paysagiste mexicain du XIX^e siècle, José Maria Velasco, qui connut un grand succès à Paris à l'exposition internationale de 1889, et dont la peinture a su rendre la beauté et la pureté de la « région la plus transparente de l'air », c'est-à-dire de la vallée de Mexico (1961, n° 27).

Un plafond du peintre autrichien Makart, que l'on croyait détruit, a été retrouvé récemment, au cours des travaux de remise en état du « Künstlerhaus » de Vienne, qui a fêté en 1961 le centenaire de son existence. Cette fresque décore à présent une des salles du restaurant italien installé dans le sous-sol du « Künstlerhaus », nouvellement aménagé.

XX^e SIÈCLE.

Un article sur les *peintres français en Allemagne au début du XX^e siècle*, par Eva Rapsilber (*Médecine de France*, n° 128, 1962) étudie bien, d'après les documents parfois nouveaux, les courants d'opinion en faveur de l'art français, les artistes, les conservateurs de musées.

Le souvenir d'Alfred Stieglitz (1864-1946) dont l'activité contribua à la diffusion de l'art moderne aux U.S.A. est rappelé dans le *Bull. du J.B. Speed Art Museum* de 1961. Il a réuni des artistes, John Marin, Max Weber, Charles Demuth, etc., a dirigé des revues *Camera Work*, puis *291*, où collaborèrent Shaw, Wells, Galsworthy, Maeterlinck, et Gertrude Stein. Ce souvenir a été commémoré par une exposition : *The Stieglitz Circle*, tenue du 1^{er} au 21 février.

Dans un livre sur *Victor Bourgeois* (Ed. du Ministère de l'Instruction publique de Belgique, 1961), Georges Linze dégage l'idéal esthétique de cet humaniste de l'architecture et met en lumière l'influence de ce maître sur la jeune école contemporaine.

Dès 1922, Victor Bourgeois déclarait dans *Sept Arts* : « L'Architecture présente trois aspects essentiels : L'aspect lyrique ou d'inspiration, l'as-

pect technique ou d'exécution, l'aspect social ou d'expansion. »

Georges Linze rend hommage à Victor Bourgeois d'être resté fidèle à sa profession de foi ; son livre, abondamment illustré, nous révèle en effet avec quel bonheur Victor Bourgeois parvint à associer la technique et l'harmonie, le but utilitaire et la poésie.

Georges Linze rappelle brièvement les principales réalisations de Victor Bourgeois : *La rue du Cubisme à Kockelberg*; *La Cité moderne à Berchem-Sainte Agathe près de Bruxelles*; *L'Exposition de Bruxelles de 1935*.

Aux éditions du Temps, Jean Casou donne une belle étude sur *Germaine Richier* dont il estime justement qu'on ne peut admirer les œuvres « sans un mélange de ténébreux effroi » (92 p., 32 ill., in-12).

Braque a intenté un procès aux Musées nationaux. Un des six originaux en plâtre, de sa tête de cheval a été acquis par le Musée d'Art Moderne; Braque a accepté que l'atelier des moulages du Louvre le reproduise de façon illimitée à bon marché, mais il conteste le droit qu'ont pris les Musées d'en faire pour les U.S.A. un tirage limité dans une pierre façon bronze à 200 exemplaires (cf. notamment le *Figaro littéraire* du 10 mars).

The biology of Art, par Desmond Morris, Londres, Methuen and Co., 1962, in-12, 176 p., pl. L'éminent zoologiste anglais raconte ses expériences avec le singe Congo auquel il eut l'idée de faire tenir un pinceau dans la main.

Congo débuta en 1956. Il fit tout de suite preuve d'originalité. En effet Congo choisit et mélange lui-même ses couleurs, qui sont d'ailleurs fort belles. Sa peinture certes est non figurative; on peut cependant y déceler quelques constantes : goût des lignes horizontales et verticales, et surtout couleurs étalées sous forme d'éventail.

Cet ouvrage scientifique est néanmoins d'une lecture facile et souvent divertissante. De bonnes photographies nous montrent le chimpanzé Congo en proie à l'inspiration, en action, ou choisissant ses couleurs.

L'art fantastique, par René de So-

lier. Ed. J.-J. Pauvert, 1961. — Dans ce livre d'une présentation très soignée, René de Solier, dont on connaît les études sur nombre d'artistes contemporains (Germaine Richier, Muller, Music, Viellard, etc.) a dégagé les principales manifestations du fantastique, mis en lumière ses prédilections. « L'art fantastique, écrit-il, signifie une révolte dont nous commençons seulement à percevoir le sens ». Les signes de cette révolte, on peut les détecter dans un domaine immense, que ne limite ni le temps, ni l'espace, et qui a ses moments privilégiés, où le fantastique imprègne toute une œuvre (Bosch, Breughel). La construction de l'ouvrage tient compte de cette liberté; la partie extérieure des pages est réservée à l'illustration, nombreuse et variée, tandis que le texte au centre mène l'exploration du fantastique dans ses régions : « Espaces et Lieux », et ses habitants : « L'Être Hybride ». L'auteur a réservé pour la conclusion une vue d'ensemble du fantastique de notre époque. Les commentaires des illustrations, suivis d'un utile lexique des termes déconcertants, peut-être, pour le lecteur, ont été groupés sur pages jaunes à la fin du texte, et précèdent un index et une table analytique.

Petit manifeste du Passéisme, par Yvan Christ, dans la *Table Ronde*, février 1962. — L'ouvrage consacré à la grande exposition de l'hiver 1960-1961, « Sources du XX^e siècle », a suggéré à l'auteur de prudentes réflexions, contrastant avec l'optimisme des « sourciers ». M. Yvan Christ parle au nom de tous ceux pour qui notre civilisation constitue encore la valeur la plus sûre; quant à celle qui s'ébauche, on ne peut guère dire davantage, les « passésistes » se sentent assez mal à l'aise devant les résultats déjà obtenus.

« *Evolution of a public* », par John Canaday. *New York Times*, 31 janvier 1960. — Comparant les œuvres de deux expositions simultanées, l'auteur notait un changement d'esprit symptomatique; la première rassemblait les achats réalisés par l'intermédiaire du service de prêt du Musée d'Art Moderne de New York : œuvres de goût généralement, discrètes et de petit format; la seconde, présentée avec éclat, était consacrée à seize artistes américains, et

portait la marque d'un esprit tout autre : formats énormes, effets de choc, conception rudimentaire. Ce que cherche à savoir maintenant le public, dit en conclusion le critique, ce n'est plus si une œuvre est « bonne », mais si elle est « intéressante », c'est-à-dire si elle est un stimulant émotionnel suffisant. Cet art « expérimental », inquiétant, peut tourner au monstrueux en effet ; que l'auteur se rassure cependant : les diplodocus de l'art, comme leurs prédécesseurs d'un autre règne, risqueront fort de disparaître, tandis que la vie se transmettra sous de plus modestes, mais plus vivaces espèces.

L'imagerie religieuse oscille actuellement entre le conformisme le plus traditionnel et le « modernisme » le plus révolutionnaire. Les nécessités commerciales, la vogue des photographies interviennent dans sa production autant que les soucis spirituels et les recherches symboliques. L'étude de tous ces problèmes a été entreprise par M. J. Onimus (*Recherches et Débats du Centre catholique intellectuel français*, décembre 1960).

Sept peintres autour d'un micro ont dit (*Lettres françaises*, 1^{er} mars) que « on tourne en rond, quand on n'a pas un apport de la réalité », et qu'il faut sortir du cercle vicieux de l'abstrait.

Arturo Lopez, collectionneur, mécène et donateur des musées de France, est mort à Neuilly le 17 mars.

Rudolf Kömstedt, élève et assistant de Wölflin, professeur émérite

GÉNÉRALITÉS, DIVERS

M. P. Lelièvre a fait dans la revue *Critique* (1960, n° 16) une critique d'ensemble de trois *Histoires générales de l'art* de date récente, celle de L. Hauteccœur (Flammarion, 1959), celle de R. Huyghe (*L'Art et l'Homme*, Larousse, 1958), et l'*Enciclopedia universale dell'arte* (Florence, 1958).

Le *Dictionnaire des Peintres français* publié sans nom d'auteurs aux éd. Seghers, est sévèrement jugé par George Besson, dans les *Lettres françaises* (23 nov. 61). Le critique reproche de « naturaliser français » de nombreux artistes : « un peintre n'est pas forcément français parce qu'il lui arriva, de passage à Paris, d'installer son derrière sur une banquette de Montparnasse ou d'être à l'origine des mauvaises manières de quelques-uns de nos compatriotes ». M. Besson reproche aux auteurs d'écrire Vallotton avec un seul T, Pissarro avec un seul R, et de faire mourir Albert André en 1926 au lieu de 1954 ; il s'étonne de voir que Kandinsky a droit à deux fois plus de texte que Daumier, Wols plus que Fragonard, Marcel Duchamp que Manet, Stoskoff plus que Géricault.

Tibor Bodrogi dans son ouvrage sur *l'Art de l'Océanie* (Ed. Grund, 48 p. in-8° carré, 170 pl.) nous fait

percer le mystère de ces œuvres primitives qui nous surprennent encore.

Auteur notamment d'*Initiation Rites and Ghost-Cult in the Astrolabe Bay Region*, il s'intéresse surtout à l'aspect anthropomorphique et magique de ces œuvres qui sont en relations étroites avec les facteurs économiques, sociaux et religieux des primitifs. Aussi, essaie-t-il de nous faire comprendre leur mentalité avant de nous parler de leurs œuvres.

Il y a un réel souci esthétique dans ces représentations de divinités. Mais l'artiste ne doit pas créer selon les possibilités de sa propre imagination ; il doit se faire l'interprète de la pensée et des conceptions de la société, de telle sorte que sa fantaisie ne peut s'exprimer que dans des détails sans profonde signification.

Ce livre, abondamment illustré, donne une idée des richesses du Musée ethnographique de Budapest dont M. Bodrogi est conservateur.

De Gerhart Eimer ont paru à Stockholm : *Carl Gustaf Wrangel als Boucher in Schweden und Pommern*. (Acta universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art, Almqvist et Wicksell, Stockholm 1961) et *Die Stadtplanung im schwedischen Ostseeereich 1600-1715. Mit Beiträgen zur Geschichte der Idealstadt*. (Scandinavian University Books, Svenska Bokforlaget, Stockholm 1961).

NÉCROLOGIE

à l'Université d'Erlangen, connu par ses ouvrages sur l'architecture du moyen âge, en Allemagne et en France, est mort à l'âge de soixante-quinze ans.

Nous apprenons avec beaucoup de

regret la mort subite de **M. Jacques Guérin**, conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs où il était entré il y a 50 ans. Son goût, sa courtoisie, son élégance lui valaient en France et à l'étranger une grande et juste réputation.

AU SOMMAIRE DE LA "GAZETTE DES BEAUX-ARTS"

NUMÉRO DE MAI-JUIN 1962

Imagerie populaire et confréries toulousaines, par Pierre SALIES ; *Richesses anciennes du château de Pau*, par Jacques DE LAPRADE ; *History and Architecture of the Château of Verneuil-sur-Oise*, par Rosalys COOPE ; *Les disciples de Claude Mellan au Musée de l'Ermitage*, par Irina NOVOSSELSKAYA ; *Le véritable sujet des « Disciples d'Emmaüs » de Rembrandt*, par Charles PÉRUSSAUX ; *Le général Francisco de Miranda et ses amis Parisiens (1792-1798)*, par Michel BENISOVICH ; *Pierre-Henri de Valenciennes*, par Germain BAZIN ; *Degas et les « Malheurs de la ville d'Orléans »*, par Pierre CABANNE ; Bibliographie.

30-00

SOMMAIRE

CONTENTS

PIERRE SALIES :

Conservateur du Musée du Vieux-Toulouse : *Imagerie Populaire et confréries toulousaines* p. 257

Curator of the Musée du Vieux-Toulouse : *Popular prints and Toulouse Guilds* p. 257

JACQUES DE LAPRADE :

Conservateur du Musée National du Château de Pau : *Richesses anciennes du Château de Pau : Un inventaire des joyaux de la Reine Catherine de Navarre (1517)* p. 277

Curator of the Musée National du Château de Pau : *An inventory of the jewels of Queen Catherine de Navarre (1517)*. p. 277

ROSALYS COOPE :

F.S.A.
Histoire et Architecture du Château de Verneuil-sur-Oise. p. 291

F.S.A.
History and Architecture of the Château of Verneuil-sur-Oise p. 291

IRINA NOVOSSELSKAYA :

Assistante au Cabinet des Dessins de l'Ermitage : *Les dessins de Claude Mellan au Musée de l'Ermitage* p. 319

Assistant at the Cabinet des Dessins, Musée de l'Ermitage : *The drawings of Claude Mellan in the Musée de l'Ermitage* p. 319

CHARLES PERUSSAUX :

Bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale : *Le véritable sujet des « Disciples d'Emmaüs » de Rembrandt* p. 329

Librarian at the Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris : *The real subject of Rembrandt's "Disciples of Emmaüs"* p. 329

MICHEL BENISOVICH :

Ancien élève de l'Ecole du Louvre, spécialisé notamment dans l'étude de l'art français au XVIII^e siècle : *Le général Francisco de Miranda et ses amis parisiens (1792-1798)* .. p. 345

Old pupil of the Ecole du Louvre, more particularly a specialist in the study XVIIIth century French Art : *General Francisco de Miranda and his Parisian friends (1792-1798)*. p. 345

GERMAIN BAZIN :

Conservateur en chef des Peintures au Musée du Louvre : *Pierre-Henri de Valenciennes*. p. 353

Chief Curator of the Paintings, Musée du Louvre : *Pierre-Henri de Valenciennes* p. 353

PIERRE CABANNE :

Degas et « Les malheurs de la Ville d'Orléans » p. 363

Degas and the "misfortunes of the town of Orleans" p. 363

BIBLIOGRAPHIE PAR :

MM. Yves BRUAND, professeur à l'Université de Sao Paulo, Pierre du COLOMBIER, Jean-Marie DELETTREZ, Inspecteur des Finances, Louis HAUTECEUR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Pierre HELIOT, Jean MARCADE, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux, A.-P. DE MIRIMONDE, président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris p. 367

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Valenciennes. *Sous-bois : arbres aux rameaux tordus*. Paris, Musée du Louvre. Phot. E. Mas.

Reproduced on the cover :

Valenciennes : *Underwood : trees with twisted boughs*. Paris, Musée du Louvre. Phot. E. Mas.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : Numéro *Poussin*, réunion d'articles par Denis Mahon, Martin Davies et Sir Anthony Blunt, Walter Friedlaender, Denys Sutton, Mme Doris Wild, Georges Wildenstein. Notes par Edgar Wind, Pierre Schneider, Jean Adhémar, etc...

RECTIFICATIF : Article de Mme Martin-Bouton (*G.B.-A.*, avril 1962) : la figure 8, p. 248 est le portrait du Baron Méchin par Joseph Bouton, Paris, Coll. de Mme Davril. La figure 9 est le portrait de Jean-Baptiste Albony d'Azincourt par Joseph Bouton, Paris, Comédie-Française.

ЦУНБ
им. Н. А. Некрасова



2 000001 625279

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1961)

France, Communauté Française : 68 NF
Etranger : 74 NF

PRIX DU NUMÉRO :

France, Communauté Française : 9 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1961)

£ 18.00

SINGLE COPY :

£ 2.00

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.I. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.