

TP2000/40

Miniatures de Heidelberg

Bibliothèque-Musée de l'Évêché



139460



UN PORTRAIT DE ROMNEY

On serait fort embarrassé de connaître G. Romney, si l'on avait pour juger de ses ouvrages ceux-là seuls que les collections françaises possèdent. Le plus grand nombre est resté en Angleterre et la National Gallery, comme les galeries particulières, attestent l'activité du maître charmant qui a peint avec tant de ferveur l'image de lady Hamilton. Dans ce brillant et gracieux xviii^e siècle anglais, G. Romney occupe une place privilégiée, près de Reynolds et de Gainsborough. La faveur de la mode avait fait de lui l'émule de ces maîtres. Après comme avant son voyage d'Italie, il a été à Londres un portraitiste fort recherché; l'empressement de ses contemporains à réclamer de lui leur portrait, a même été si marqué qu'il a détourné Romney de la peinture historique où il avait commencer de s'essayer. De tant d'ouvrages qui valurent au peintre une renommée si brillante, il en est fort peu qu'il nous soit donné d'admirer en France. Celui que le maître Jean Patricot vient de graver pour les lecteurs de la *Gazette* appartient à ce petit nombre : il se trouve à Ferrières, dans la collection du baron de Rothschild.

C'est le portrait, de grandeur naturelle, d'une femme assise le bras droit légèrement appuyé sur un banc, et le corps à peine attiré en arrière, la tête tournée de trois quarts. On n'a pu encore déterminer quel a été le modèle, et, en attendant que les recherches entreprises aient satisfait notre curiosité¹, il faut bien maintenir à ce portrait le nom très simple qui lui a été donné : *La Dame en blanc*. Il lui convient par sa simplicité même : nulle recherche, nulle affecterie, nul mystère dans ce portrait solidement peint et d'un coloris très franc.

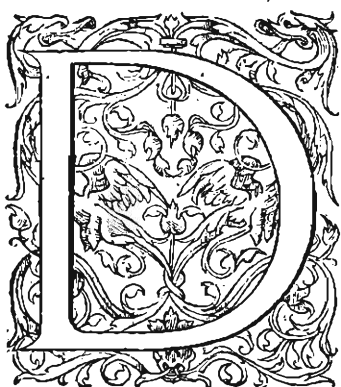
1. On pense toutefois que c'est le portrait de Mrs Nath.

Simplement vêtue d'une robe blanc crème, que vient égayer une écharpe bleue, les cheveux relevés à la mode du temps et retombant sur la nuque en boucles ondulées, la *Dame en blanc* est agréable plus encore que jolie, et elle a plus de charme intime et paisible que de grâce légère et frivole. Son visage régulier, aux traits un peu accentués, est tranquille, sincère et honnête; il serait sérieux presque sans un léger plissement des lèvres, si léger qu'il ne va pas jusqu'au sourire. Il ne paraît pas que cette jeune femme ait plus d'une trentaine d'années. Sans pousser trop loin les méditations, elle n'y demeure pas étrangère; elle est à une période de vie calme, heureuse par son égalité même et par les avantages que lui donnent le rang social, les agréments de sentiments tempérés et bien entendus, l'intelligence qui s'intéresse aux choses, et la fidélité à la tradition qui les maintient à leur place. On ne trouvera ici ni la gravité idéalisée de certains portraits de Gainsborough, ni le mouvement des toiles de Reynolds, où il semble que se poursuive le geste fugitif du modèle, saisi à la hâte par le peintre, mais une vérité qui n'a rien de troublant, une sincérité harmonieuse avec modération, un charme plein de sécurité.

M. Jean Patricot a fait revivre le portrait de Romney avec toute la puissance et en même temps tout le charme que le modèle réclamait. La liberté et la sûreté qui sont habituelles au maître graveur l'on ici servi à souhait. Il a interprété fort heureusement la richesse et la franchise de cette peinture, d'une pâte solide, le brillant de ce coloris très chaud, où les effets ne sont obtenus qu'avec un petit nombre de tons et où l'harmonie naît plutôt de l'heureux équilibre de l'ensemble que de la légèreté et de la grâce du détail. Son talent si souple et si sûr avait déjà réuni à définir avec une rare maîtrise le somptueux éclat et la facture large de Gainsborough et de Hoppner : voici qu'il vient d'exprimer Romney avec une égale virtuosité. Peut-être nulle image n'était en plus heureuse harmonie avec les qualités de son burin que celle de la *Dame en blanc* : il y a justement en elle cette vie heureuse, cette sérénité étrangère aux complications, cette simplicité sobre et souriante qui s'accorde si bien avec les dons de M. Jean Patricot, et qu'il a su définir avec toute sa sympathie et toute sa pénétration d'esprit.

DEUX MINIATURES
DE LA BIBLIOTHÈQUE DE HEIDELBERG

ATTRIBUÉES A JEAN MALOUEL



DEPUIS le mémoire célèbre, publié en 1884¹ où M. Delisle a rappelé l'attention des archéologues sur les enlumineurs employés par le duc de Berry et ses émules, nombre de miniatures dues au même groupe d'artistes ont été signalées dans les grandes bibliothèques européennes et dans plusieurs collections particulières. Un récent voyage à Heidelberg me permet d'en ajouter deux, et non des moins belles, à celles qui ont été pu-

bliées et décrites jusqu'à présent.

J'ai remarqué le volume qu'ornent ces miniatures dans une vitrine de la Bibliothèque universitaire de Heidelberg, presque à côté du manuscrit fameux des *Minnesinger* que cette bibliothèque a récupéré en 1888. C'est un missel de format in-4° (0^m35 sur 0^m25), dans une ancienne reliure de velours rouge sans armoiries, et qui, en dehors de ces deux miniatures (fol. 98 et 99), offre seulement quelques initiales peintes et dorées. Le bibliothécaire, M. Wille, a bien voulu m'apprendre que ce manuscrit n'avait pas encore été catalogué et qu'il n'en existait, à sa connaissance, aucune description dans les nombreux travaux dont la bibliothèque de Heidelberg a été l'objet.

D'après une notice en latin, inscrite sur le feuillet de garde au

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. I, p. 401.

xviii^e siècle, le missel en question provient du couvent de Salem; il fut acquis pour ce couvent par un certain Elling, envoyé (*commissarius*) auprès de la cour de France (*ad curiam Franciæ*), à Paris, le 16 juillet 1763, au prix, qui paraît aujourd'hui modeste, de 40 thalers.

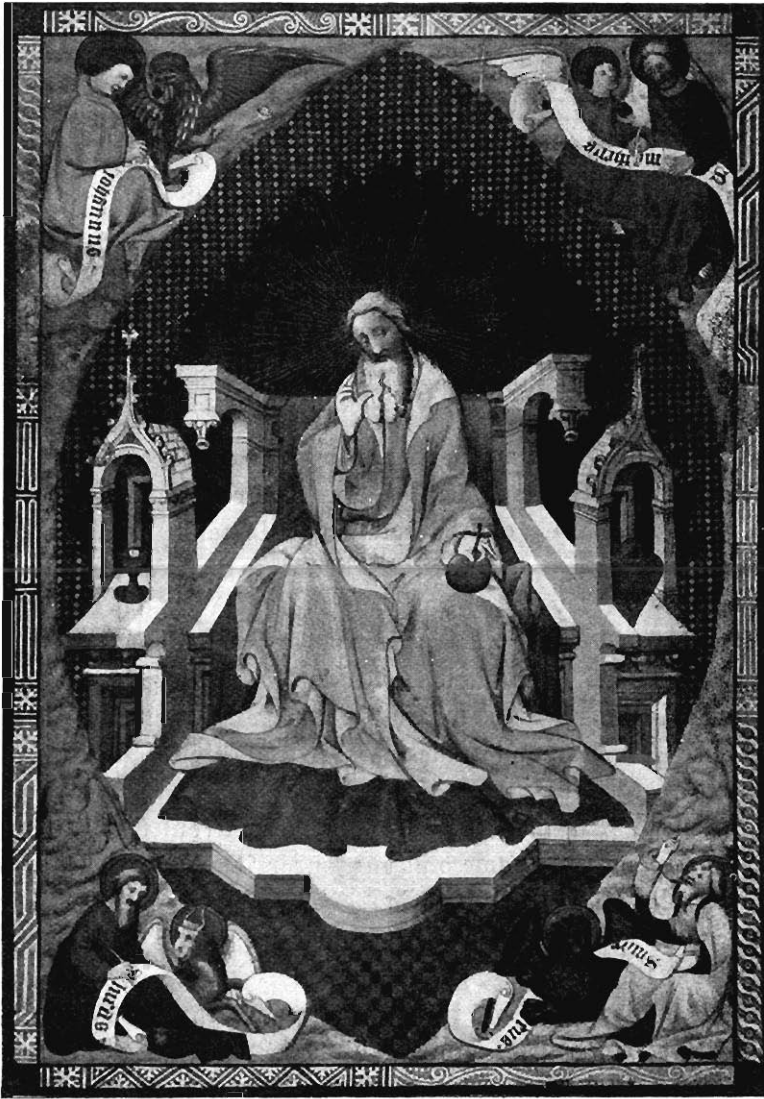
La première miniature représente Dieu le Père, la main droite levée comme pour bénir, la main gauche abaissée tenant un globe surmonté d'une croix. Il est assis sur un trône en marbre d'une grande richesse¹, accosté de deux petites chapelles gothiques dont l'une, à sa droite, contient un ostensor avec une hostie, l'autre, à sa gauche, un diptyque ouvert. Ce sont les symboles du Nouveau Testament et de l'Ancien, représentés par la Sainte Cène et par les Tables de la Loi. Aux quatre angles du cadre, décoré avec beaucoup de variété et de goût, sont figurés les quatre Évangélistes : Jean (IOHANNVS, *sic*), sous les traits d'un jeune homme écrivant avec l'aigle inspirateur à sa gauche; Mathieu (S. MATHEVS), écrivant sous la dictée d'un ange; Luc (S. LVCAS), écrivant avec une licorne ailée à sa gauche; Marc (S. MARCVS), levant la main droite vers le ciel et accosté d'un lion ailé et nimbé. En dehors du cadre serpentent des rameaux de vigne dont les feuilles pointues sont entremêlées d'étoiles. Une croix est dessinée au-dessous de la bordure inférieure. La couleur de l'ensemble est très claire; le bleu et le rose dominant; la dorure est employée sobrement.

L'encadrement et la bordure de la seconde miniature sont identiques à ceux de la première. Le sujet est la Crucifixion. Le Christ expirant est en croix entre les deux larrons, sur un fond de nuée en forme de segment de cercle semé de bustes de chérubins et où l'on distingue, à gauche, le soleil rayonnant, à droite, le croissant de la lune². De la bouche de chaque larron sort un petit personnage nu, figuration de l'âme qui s'échappe du corps. L'« esprit » du bon larron, à droite du Christ, pose son bras droit sur le doigt d'un chérubin, qui semble l'attirer à lui; celui de gauche ne reçoit aucun appui, mais il n'est pas, comme dans d'autres représentations analogues, enlevé par un démon. Le reste de la scène comprend les éléments usuels : saint Jean avec la Vierge et les Saintes Femmes, les soldats

1. Comparez les trônes du prophète Jérémie et de l'apôtre saint André dans le psautier du duc de Berry à la Bibliothèque Nationale (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. II, p. 344-345). Courajod considérait les types de ces trônes comme italiens (*Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II, p. 467).

2. Le soleil sous la forme d'un visage humain et la lune sous l'aspect d'un croissant se trouvent déjà dans une miniature des Évangiles syriaques de Florence, datée de 386 (*Bulletin monumental*, 1861, p. 472).

qui jouent pour se partager les vêtements de Jésus, le coup de lance, l'offre de l'éponge imbibée de vinaigre, deux cavaliers dont le cen-



LE PÈRE ÉTERNEL SUR SON TRÔNE, GRANDE MINIATURE D'UN MISSEL

(Bibliothèque de l'Université, à Heidelberg.)

turion, qui tient une banderole avec ces mots : VERE FILIVS DEI ERAT ISTE¹. Au pied de la croix on aperçoit un os long et le crâne d'Adam.

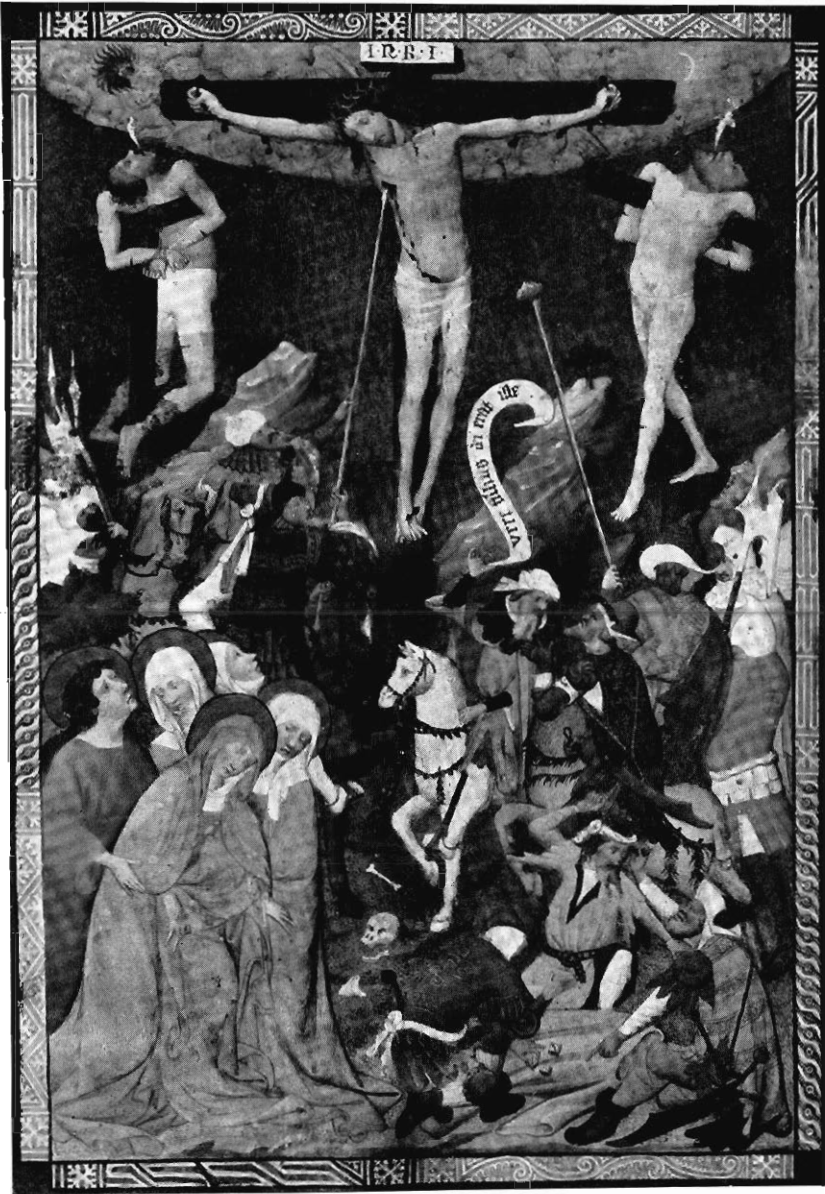
1. Matth., xxvii, 54; Marc, xv, 39. — M. Durrieu a bien voulu me signaler deux grandes miniatures inédites du même atelier et représentant, avec quelques

Le style de ces belles miniatures se distingue par une recherche excessive de la suavité, aux dépens du caractère et de l'accent. Même le mauvais larron et les soldats n'ont pas les expressions féroces et sinistres que l'art du xv^e siècle leur attribuera. Seuls le cavalier qui tend l'éponge à Jésus et le soldat assis tout à droite ont un certain air de brutalité qui fait penser aux œuvres rhénanes et en accuse probablement l'influence. La tête du Christ, celles de la Vierge, de saint Jean et des Saintes Femmes sont discrètement et presque mollement douloureuses. Les corps sont très allongés, mais dessinés avec beaucoup de correction et d'élégance; les barbes, y compris celles de Jésus et du Père Éternel, sont bifides; celle de saint Mathieu, sur la première miniature, fait seule exception à cet égard.

Il est superflu de démontrer que ces peintures sont françaises ou franco-flamandes et qu'elles appartiennent au groupe de celles auxquelles est attaché le nom du duc de Berry. Cette école paraît s'être formée à Paris même, pendant la première moitié du xiv^e siècle; les désastres de la guerre de Cent ans la firent émigrer dans la vallée de la Meuse, où elle s'imprégna d'éléments rhénans et italiens et d'où elle rayonna sur Dijon, Bourges, Paris et la Provence. La bordure de rinceaux de vigne se remarque déjà sur des miniatures de la bibliothèque de Charles V; on constate aussi, dans des livres de cette provenance, un des ornements caractéristiques des cadres, consistant en une rangée de chevrons avec de petits rameaux dans les intervalles. L'expression des têtes et les barbes bifides se retrouvent dans les miniatures de Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin; toutefois, les deux peintures de Heidelberg ne peuvent être attribuées à l'un de ces peintres, comme on s'en assurerait en jetant les yeux sur les planches des *Monuments et Mémoires* où les œuvres authentiques de Beauneveu et de Jacquemart ont été reproduites par l'héliogravure ¹. C'est la même école, avec des échos lointains de Florence, de Sienne ou de Pise, mais ce ne sont pas les mêmes mains; notre artiste est d'ailleurs plus voisin de Jacquemart que de Beauneveu. D'autre part,

différences, les mêmes sujets; elles décorent un missel donné en 1412 à l'église Saint-Magloire à Paris (Bibl. de l'Arsenal, n^o 623). Ces peintures, et d'autres de style analogue, ont été attribuées sous réserves par M. Durrieu à un artiste alsacien, Haenslin (Hancelin) de Haguenau (*Le Manuscrit*, t. II, p. 178; cf. *ibid.*, p. 149); MM. de Champeaux et Gauchery (*Les travaux d'art exécutés pour le duc de Berry*, 1894, p. 204) les croient « de l'école des Limbourg », ce qui s'accorde avec l'hypothèse énoncée plus loin.

1. *Fondation Piot; Monuments et Mémoires*, t. III, pl. VI (Beauneveu), pl. VII-XI (Jacquemart).



JÉSUS ENTRE LES DEUX LARRONS

GRANDE MINIATURE D'UN MISSEL

(Bibliothèque de Heidelberg)

le cheval blanc figuré sur la seconde miniature ne trahit encore en aucune façon l'influence des van Eyck, qui devient très sensible dans les miniatures franco-flamandes après 1420. Je croirais volontiers que les deux peintures de Heidelberg sont antérieures de quinze ou vingt ans à cette date et qu'elles appartiennent aux toutes premières années du xv^e siècle.

Un examen rapide suffit à convaincre qu'il existe un intervalle assez considérable entre les miniatures de Heidelberg et celles des frères de Limbourg à Chantilly. Ces dernières marquent un grand progrès vers le réalisme et la puissance expressive; ce sont les chefs-d'œuvre de l'école, contemporains, ou peu s'en faut, de la mort du prince autour duquel ce grand mouvement artistique s'était produit. Sans vouloir restreindre la part du génie des Limbourg, on peut croire qu'ils ont dû quelque chose de leur supériorité sur leurs prédécesseurs à la connaissance de modèles italiens d'un art plus achevé, notamment de Gentile da Fabriano¹. Il est impossible de regarder les belles pages du manuscrit de Chantilly à côté d'une photographie de l'*Adoration des Mages* de Gentile, sans être frappé des ressemblances. Il est vrai que l'*Adoration* est de 1423, tandis que les miniatures en question remontent peut-être à 1414; mais Gentile, mort en 1428, paraît avoir exécuté des travaux importants à Venise dès 1409² et il se pourrait que de petits tableaux de ce maître charmant, analogues à la prédelle que possède le Louvre, eussent été transportés en Flandre dès cette époque. Si les Limbourg n'ont pas été influencés par Gentile, c'est alors qu'ils ont influé sur lui; cela aussi est possible, car il y avait alors un va et vient très actif de négociants et d'ouvriers d'art entre la Flandre et l'Italie; mais, avant de rien affirmer à cet égard, il faudrait des indices chronologiques qui nous font défaut³.

La difficulté n'est pas moindre lorsqu'il s'agit d'expliquer certaines analogies, d'ailleurs incontestables, entre les œuvres de Pisanello et celles des van Eyck⁴. Sont-ce les Flamands, est-ce

1. Il est digne de remarque que lorsque Rogier van der Weyden alla en Italie (1430), les peintures qui le frappèrent le plus furent précisément celles de Gentile da Fabriano au Latran.

2. Venturi, *Gentile da Fabriano e Pisanello*, p. 6.

3. Courajod a été frappé des affinités entre l'art du nord (franco-flamand et rhénan) et celui de Gentile da Fabriano et de Pisanello (*Leçons*, t. II, p. 268); mais il admettait que la France, dès la fin du xiv^e siècle, était profondément pénétrée d'éléments italiens (*ibid.*, p. 462).

4. Les erreurs des experts sont instructives à cet égard; ainsi la *Vision de*

l'Italien qui a imité? La chronologie n'est d'aucun secours, car nous ne savons rien des débuts de Pisanello, sinon qu'il était contemporain des van Eyck et qu'il était de Vérone; or, le duc de Berry avait un fournisseur de livres italien, Pierre de Vérone, qui travailla à Paris de 1397 à 1421¹. Le courant réaliste peut s'être dirigé d'Italie en



LE CHRIST MORT, PEINTURE ATTRIBUÉE A JEAN MALOUEL

(Musée du Louvre.)

Flandre comme de Flandre en Italie. Il ne semble guère possible, pour l'instant, de prendre parti entre les solutions contradictoires qui s'offrent à l'esprit; la plus vraisemblable est la solution éclectique, qui admet un échange incessant d'influences et de modèles entre cisalpins et transalpins.

saint Eustache de Pisanello, aujourd'hui à la National Gallery, a été attribuée à Jean Fouquet et même à Albert Dürer.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. II, p. 342; — *Le Manuscrit*, t. II, p. 163.

En 1898 encore, Eugène Müntz se refusait à admettre la date de 1416 pour les miniatures de Chantilly. Il ne pouvait, disait-il, se faire à cette idée et supposait qu'il devait y avoir, malgré les apparences et l'excellence des arguments invoqués, erreur sur la date des premiers tableaux du manuscrit, ceux du calendrier¹. Depuis cinq ans, grâce surtout aux travaux provoqués par l'exposition rétrospective de Bruges et la publication, par M. Durrieu, des *Heures* de Turin, les données du problème se sont quelque peu modifiées. Ce qui choquait Eugène Müntz et tant d'autres historiens de l'art avec lui, c'est l'idée que seize ans avant l'achèvement du retable de l'*Agneau* (1432), il eût pu se trouver deux artistes limbourgeois pour devancer à ce point les frères van Eyck. Mais nous savons aujourd'hui que le retable de l'*Agneau*, achevé par Jean en 1432, après la mort d'Hubert, a été précédé d'une longue série d'œuvres considérables; M. Weale a publié un document d'où il ressort que Hubert van Eyck était déjà célèbre dans les Flandres en 1413; M. Durrieu a prouvé que les miniatures les plus remarquables des *Heures* de Turin, sorties de l'atelier des van Eyck et probablement de la main d'Hubert, doivent être datées de 1415 au plus tard. Ainsi, comme l'a fait observer M. Hulin, il ne s'agit plus de savoir si les Limbourg ont inspiré les van Eyck; c'étaient les chefs d'ateliers contemporains, peut-être rivaux, l'un plus italien, l'autre plus germanique, qui furent actifs depuis 1405 environ ou plus tôt encore, et qui reçurent des inspirations diverses d'au delà des monts².

Le Louvre s'est enrichi, en 1864, d'un tableau circulaire sur fond doré, portant au revers les armes de la maison de Bourgogne avant Philippe le Bon, qui représente le Christ descendu de la croix, vu à mi-corps, soutenu par le Père Éternel; à droite sont la Vierge et saint Jean; à gauche, cinq anges. Une colombe blanche — le Saint-Esprit — vole autour de la chevelure de Jésus. Ce tableau paraît être mentionné dans l'inventaire de Philippe le Bon, dressé en 1420³; en tous les cas, il est antérieur à cette date. Tant par la couleur que par le dessin, il offre de telles ressemblances avec les miniatures de Heidelberg que je n'hésite pas à attribuer ces trois œuvres à la même main⁴. Or, il est presque certain que le tableau du Louvre est du

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 300.

2. J'ai résumé les derniers travaux de M. Hulin dans la *Revue archéologique*, 1903, t. II, p. 369.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 129; le tableau y est reproduit p. 133.

4. Notez l'identité des types du Christ, la manière dont est représenté le sang coulant de la plaie vers le milieu du corps, l'identité de la tête de profil d'une des

peintre gueldrois Malouel (*Maelwael*, sur son sceau), qui remplaça Beauneveu, vers 1397, dans les fonctions de peintre du duc de Berry¹. Jean Malouel travaille pour les Chartreux de Dijon en 1396; en 1399, il peint les armes de Bourgogne sur des écussons; il fait des harnais de joute en 1404 et disparaît des comptes en 1412². C'était donc un de ces peintres « à tout faire », à la fois peintre de panneaux, décorateur et miniaturiste. M. de Champeaux a justement fait observer que le tableau circulaire du Louvre ressemble bien plus à une grande miniature qu'à un tableau. « Les figures, dit-il, en sont peintes avec une surprenante richesse de tons, mais on voit que les détails et la composition générale sont traités par un artiste familiarisé avec la dimension restreinte des pages de manuscrits. » Il me sera permis d'ajouter que l'identité de facture du tableau du Louvre et des miniatures m'a frappé à Heidelberg même, à un moment où j'ignorais encore, ne l'ayant pas lu ou l'ayant oublié, l'article publié ici par M. de Champeaux en 1898.

D'un élève de ce Malouel, le Brabantois Henri de Bellechose, le Louvre possède deux tableaux dont l'attribution est certifiée par des documents : ils proviennent l'un et l'autre de la Chartreuse de Dijon et représentent la *Vie de saint Denis* et la *Vie de saint Georges*. La première de ces œuvres est très supérieure à la seconde et d'un style tellement semblable à celui de la *Pietà* circulaire qu'on a supposé, avec toute vraisemblance, qu'elle a été commencée dans l'atelier de Malouel³. La certitude de l'attribution de cette peinture à Bellechose et le fait avéré que Bellechose est sorti de l'école de Malouel rendent plus que probable, pour ne pas dire certaine, l'attribution du panneau circulaire au maître gueldrois.

Dans les comptes de Bourgogne, le nom de Malouel est quelquefois écrit Manuel. Or, on connaît, à la même époque, deux enlumineurs du nom de Manuel : Polequin et Hennequin, qui travaillèrent en 1400-1406 pour le duc de Bourgogne. M. de Champeaux a proposé d'identifier Polequin et Hennequin Manuel ou Malouel à Pol de Limbourg et à son frère Hennequin, neveux, à ce qu'il semble, du peintre Malouel et auteurs des plus belles miniatures du manuscrit de Chantilly. Si cette hypothèse, qui est très séduisante, se vérifie,

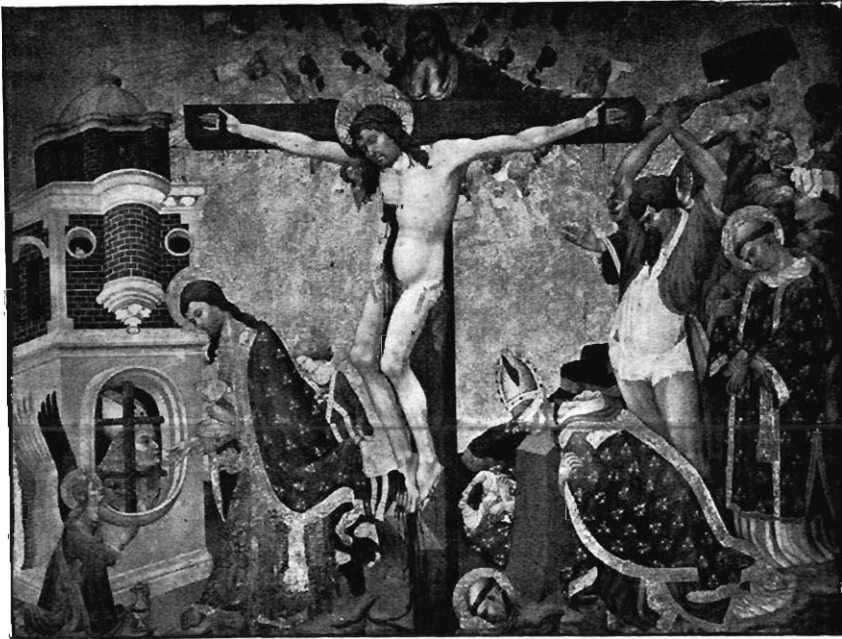
Saintes Femmes sur la miniature avec celle d'un des anges du tableau, etc. De différences de style, même minimales, je n'en vois point.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 42.

2. Laborde, *Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 363.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 134.

le tableau circulaire du Louvre et les miniatures de Heidelberg gagnent encore en intérêt, car elles se trouvent dans une relation étroite avec les chefs-d'œuvre les plus accomplis de l'enluminure franco-flamande. Les merveilles du livre d'Heures de Chantilly représentent dès lors l'apogée d'une école dont les miniatures des livres de Charles V, récemment publiées par M. Delisle, marquent les débuts,



LA VIE DE SAINT DENIS, PAR JEAN MALOUEL ET HENRI DE BELLECHOSE
(Musée du Louvre.)

et les œuvres de Jean Malouel la seconde phase, voisine de la pleine floraison.

Un détail digne d'attention de la seconde miniature est la représentation des âmes des larrons; elles sont aussi figurées dans le *Calvaire* du missel de Saint-Magloire, à l'Arsenal, proche parent de celui de Heidelberg, sinon de la même main. J'en ai rencontré un troisième exemple, postérieur de peu d'années, dans la *Crucifixion* peinte à Saint-Bonnet-le-Château (Loire), par un peintre probablement bourguignon¹.

Cette particularité se trouve, dès le XIV^e siècle, dans l'art italien,

1. Déchelette et Brassart, *Les Peintures murales du Forez*. Montbrison, 1900, pl. VIII, IX, p. 46; — *Rev. archéol.*, 1901, t. I, pl. II, p. 15. L'âme du bon larron est recueillie par un ange, celle de l'autre est enlevée par une chauve-souris.

témoin un tableau, autrefois chez lord Wensleydale en Angleterre¹, qui a été gravé pour le recueil de Sérour d'Agincourt². L'âme du mauvais larron, à gauche du Christ, sort de sa bouche et est emportée par deux diables ailés; celle du bon larron est figurée sous l'aspect d'un enfant en prière, debout sur un drap plié qu'emportent deux anges. Or, ce tableau est signé de Barnabé de Modène et daté de 1374. De 1370 environ date une *Crucifixion* sur le mur oriental du Campo Santo de Pise où les âmes des larrons sont pareillement figurées. Pour trouver d'autres exemples dans l'art du nord de l'Europe, il faut descendre jusqu'à la seconde moitié du xv^e siècle; du moins n'en connais-je pas de plus anciens qu'une verrière du xv^e siècle à Strasbourg³, un relief du dôme de Wurzburg daté de 1451, et le tableau d'autel de la Marienkirche à Lübeck, œuvre d'un imitateur de Memling (1494). Il est vrai que les études iconographiques sur l'art du moyen âge et des temps modernes sont encore tellement arriérées qu'une assertion touchant la date et le lieu d'apparition d'un motif comporte toujours d'expresses réserves⁴. Quoi qu'il en soit, la présence des âmes des larrons dans la *Crucifixion* de Heidelberg semble venir à l'appui de l'opinion que nous avons émise à l'endroit des influences italiennes, datant de 1370 à 1380 environ, que le miniaturiste anonyme a dû subir. Lorsque le tableau du Louvre, œuvre de Bellechose, qui représente la *Vie de saint Denis*, fut vendu à Paris, en 1849, l'expert l'attribua au Siennois Simone Martini, dit Memmi⁵. L'erreur a paru depuis presque plaisante; mais elle renferme une certaine part de vérité.

M. Wille, le bibliothécaire de Heidelberg, m'apprit qu'une tradition, dont il n'était pas disposé à faire état, nommait la marquise de Pompadour comme le dernier possesseur du manuscrit acheté pour le couvent de Salem. Vérification faite, il n'en est pas question

1. Crowe et Cavalraselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. II, p. 385.

2. S. d'Agincourt, *Histoire de la peinture*, pl. 133, 3. L'indication m'a été fournie par les fiches *Ames*, de M. de Bastard, à la Bibliothèque Nationale, que m'a obligeamment communiquées M. Dorez.

3. Calque de Bastard, au Cabinet des estampes (t. VII, pl. 5). Les âmes des larrons sortent de leur bouche; l'une est recueillie par un démon, l'autre par un ange.

4. La figuration des âmes des mourants sous l'aspect de petits génies nus, sans sexe, paraît d'origine orientale (syriaque et byzantine); on en a des exemples dans les manuscrits dès le xi^e siècle (d'Agincourt, pl. 82), mais en Italie plutôt qu'au nord des Alpes. Cf. A. Maury, dans la *Revue archéologique*, 1844, p. 507 et suiv.

5. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, i. I, p. 132.

N^o 7 - Dorez
 Crucifixion
 sur verre (1494)
 Dorez sur
 la date, l'œuvre
 de 1494, l'œuvre
 de 1494
 (24 f. 6 et 7)
 R. 1900 p.
 34. 3 f.)

dans le catalogue imprimé des livres de la marquise; mais ce catalogue a été publié au commencement de 1765 et il est dit, dans la préface, que la date de la vente serait ultérieurement annoncée. Comme l'achat fait pour Salem date du 16 juillet 1765 et qu'il fut conclu à Paris, il resterait à savoir, ce à quoi je n'ai pu réussir encore, en quel mois de l'année eut lieu la vente. L'omission de ce précieux manuscrit dans le catalogue n'a rien de surprenant, car Quentin-Bauchart a déjà fait observer que plusieurs ouvrages de grande valeur, ayant appartenu à la marquise, n'y sont pas portés¹, soit par oubli, soit parce qu'ils ont été cédés à l'amiable; de ce nombre est le *Théâtre des petits appartements de Versailles*, vélin qui est conservé aujourd'hui à Chantilly. Quentin-Bauchart avait vu également, chez le baron Jérôme Pichon, un catalogue manuscrit in-folio de la même bibliothèque, qui n'était pas une copie et contenait quelques manuscrits manquant au catalogue imprimé. Enfin, il est avéré que M^{me} de Pompadour possédait des manuscrits, par exemple *Le Roy Modus et la Reine Ratio*, manuscrit gothique à miniatures qui fut vendu 36 livres et a disparu; un manuscrit du *Roman de la Rose*, avec miniatures, qui, payé 84 livres, a disparu également, etc. Les 40 thalers payés par Elling font environ 120 livres, prix supérieur à ceux qui viennent d'être cités. Il est donc possible et même probable que la tradition de la bibliothèque de Heidelberg est conforme à la vérité; j'imagine difficilement qu'elle ait pu s'accréditer par le seul fait de la date d'entrée, 1765, inscrite sur la garde du manuscrit, qui est celle de la vente de la bibliothèque de M^{me} de Pompadour, car les idées associées à ce nom n'ont rien de commun avec celles que réveille un livre de messe. On comprendrait la naissance spontanée d'une pareille légende dans le cas d'un ouvrage de caractère galant ou mondain; elle semble, au contraire, inadmissible, quand il s'agit d'un missel enluminé.

Ce manuscrit n'a d'ailleurs nul besoin d'avoir figuré dans une bibliothèque française célèbre pour mériter d'être connu et estimé. Si j'ai raison d'en attribuer les miniatures à l'auteur du tableau circulaire du Louvre, elles prennent une importance considérable dans l'histoire de cette branche occidentale de l'art flamand dont Paris, Chantilly, Bruxelles et Vienne se partagent les chefs-d'œuvre, mais dont il y a des lambeaux épars en bien d'autres lieux.

SALOMON REINACH

1. E. Quentin-Bauchart, *Les Femmes bibliophiles*, t. II (1886), p. 57 et suiv.

