

R/TP 196P

OVERDROK UIT OUD HOLLAND  
JAARGANG



Bibliothèque Maison de l'Orient



130133

R/TP 196P  
A Monsieur Salomon Reinach,  
homme d'affaires et  
d'art.

## Notes sur l'Exposition d'art flamand et belge à Londres, I

par MARGUERITE DEVIGNE.

L'exposition d'art flamand et belge à Londres eut une exceptionnelle importance didactique. Jamais manifestation de ce genre ne comporta autant d'enseignements, ne souleva autant de problèmes et ne révéla autant de documents nouveaux.

L'un de ces documents inédits était une suite de scènes de la vie de la Vierge, trouvée dans le Limbourg.<sup>1)</sup>

Fort abîmée, — le panneau a servi de fond de buffet, — elle est par surcroît incomplète, la planche ayant été sciée à la mesure du meuble où elle devait s'adapter. Mais les quatre sujets conservés restent reconnaissables et bien lisibles: Joachim et Anne à la Porte d'or, la Naissance de la Vierge, le Couronnement de la Vierge et la Présentation de l'enfant Jésus au temple. Les groupes, placés sous de jolies arcades trilobées reposant sur de minces colonnes, se succèdent, à part les deux premiers, sans aucune logique et les personnages ne sont pas tous de même taille, — le Christ et la Vierge du Couronnement étant beaucoup plus grands que les autres figures. Le dessin est plus solide, les draperies sont moins fluides et la couleur est plus sombre que dans le *Calvaire* provenant de l'ancienne corporation des Tanneurs, à présent à Saint-Sauveur à Bruges, et qui est d'une date moins avancée. Cependant ces deux œuvres, — l'une, le *Calvaire*, doit dater de 1400 environ, l'autre peut avoir été peinte vers 1410—1415, — participent encore, dans une certaine mesure, d'un même courant artistique, plus idéalisé et plus élégant dans le *Calvaire*, plus réaliste et plus plastique dans le panneau récemment découvert. C'est encore le langage de l'art international de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle que parlent, avec des accents différents, ces deux peintures flamandes.

Dans les scènes de la vie de la Vierge se trouve une inscription: „Den heer sy gebenedyt inder ewichheyt". C'est bien la preuve que cette peinture est une œuvre flamande, faite par un artiste qui vivait dans les Flandres, dans le Brabant ou dans le nord de la principauté de Liège, mais il est impossible de préciser davantage son origine, car l'inscription ne comporte aucune particularité dialectale.

Si cette série de tableaux de la vie de la Vierge a été peinte dans le

<sup>1)</sup> Elle a été découverte par M. Lambotte, directeur général des Beaux-Arts. Elle est peinte sur un panneau mesurant 0.65 de hauteur sur 2 m. 77 de longueur. M. Edouard Michel vient d'étudier cette peinture, ainsi qu'un petit *Calvaire* aux armes du duc de Berry, appartenant à la coll. Renders de Bruges. Il situe la date d'exécution des scènes de la vie de la Vierge entre 1400 et 1425 et y relève de nombreuses traces d'influences italiennes. (*Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1926).



pays mosan, la découverte est d'autant plus intéressante: on ne connaît à peu près rien de la peinture ancienne de ce pays. L'ex-voto du chanoine Pierre van der Meulen † 1459 (cathédrale de Liège)<sup>1)</sup> est une curieuse et archaïque composition où se mêlent des tendances bien diverses. La Vierge, assise sur un trône entre saint Pierre et saint Paul, a le même front découvert, en forme d'ogive, bordé d'un enroulement de cheveux, que l'on voit à la Vierge du *Couronnement*, sur le panneau du Limbourg, mais les autres éléments du tableau de Liège sont différents d'accent et de facture. — Le petit diptyque du *Martyre de Saint Lambert* et de la *Nativité* (musée diocésain de Liège)<sup>2)</sup> est une peinture naïve et précieuse, qui ne se rattache, semble-t-il, à aucun groupe déterminé. Elle a sûrement été exécutée à Liège, car on y voit le portrait du chanoine et grand chantre de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert, nommé Du Marais (Ex Palude), donateur de cette peinture et qui y figure tenant le bâton cantorial en argent doré qu'il offrit aussi à la cathédrale et qui porte sur le pommeau la date de 1495, ses armes en émail, celles du prince-évêque régnant, Jean de Hornes, et celle de son coadjuteur, Erard de la Marck, qui lui succéda.

Or, ce diptyque n'a pas de style, le métier en est hésitant, l'accent manque, et le brillant de cette peinture est tout factice, à part une ou deux jolies notes, comme le cortège des rois mages arrivant à l'étable de la Nativité.

On sait que vers 1454, fleurit à Liège un peintre, maître Antoine, qui exécute des travaux importants pour Saint-Aubain, à Namur, et pour Saint-Pierre, à Liège, et travaille pour des églises de la région liégeoise<sup>3)</sup>. Mais on a perdu jusqu'à la trace de ses œuvres, et l'on sait seulement qu'il eut du succès et fut apprécié dans la région très limitée où s'est déployée son activité.

A Liège, la gilde des peintres n'a pas de vie propre; elle est rattachée à celle des orfèvres et elle n'atteindra jamais à la vitalité et à l'éclat des guildes flamandes, telle celle de Saint-Luc, d'Anvers. Il semble que beaucoup de peintres originaires du pays mosan aient été chercher des commandes hors de la principauté, à la cour du duc de Bourgogne, dans les villes flamandes et du côté du Rhin. A Cologne, à Anvers, à Bruges, on trouve des peintres dont le nom indique qu'ils viennent de Liège ou du moins de la région liégeoise.<sup>4)</sup> Dans les grandes abbayes de Saint-Jacques et de Saint-Laurent, certains d'entre eux vivent cependant et travaillent; ce sont des moines enlumineurs, tels Jean de Stavelot, Jean de Looz et, plus tard,

<sup>1)</sup> Ce tableau était exposé à Londres.

<sup>2)</sup> Exposé à Londres.

<sup>3)</sup> Jules Helbig: *L'art mosan*, I, 1906, p. 129 à 131.

<sup>4)</sup> Dans un compte-rendu de l'exposition de *L'art mosan à Paris* (Le Flambeau, 31 Juillet 1924), j'ai publié quelques notes sur la peinture liégeoise, en citant, dans l'école de Cologne, des peintres dont l'origine mosane est vraisemblable, et notamment Gérard Butgyn, Lambert von Luytge et ce Johann de Stockhem, que nous ne connaissons que par la peinture qu'il fit d'un retable sculpté par maître Statius van Lüdich, vers 1457, pour l'église d'Erkelenz. Ces notes seront prochainement publiées ailleurs et complétées.



Fig. 1. ÉCOLE DU MAÎTRE DE FLÉMALLE: SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON.  
COLL. LADY EVELYN MASON.

Pascal de Bierset, dont les œuvres reflètent sûrement les tendances artistiques de leur milieu. M. Hulin de Loo m'a signalé deux feuillets historiques d'une Bible qui se trouvait encore en 1657 à Saint-Jacques (elle est à présent au British Museum.)<sup>1)</sup> Ces feuillets datent du deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle, et leur décor, où se remarquent des ornements et des détails qui ne se trouvent pas dans la peinture flamande du même temps, semble dénoncer une origine liégeoise. Ils forment, au point de vue de la date et de l'évolution du style, un chaînon intermédiaire entre le panneau du Limbourg et l'ex-voto de Pierre van der Meulen. De 1410 environ à 1459, il y a donc trois points brillants, — à supposer que le peintre des scènes de la vie de la Vierge soit Limbour-

geois, — trois œuvres, qui se détachent sur la trame encore sombre où viendra sans doute s'inscrire peu à peu l'histoire de la peinture liégeoise.

On avait escompté, à l'exposition de Londres, une importante représentation de Jean van Eyck. Elle fut réduite et l'on n'exposa que deux chefs-d'œuvre du maître: le portrait de Marguerite van Eyck et la petite sainte Barbe, du musée d'Anvers, ainsi que la copie (fin du XV<sup>e</sup> — XVI<sup>e</sup> siècle) de la Vierge du chanoine van der Paele (coll. du comte de Northbrook).

<sup>1)</sup> Grâce à l'obligeance de M. Popham, conservateur de la section des dessins au British Museum, j'ai obtenu l'autorisation de faire photographier ces feuillets, qui seront prochainement publiés.

De Hubert van Eyck, maître de la lumière et de l'atmosphère, il y avait les *Trois Maries au Sépulcre*, de la coll. de sir Herbert Cook, et sous le nom du même maître, il y avait aussi un très précieux petit tableau: un *saint Georges tuant le dragon*, peint sur bois (fig. 1).<sup>1)</sup> C'est l'une des œuvres les plus intéressantes qui se soient trouvées parmi les Primitifs. Au fond, la mer avec des navires aux voiles blanches, la côte découpée en baies et en promontoires, et des montagnes à l'horizon. Plus près, une ville construite sur une île et dont les murs crénelés s'avancent sur les eaux. Elle est tout ornée de tourelles et de clochetons, et elle est dominée par un haut rocher sur lequel s'élève un grand château. Des gens vont et viennent sur la route escarpée qui le relie à la ville; on en voit aussi au seuil des maisons et sur le pont qui rattache l'île au rivage. Ici, l'on voit encore des cavaliers, et à quelque distance, en mer, un haut récif. Enfin, à un plan plus rapproché, sur le versant d'une petite colline, la princesse que va délivrer saint Georges est agenouillée, en prière. Elle a les cheveux arrangés en truffeaux sur les tempes et elle est vêtue d'une robe de brocart bleu et or, avec une espèce de frange de soie rouge vif le long des manches. Ces couleurs sont d'une extrême richesse. Tout au premier plan, enfin, saint Georges, qui laisse flotter au vent, par-dessus son armure, de longues épaulières de soie, toutes déchiquetées sur leurs bords, cloue le dragon au sol, d'un coup de lance. Il monte un cheval blanc qui se cabre et dont les pattes antérieures et la tête sont fort petites pour le reste du corps.

M. Hulin de Loo a démontré<sup>2)</sup> que les dimensions restreintes de cette peinture empêchent qu'on l'identifie avec le panneau représentant aussi saint Georges tuant le dragon, peint par Jean van Eyck et qui fut acheté à Bruges, en 1444, par Johan Grégori, marchand citoyen de Valence, pour Alphonse d'Aragon, roi de Naples.

Weale et Brockwell, dans leur livre sur les van Eyck (1912), l'ont classée parmi les oeuvres d'authenticité douteuse.

Cette petite peinture savante, attentive, harmonieuse, infiniment délicate en même temps que riche, nous paraît pouvoir être située dans l'entourage et sous l'influence du Maître de Flémalle. Sans doute, les épaulières très longues et très flottantes de saint Georges et les franges des manches de la princesse sont des détails un peu surprenants, mais ils sont peut-être empruntés à des miniatures, où une note de fantaisie est plus facilement explicable. Cette peinture est fraîche, pleine de poésie, et dans les détails du paysage et de la ville qui apparaît au fond, il y a cette qualité d'observation familière et précise que l'on retrouve chez le Maître de Flémalle, dans *l'Annonciation* de la collection de Mérode, et dans la *Nativité* du musée de Dijon. C'est

<sup>1)</sup> 0,14 × 0,103. Anciennement dans la coll. du général de Plaoutine, à Petrograd; appartient à présent à Lady Evelyn Mason.

<sup>2)</sup> Bulletin de l'Académie royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), t. VII. 1925, nos. 6—9.

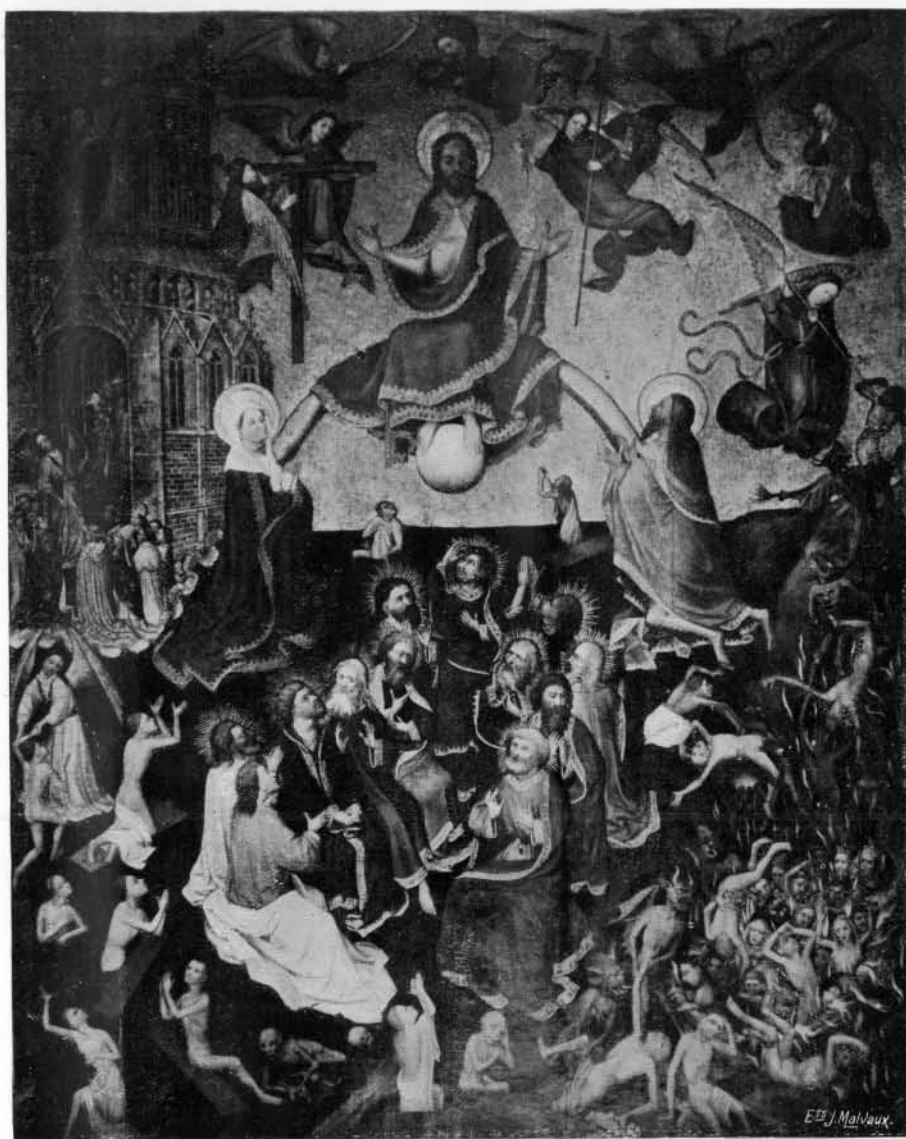


Fig. 2. MAÎTRE ANONYME : LE JUGEMENT DERNIER.  
PROVIENT DE DIEST ; ACTUELLEMENT DÉPOSÉ AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

Le coloris en est léger et clair; ici encore, il semble que l'on sente, tout proche, le souvenir de la miniature, tandis qu'une autre oeuvre, d'un contemporain des van Eyck, le *Jugement dernier* provenant de Diest, (fig. 2) — avec ses tons assourdis, mais soutenus, ses ors, ses rouges, ses roses et ses bleus, forme une grande composition chatoyante et d'une coloration chaude.

<sup>2)</sup> Burlington Magazine, Juillet 1909.

auprès de lui que nous chercherions l'auteur de cette petite et très jolie composition.

D'un de ses élèves, Jacques Daret, il y avait à Londres cette curieuse *Présentation au temple*, qui rappelle, comme esprit et même un peu comme couleur, les scènes du *Mariage de la Vierge*, au Prado, et qui a fait partie, ainsi que l'a prouvé M. Hulin de Loo,<sup>1)</sup> du retable à cinq panneaux peint pour une chapelle de l'église de l'abbaye de Saint-Vaast, à Arras, et commandé par l'abbé Jean de Clercq en 1434.

Ce *Jugement dernier*, révélé tout récemment, soulève aussi plusieurs questions. Son ordonnance est bizarre, et il semble que l'on y ait réuni les trois parties d'un retable à volets, dont les morceaux latéraux, — le Paradis et l'Enfer, — réduits et resserrés, ont été logés ici dans les angles supérieur et inférieur, à dextre et à senestre du groupe central.

Il y a donc eu, peut-être, une composition dont celle-ci ne nous donne qu'une transcription arrangée et qui était sûrement antérieure au *Jugement dernier* peint par Van der Weyden (Beaune). Le tableau de Diest lui-même ne peut être daté que de 1430 environ<sup>1)</sup>. La disposition des personnages principaux n'est pas sans analogie avec celle des mêmes figures dans le *Jugement dernier* de Hubert van Eyck, à Petrograd. Dans les deux compositions, le geste du Christ est le même, et la Vierge et saint Jean, — non pas l'Évangéliste, mais le Baptiste, — sont agenouillés, intercédant auprès du Juge pour les pécheurs. A Beaune, ils sont assis et les apôtres, avec d'autres personnages, sont derrière eux.

Des miniatures où la scène, restreinte, est pourtant évoquée d'une manière solennelle et impressionnante (voyez le *Jugement dernier* de l'Évangélaire de l'empereur Henri II),<sup>2)</sup> et des fresques peintes dans les églises, comme à Saint-Gall (VIII<sup>e</sup> siècle), à Saint-Georges d'Oberzell, dans l'île de Reichenau (début du XI<sup>e</sup> siècle) et à Sant' Angelo in Formis, près de Capoue, (commencement du XII<sup>e</sup> siècle), la figuration du drame final de la chrétienté et du monde tout entier a passé dès le XII<sup>e</sup> siècle au tympan des portails des églises de France, à Beaulieu tout d'abord, puis en se modifiant peu à peu et en s'amplifiant, à Saint-Denis, à Laon (vers 1160), à Conques<sup>3)</sup>, et au XIII<sup>e</sup> siècle, aux portails de presque toutes les cathédrales.

Dans le *Jugement dernier* de Diest, comme dans celui de Petrograd, le Christ a l'attitude qu'il adopte au tympan de Laon, les mains levées pour montrer ses plaies, et de même qu'à Beaulieu, à Saint-Denis et à Conques, des anges, derrière lui, portent les instruments de la Passion, tandis que d'autres, comme à Beaulieu encore, à Laon, à Autun, sonnent du buccin l'heure solennelle de la résurrection, — car, dit saint Matthieu, „Il enverra ses anges avec un grand bruit de trompette”. (Matthieu, XXIV, 31).

Sur des sarcophages chrétiens du IV<sup>e</sup> siècle, le Christ assis en gloire, au milieu des apôtres, a les pieds posés sur la voûte du ciel; à Diest et

<sup>1)</sup> Peut-être la date de l'exécution du tableau de Diest doit-elle être descendue jusque vers 1435. La composition avec laquelle il offre le plus de ressemblance est, croyons-nous, celle du *Jugement dernier* peint aussi sur fond d'or par Stephan Lochner (vers 1430?) pour l'église Saint-Laurent de Cologne (à présent au musée de la ville) Mais des différences notables subsistent entre ces deux œuvres, dans le style des figures et dans beaucoup de détails: ainsi le groupe des apôtres est remplacé, au centre du tableau de Lochner, par un groupe de damnés. De plus, dans le tableau de Diest, on voit les ressuscités quitter peu à peu l'apparence squelettique pour reprendre celle de la vie, tandis que dans le tableau de Lochner rien n'indique, dans l'aspect des corps rendus à la lumière, cette transition de la mort à la vie.

<sup>2)</sup> Hermann Hieber: *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*. (Munich, 1913) p. 135.

<sup>3)</sup> Voyez Emile Mâle: *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* (Paris, 1922) et du même: *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* (Paris, 1919).



Fig. 3. ROGER VAN DER WEYDEN : LA VIERGE ET L'ENFANT DU DIPTYQUE DE JEAN DE GROS.  
COLL. E. RENDERS, BRUGES.

à Beaune, il est assis sur l'arc en-ciel, tandis qu'à Petrograd, il paraît être assis sur le grand trône de marbre blanc dont Jean eut la vision (Apocalypse, XX, 11), et il n'a pas, sous les pieds, le globe que l'on voit dans les deux autres compositions. A Beaune, il fait le même geste qu'au tympan de Conques, la main droite levée (ici, béni- nissant les élus), la main gauche abais- sée vers les damnés, et aux extrémités du polyptyque, s'aperçoivent, comme dans le Jugement de Diest, la porte du ciel et la gueule de l'enfer.

Mais, de plus en plus, il apparaît que la composition de Diest est indépendante de celles de Hubert van Eyck et de Roger. Si elle montre les apôtres, comme sur le volet de Petrograd, placés à un plan inférieur à

celui qu'occupent la Vierge et saint Jean-Baptiste, et n'assistant pas les intercesseurs de leurs prières, mais commentant entre eux la sentence du Juge, il lui manque un élément qui est essentiel dans les deux autres peintures: le saint Michel aux grandes ailes, armé en chevalier et combattant le démon dans le volet peint par Van Eyck, tandis que dans le polyptyque de Van der Weyden, où il occupe au centre de la composition une place presque aussi importante que celle du Christ lui-même, il est vêtu d'une longue tunique d'un bleu très pâle, et, calme et grave, il pèse les âmes.

Dans le tableau de Diest, le motif de la Psychostasie n'est pas représenté, et saint Michel ne se différencie guère des autres anges qui l'entourent. Il a simplement une longue étole croisée sur sa robe bleu sombre et on le reconnaît à son action plutôt qu'à ce détail de vêtement: il arrache une âme au démon.

Il y a donc, dans ce tableau qui n'a pas encore été étudié, beaucoup d'éléments à examiner aussi bien au point de vue de la figuration du sujet qu'au point de vue du style et de la couleur, et aussi de la recherche de l'original dont il procède. Ce n'est pas une copie. L'artiste qui a exécuté cette peinture manquait de souffle, d'inspiration (il a repris ici des procédés de miniaturiste: l'emploi abondant de l'or, le dessin géométrique des nuages qui supportent l'entrée du ciel), mais il a réussi à dessiner quelques corps qui ont de l'élégance et une certaine nervosité (voyez particulièrement le damné qui tombe, la tête la première, dans le gouffre infernal, tout en haut de l'angle réservé à l'enfer). Il nous a laissé une oeuvre d'un intérêt très grand pour l'étude de cette période où, à côté de l'art puissant des Van Eyck, les techniques et les modèles de l'école antérieure n'avaient pas disparu de tous les ateliers.

Dans l'importante série d'oeuvres de Roger van der Weyden que groupait l'exposition, se trouvait reconstitué le diptyque formé par la Vierge de la coll. Huntington et le Philippe de Croy du musée d'Anvers, mais la belle et tendre Vierge de la coll. Renders, à Bruges, avec son Enfant Jésus couché sur un coussin orné de dentelle à l'aiguille (fig. 3), n'a pas vu revenir d'Amérique Jean de Gros, qui aurait repris devant elle sa prière interrompue.

En revanche, auprès de l'expressif portrait d'homme de la coll. du Dr. Wenland, — le portrait de Pierre de Beffremont, publié récemment par Wilhelm Stein et identifié par lui à l'aide d'un dessin du recueil d'Arras,<sup>1)</sup> — figurait un portrait nouvellement entré dans l'oeuvre de Roger, le beau portrait de femme, rouge et or, précédemment dans la coll. M. de Rothschild et qui a passé depuis peu dans la coll. John D. Rockefeller. (fig. 4). Wilhelm Stein a identifié le modèle avec Isabelle de Portugal,

<sup>1)</sup> *Die Bildnisse von Roger van der Weyden* (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1926).



Fig. 4. ROGER VAN DER WEYDEN: ISABELLE DE PORTUGAL, DUCHESSE DE BOURGOGNE.  
COLL. JOHN D. ROCKEFELLER.



troisième femme de Philippe le Bon <sup>1)</sup>, identification d'autant plus vraisemblable que ce portrait peint offre des traits de ressemblance bien saisissables avec le portrait de la duchesse copié en 1601 par Antoine de Succa chez le chancelier du chapitre de la cathédrale de Tournai, Denis de Villers, portrait qui a disparu et dans lequel nous avons proposé de reconnaître un original de Roger <sup>2)</sup>.

Le portrait de la coll. Rockefeller est très écrit, très stylisé, d'expression froide, malgré un essai de sourire, qui reste factice et figé. Mais l'exécution est magnifique, la peinture est faite dans une gamme riche et vive et elle est dans un excellent état de conservation. Bien qu'il fût déjà connu, — il a été publié, notamment, par M. Seymour de Ricci <sup>3)</sup>, — ce tableau, à Londres, où il était placé entre quelques-uns des plus beaux portraits de Van der Weyden, a pris enfin toute sa signification et son importance, et l'on peut le considérer comme l'une des révélations capitales de l'exposition.

Celle-ci mettait aussi en fort belle lumière un peintre sur lequel les avis sont assez différents, bien qu'on s'accorde à lui reconnaître un grand talent. C'est Petrus Christus, dont des critiques autorisés <sup>4)</sup> font un artiste de premier plan, tandis que d'une façon plus générale il est considéré comme un artiste intéressant, mais secondaire, d'inspiration assez courte, quoique, bon exécutant, il ait pu mener à un point plus avancé les conquêtes de lumière et d'atmosphère réalisées par ses maîtres, les van Eyck. Son passage à Milan, les rapports qu'il y eut vraisemblablement à la cour des Sforza entre lui et Antonello de Messine, et peut-être aussi Piero della Francesca, — comme le suppose Sir Roger Fry, <sup>5)</sup> — ou tout au moins la connaissance que celui-ci put avoir de son art, ajoutent un intérêt de plus à sa physionomie. Son oeuvre fut de celles qui établirent les contacts entre l'art italien et l'art flamand du XV<sup>e</sup> siècle. Mais Petrus Christus n'en reste pas moins l'un des épigones, — le meilleur peut-être, — de Jean van Eyck, et sa recherche de la lumière, de l'atmosphère, son interprétation du paysage, nous ramènent aux premières et magistrales leçons de Hubert van Eyck. Son dessin sobre et décidé, son modelé souvent bref et énergique, la séparation nette des plans accentuent la qualité plastique de ses figures, et il a fait des portraits qui sont des meilleurs de l'école flamande. Celui d'Edward Grimston, en toque noire, en habit vert et pourpoint rouge, est d'une distinction parfaite, de même que le délicat portrait de jeune femme du musée de Berlin, de même que les fiancés et le saint Eloi du

<sup>1)</sup> M. Hulin de Loo reconnaît aussi dans ce portrait Isabelle de Portugal, plus âgée que dans le portrait du Louvre et peinte par Roger sur un fond imitant des planches, le même fond que celui du portrait de Philippe le Bon, peint aussi par van der Weyden et connu par plusieurs copies.

<sup>2)</sup> Marguerite Devigne: *Une collection d'oeuvres d'art à Tournai au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*. Communication faite au congrès archéologique de Tournai en 1921. Publiée, en tirage à part, en 1922.

<sup>3)</sup> Burlington Magazine, avril 1922.

<sup>4)</sup> Sir Roger Fry, dans le Burlington Magazine de février 1927.

<sup>5)</sup> Article cité.

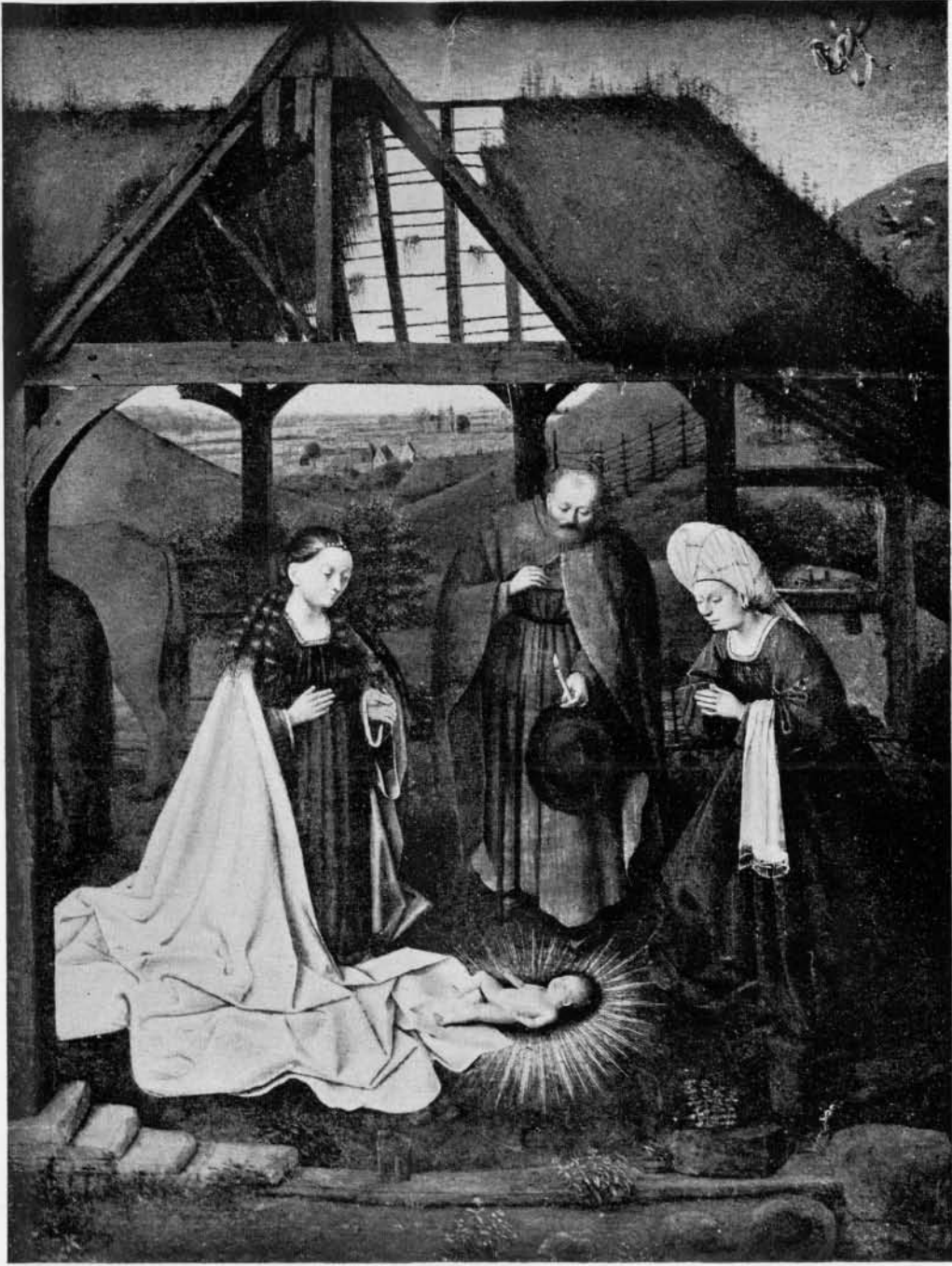


Fig. 5. PETRUS CHRISTUS: LA NATIVITÉ, COLL. HENRY GOLDMAN, NEW-YORK.



Fig. 6. PETRUS CHRISTUS: PORTRAIT D'HOMME.  
COLL. DE FEU SIR GEORGE HOLFORD.

tableau de la coll. Lehman de New-York, de même que le jeune homme en prière de la National Gallery. Il a aussi l'art de conférer un charme tout intime à ses *Nativités*, (musée de Berlin et coll. Goldman à New-York, fig. 5), à son *Annonciation* du musée de Berlin (la Vierge, détail curieux, y a des mains d'une extrême petitesse), mais il a sûrement vu la Vierge de la *Nativité* du Maître de Flémalle (Dijon) comme il a étudié le *Jugement dernier* de Hubert van Eyck, la *Madone entre deux saintes* (coll. de R. Rotschild), peinte par Jean van Eyck et la *Descente de croix* de Roger van der Weyden. Sans doute, nul mieux que lui n'a marché sur les traces de Jean van Eyck, mais il n'approche pas de son génie, non plus qu'il ne possède l'ampleur et la personnalité d'un Roger ou d'un Hugues van der Goes. Ceux-là sont vraiment des maîtres; Petrus Christus est surtout un

imitateur, intelligent et assez froid, malgré des dons remarquables d'observation et de finesse, — on serait tenté de dire: d'adresse, en regardant la jolie et minutieuse nature morte qu'il s'est amusé à peindre dans la boutique de saint Eloi.

Le portrait d'homme (fig.6), qui était précédemment dans la coll. de feu Sir George Holford et qui n'était pas connu jusqu'ici, n'est pas de ses meilleures oeuvres; il est un peu mou et il semble que quelque chose de la douceur qui caractérise les portraits de Memling s'y fasse déjà sentir. Pour notre part, nous le trouvons fort différent des portraits d'Antonello de Messine, sinon au point de vue de sa présentation, tout au moins en ce qui concerne son accent. Les figures d'hommes peintes par l'artiste italien ont un caractère autrement marqué, le dessin en est plus incisif, on les

dirait toujours animées d'un sentiment ardent et fier; elles ont du mordant et de la passion. Rien de semblable dans ce portrait calme et placide, — d'un format inhabituel, toutefois, dans l'oeuvre de Petrus Christus, — qui est bien inférieur au portrait d'Edward Grimston, mais qui est un document utile à interroger sur un aspect ignoré jusqu'ici de l'art de son auteur.

(A suivre.)

*Notes on the Exhibition of Flemish and Belgian Art in London, I*

by MARGUERITE DEVIGNE.

The Exhibition of Flemish and Belgian Art in London was one of exceptional importance, not merely on account of the quality of the works of art which made it a success, but also because of what their collection and grouping have taught.

Many works of supreme value were exhibited for the first time, or were seen in their full significance. Among these exhibits, two of special interest were the series of scenes from the life of the Virgin, dating from about 1410—1415, painted on a panel recently discovered in Belgian Limbourg, the Flemish origin of which is rendered indisputable by the inscription, in Flemish, to be found on it, and a large picture representing the Last Judgment (fig. 2), dating approximately from 1430 and coming from Diest. These two paintings are documents of the greatest value in the study of early Flemish art.

Of the others, some already known were now seen in a new light, as, for instance, a small panel representing St. George slaying the dragon (fig. 1), formerly in the collection of General de Plaontine, at Leningrad, and at present in the collection of Lady Evelyn Mason, which at this Exhibition was attributed to Hubert van Eyck, but which bears much resemblance to the art of the Master of Flémalle — and the portrait of Isabelle of Portugal, the wife of Philip the Good (collection John D. Rockefeller), identified by Wilhelm Stein and attributed to Roger van der Weyden (fig. 4).

Petrus Christus was represented by five works, four of which were but little known and the fifth up till now unknown; this last is the portrait of a man (fig. 6), which belongs to the collection of the late Sir George Holford, and which reveals a new aspect of the Master's art. Possibly the representation may be due to the imitation of the portraits by Antonello da Messina who met Petrus Christus in 1457 at the Court of the Sforza at Milan, was influenced by him and will thus in his turn have exercised a certain influence upon the Flemish painter.

This man's portrait, however, strikes a weak note, very different from the vigorous and spirited figures painted by the Italian master.

Petrus Christus, a pupil of Jan van Eyck himself, remains a master of the second rank, intelligent but somewhat cold, with none of the amplitude either of Roger van der Weyden nor of Hugo van der Goes.

(To be continued.)

