

que ouvert pouvaient glisser latéralement sur des roulettes métalliques, encore en place, afin de laisser voir le reliquaire, disparu depuis, dans sa custode, le panneau central ayant peut-être servi de fond à celle-ci. Trois communications portent sur la peinture germanique. Le retable de la *Légende de saint Georges* du Walraf Richartz-Museum de Cologne, étudié par Annette Scheren (p. 285-292), montre une influence exceptionnellement marquée de la peinture flamande sur la peinture colonaise des environs de 1460. De son côté, Ulrike Nürnberger (p. 273-283) fait remarquer que le dessin sous-jacent de peintures du Maître colonais de saint Barthélemy, précis et peu remanié, a dû être précédé d'études sur papier soigneusement élaborées et dont certains motifs étaient réutilisés dans l'atelier. Enfin, les réflectogrammes de l'*Allégorie d'un cheval et de son cavalier* du Musée J. Paul Getty attribuée avec réserves à Hans Holbein le Jeune, révèlent un dessin sous-jacent énergique et spontané qui offre des parallèles significatifs avec des dessins sur papier de la main du maître (Yvonne Szafran, p. 293-302).

L'école italienne fait l'objet de quatre communications. Un examen de laboratoire révèle, sous le dessin sur papier de Paolo Uccello (Offices) correspondant au monument équestre de John Hawkwood qu'il peignit en 1436 à la cathédrale de Florence, un dessin sensiblement différent qui pourrait avoir été un *modello* primitif refusé de la fresque (Lorenza Melli, p. 261-272). La *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean* attribuée au Pérugin (Frankfort, Städels) montre à l'examen plusieurs particularités proches des conceptions de Raphaël et pourrait avoir été exécutée par celui-ci dans l'atelier de son maître (Rudolf Hiller von Gaertringer, p. 189-203). De son côté, Maria Clelia Galassi examine les sources écrites du xvi^e siècle qui prouvent l'usage de papier calque dans les ateliers italiens et vérifie cet usage dans des réflectogrammes infrarouges de deux tableaux de l'atelier des Ghirlandajo (p. 205-213). Une méthode non destructive, appliquée notamment à la *Dernière Cène* de Léonard de Vinci, a été mise au point pour déterminer la nature et la distribution des liants dans la couche picturale (Antonietta Gallone, p. 215-220).

Dans le domaine de la miniature, l'analyse menée par Anne Hagopian van Buren des fragments conservés des *Heures* de Turin-Milan-Paris décèle de nombreux dessins sous-jacents remontant à la première campagne de décoration (1390), dont beaucoup se trouvent sous des miniatures peintes lors de campagnes ultérieures (p. 317-330). Une première étude du *Bréviaire Mayer van den Bergh* révèle la collaboration de trois artistes de l'atelier ganto-brugeois auquel il est attribué: Gerard Horenbout, Jan Provost et surtout Simon Bening (Brigitte Dekeyzer, Peter Vandenberghe, Luc Moens et Bert Cardon, p. 303-316).

Les Actes se terminent comme d'habitude avec la précieuse *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent*, confiée à Anne Dubois et portant sur les années 1996 à 1998, plus quelques addenda (p. 332-388).

Une heureuse initiative facilite considérablement la consultation de l'ouvrage: les illustrations, au lieu d'être groupées en fin de volume, sont désormais incorporées dans le texte de chacune des communications, ce qui a entraîné l'adoption d'un format plus grand (26,6 x 19,5 cm).

On ne peut que se réjouir du développement des recherches dont ces Actes témoignent et d'autant plus fortement réitérer le souhait de disposer bientôt d'un index des artistes étudiés dans ces colloques par un nombre croissant d'historiens d'art depuis près de vingt-cinq ans.

Jacqueline FOLIE

Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del convegno internazionale, Bruxelles, 1995 (*Bollettino d'arte*, supplemento al n^o 100, 1997), Nicole Dacos éd., Rome, 1999. 317 p., ill. n/bl. et couleurs.

Il aura fallu presque cinq années pour que soient publiés les Actes du Colloque international organisé à l'occasion de la mémorable exposition « Fiamminghi a Roma ». « Tout vient à point à qui sait attendre »: la publication est magnifique.

Au début du volume, Nicole Dacos, chevillière ouvrière de l'exposition et du colloque, présente d'excellente façon les vingt contributions les unes après les autres. Il me semble bon de suivre un

ordre systématique pour parler de ce que j'ai envie de mettre en relief. Sans m'interdire de pimenter mes louanges de critiques; ce sont celles-là qui donnent du poids à celles-ci.

Je louerai sans réserve la présentation matérielle. En Italie, les imprimeurs sont des enchanteurs, comme les carrossiers, les maroquiniers et tant d'autres. L'Istituto poligrafico a prouvé une fois de plus son amour de « la belle ouvrage ». Mais certains choix sont peu à mon goût. Ainsi, est-il judicieux de placer en tête des légendes d'illustrations le lieu de conservation plutôt que le nom de l'artiste, ou, mieux encore, le titre de l'œuvre? Ainsi, ne serait-il pas bon d'y faire figurer les dimensions?

Le volume est pourvu d'un index qui aidera beaucoup ses utilisateurs à en tirer parti. En langue italienne, naturellement. Doté de renvois en français, merci. Mais pourquoi n'y trouve-t-on ni Charles Quint, ni Maximilien d'Autriche, ni Philippe II, alors qu'on y trouve Marie de Hongrie? Les menues erreurs que les lecteurs méticuleux sont seuls à repérer sont fort rares. Deux exemples: le nom du professeur Van Schoute doté d'un T de trop; « has been » écrit b e a n.

La qualité de l'expression est chez moi une sorte d'obsession. Je souffre de la voir négligée par des auteurs chaque jour plus nombreux, incapables d'en dominer les difficultés, et presque fiers de l'être. Les *Actes* me semblent à cet égard bien au-dessus de la moyenne. Je ne suis guère capable d'en juger, à vrai dire, pour les textes qui sont écrits en langue italienne; en tout cas, leurs auteurs ne s'abandonnent pas trop à la faconde transalpine, propre à noyer le lecteur dans les torrents d'éloquence.

Un problème de vocabulaire: authenticité et véracité ne sont pas synonymes. Les écrits de Francesco de Holanda sont authentiquement de lui, même s'il n'a pas rendu véridiquement la pensée de Michel-Ange. Des pièges sont tendus par les termes dont le sens a évolué avec le temps; « architecte » est du nombre, on ne le sait pas assez; ce qu'on peut lire à son propos dans les *Actes* est d'une belle lucidité.

En amont des trois cents pages du volume, il y a une documentation formidable. Combien d'œuvres d'art examinées, combien de documents photographiques scrutés, combien de textes d'archives déchiffrés et interprétés, combien de publications passées au crible d'une critique rigoureuse! Il faut être du métier pour s'en faire une idée.

La vertu de Prudence règne dans les *Actes*, comme il sied. Ainsi peut-on lire dans la légende de plusieurs illustrations « by or after Hans Speckaert ». L'auteur, aussi modeste que savant, ne tranche pas. Il s'agit en l'occurrence de dessins. Une forme d'art dont l'étude est ardue; et qui éveille ordinairement trop peu d'intérêt; tellement moins que la peinture. Elle était à l'honneur dans l'exposition. Elle l'est dans les *Actes*. Souvent, on se remémore le fameux « Qu'il aille apprendre à dessiner! » de Michel-Ange: les incorrections foisonnent. Mais quelle séduction, dans la plupart des cas!

La prudence ne règne pas tout au long, à vrai dire. Pas dans la phrase que voici: « Si la tradition a pu retenir une date de décès quasi correcte, pourquoi s'écarterait-elle autant de la vérité quant à l'année de la naissance? » Hendrick De Clerck, car c'est de lui qu'il s'agit, a-t-il reçu à l'âge de dix-huit ans la commande d'une œuvre majeure qui allait rester son chef-d'œuvre? Est-il devenu à vingt-quatre ans peintre officiel de l'archiduc Albert? Ce n'est « pas impossible », mais ce n'est certainement pas vraisemblable. Charles Terlinden n'était pas mal inspiré quand il a proposé de reculer de dix années la naissance de l'artiste.

Ce n'est certainement pas moi qui reprocherais aux signataires des différentes contributions de critiquer les convictions de leurs devanciers. Ils font leur devoir. Belliqueusement, parfois. Un exemple? « Les analyses irresponsables, non documentées et polémiques de Tietze, de Schlosser et de leurs épigones reposent sur deux idées fausses ». Il est peu probable que les épigones vont rendre coup pour coup, car ils ne sont pas en position de force: les historiens de l'art contaminés par le national-socialisme n'ont plus de partisans déclarés (pas même en Autriche?); et la réhabilitation de l'art portugais du siècle de Camoëns, dont il s'agit là, repose sur des bases solides.

Réhabilitation, c'est peut-être le maître-mot des *Actes*. L'admiration pour Michel-Ange et pour Raphaël a cessé de peser comme une chape de plomb.

Il y a dans les *Actes* des thèses ou des hypothèses hétérodoxes; ce n'est certainement pas pour me déplaire. Le peintre Lambert, l'auteur des panneaux du retable de la collégiale Saint-Denis à Liège, serait-il Suavius, et non pas Lombard? Nicole Dacos le soutient, lançant ainsi une sorte de défi aux historiens de l'art liégeois. Sa démonstration m'a séduit; elle ne m'a pas vraiment convaincu. J'aurai peut-être un jour l'audace de croiser le fer avec elle.

Le thème, écrit-elle au début de l'introduction, « était trop nouveau pour que tout pût y être abordé ». Serait-ce une élégante manière de laisser deviner des regrets? Si j'avais, pour ma part, une absence à regretter, ce serait celle de Bob Van den Boogert. La thèse qu'il a proposée dans un article publié en 1992 par la revue « Oud Holland »: *Habsburgs imperialisme en de verspreiding van Renaissance vormen in de Nederlanden* m'a paru neuve et intelligente. Elle veut que le prestige de l'Italie, et surtout de Rome, dans les anciens Pays-Bas du xvi^e siècle soit lié à l'accession à l'empire d'un « Fiammingo »: Charles Quint, comte de Flandre, né à Gand.

Il y a de lointains antécédents. Un demi-millénaire plus tôt, avec Otton III. Et deux siècles plus tôt encore, avec Charlemagne. Tous deux sont des « Fiamminghi » avant la lettre, puisque l'un est né près de Liège et l'autre près de Nimègue, dans les Pays-Bas actuels. Tous deux, voulant la « Renovatio imperii », ont mis les artistes de leurs cours respectives à l'école de l'art romain christianisé. Ce furent deux des renaissances auliques antérieures à la Renaissance du Quattrocento, celle qui a changé le cours de l'Histoire.

Charlemagne, Otton III et Charles Quint ont tous trois cherché à unifier l'Europe sous leur autorité et sous le signe de la croix. Que d'ambitions fracassées, de lendemains amers et de sang versé! Présentement, l'Europe se forge sous le signe du billet de banque. Les héritiers de Charles le Chauve et ceux de Louis le Germanique (bloc de l'Ouest et bloc de l'Est, déjà) se sont enfin lassés d'entretenir une rivalité meurtrière. Les héritiers de Lothaire, et parmi eux les Italiens et les Belges, se sont enfin lassés de tirer à hue et à dia. Des lumières se sont allumées à Rome, à Bruxelles, à Strasbourg, à Maastricht. Le richissime patrimoine culturel européen éveille une fierté grandissante, propre à gonfler les cœurs. La publication s'inscrit dans des perspectives réjouissantes, parmi les plus belles de celles qui s'ouvrent dans un monde lourd à la fois de menaces et de promesses...

Pierre COLMAN

Denis COEKELBERGHS, Alain JACOBS, Pierre LOZE, *François-Joseph Navez - La nostalgie de l'Italie*; Gand; éd. Snoeck-Ducaju 1999; in 4^o; 175 p., 311 ill. coul. et n/bl. Prix 1.950 FB.

François-Joseph Navez (1787-1869) eut, de son vivant, un incontestable succès mais à la fin de sa vie et surtout après sa mort, le néo-classicisme belge connut un long purgatoire. Ses œuvres peu mises en valeur n'étaient sorties des réserves qu'à l'occasion d'expositions (Charleroi en 1969, Anvers en 1985). Une rétrospective s'imposait. Charleroi et l'Association du Patrimoine artistique l'ont organisée; et, pour mieux faire connaître l'artiste elle fut ensuite présentée à La Chaux-de-Fonds en Suisse et à Coutances en Normandie. Une monographie était attendue: elle est développée dans le catalogue de l'exposition qui est en même temps un beau livre d'art.

Formé à Paris par Louis David, Navez séjourna à Rome de 1817 à 1821. Il y rencontra Ingres et se lia d'amitié avec Victor Schnetz, le Normand, et Léopold Robert, l'Helvétè, qui restèrent ses correspondants pendant toute leur vie. Rome lui révéla aussi les Nazaréens et l'art italien de la pré-Renaissance. Sa technique et son style le rapprochent des primitifs, même s'il traite de sujets populaires: tableaux lumineux comme la *Scène de musique* (n^o 68) et parfois presque caravagesque dans la *Scène de brigands* (n^o 73). Homme affable et paisible, dont toute l'œuvre resta marquée par ce séjour à Rome; elle est reposante comme le monde édénique dont elle s'inspire.

Navez rêvait de peindre de grands sujets mythologiques, bibliques, religieux. Ceux qu'il réalisa eurent du succès de son temps mais ils nous touchent moins aujourd'hui que les scènes populaires, les portraits et les petits sujets religieux qu'il traita avec tant de sensibilité et une infinie patience.