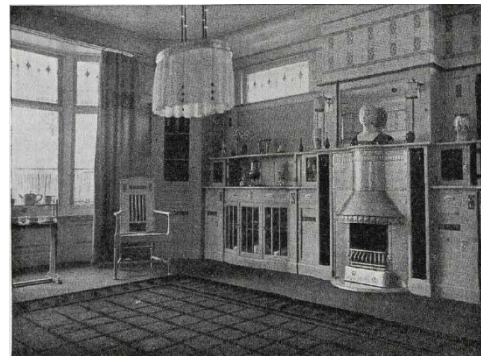


1911

F.K., "Studio-Talk Brussels," *The Studio*, 51, 214 (January 1911), 324-328.

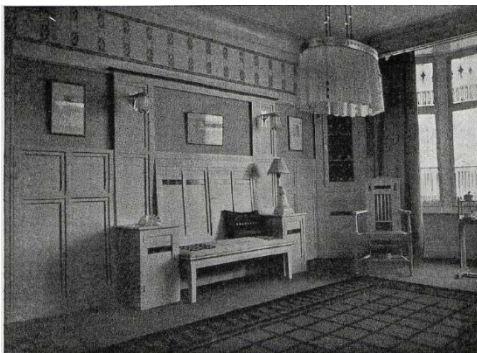
BRUSSELS.—After the striking victories gained at Turin in 1902, and at Milan in 1906, by the representatives of modern art in Belgium, one had hoped for similar triumphs at the Brussels Exhibition of 1910, and it is as incomprehensible as it is deplorable that this modern school of Belgian art, whose influence has been felt in all the countries of Europe, should have been unrepresented there. As M. Robe has written in "L'Art Moderne," "Now or never was the moment to appeal to the public for a verdict upon our work. I grant that the authorities have rather looked askance at the products of our brains, and so far have not entrusted to us the elaboration of plans for public works and buildings which are destined to form permanent records of their day. But here we had a unique occasion to make a display of our talent, and even had the result been disastrous, if it is indeed true that our work is destined to have but an ephemeral existence, the evil could not have been permanent or lasting, as is the case with so many of the monuments and buildings which deface our public squares." On the other hand, the preface to the catalogue of the German section begins as follows:— "At the moment when our Art Industry is about to give an account of itself . . . of its aims and capabilities, it is only seemly that, before going on to speak of the work of our own country, we should remind ourselves of what our German artists and craftsmen owe to their Belgian confreres." The writer of the preface then proceeds to mention the names of Lemmen, Finch, Serrurier-Bovy, Horta, and goes on to explain the influence of and the exact position occupied by Henri Van de Velde, "whose name stands as a monument, so to speak, of the sympathy existing between German and Belgian genius."



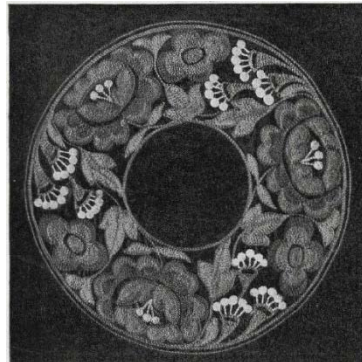
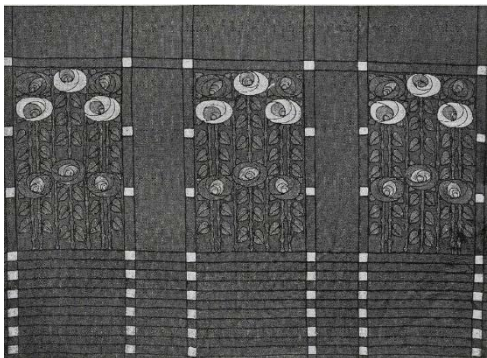
Furnished Cottage Exhibited at the recent International Exhibition, Brussels, by M. Van de Voorde, architect | M. Van de Voorde's Cottage: The Dining Room

MM. Serrurier-Bovy, of Liège, and Van de Voorde, of Ghent, exhibited at the Brussels Exhibition at their own private expense. In *THE STUDIO* of April 1898, in an article entitled, "Some Artists at Liège," I endeavoured to show the very interesting effort made by M. Serrurier-Bovy to modernise the art of furnishing. "Building," he says, "upon those

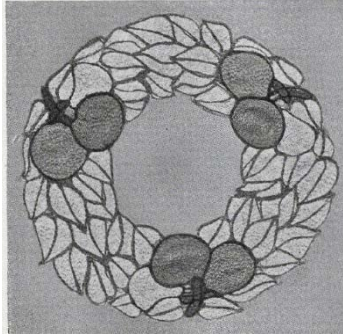
principles which, I am convinced, form the only durable foundation for a new art, I have sought merely to study, to refine, and, above all, to simplify." The plans of the different rooms in the Serrurier pavilion were purposely commonplace in the extreme; they were, in fact, just such rooms as would be met with in the most ordinary house; there was no adroit dovetailing of one room into another, so as to give little odd corners capable of picturesque arrangement. In simple rectangular rooms the various interiors were arranged, their furniture was such as would look equally well in other surroundings, the mural decoration such as admitted of its being applied elsewhere with the same success. The general effect was obtained by the pieces of furniture themselves, with the wall and ceiling decorations offering pleasing harmonies of colour and form. The cottage of M. Van de Voorde was distinguished by its admirable proportions and by the agreeable air of light and homeliness it gave. The architect was fortunate in obtaining the co-operation of Mme. D'Angotte, who chose and arranged artistically the various useful and ornamental articles; of Milles. Mabel Elwes and Meta Budry, who designed and executed the mural decorations and embroideries; and of M. Acke, who made the furniture.



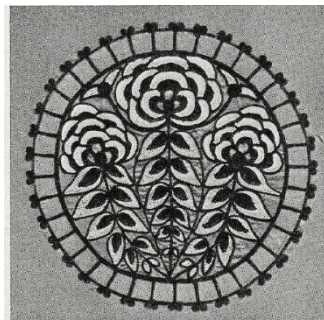
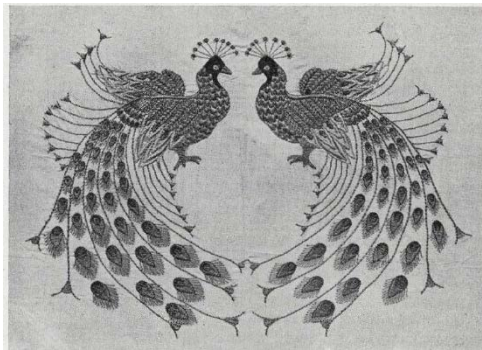
M. Van de Voorde's Cottage: The Dining Room | M. Van de Voorde's Cottage: The Kitchen



Curtain Machine Embroidered on Golden-Brown Ground. Designed and Executed by Mabel Elwes | Cushion Cover Embroidered on Royal Blue Ground. Designed and Executed by Mabel Elwes



Cushion Cover, Machine Embroidered on Orange Ground. Designed and Executed by Mabel Elwes



Hand-Embroidered Bedspread. Designed and Executed by Mabel Elwes | Cushion Cover Embroidered on a Green-Blue Ground. Designed and Executed by Mabel Elwes

In previous articles upon the Exhibition we were only able to refer very briefly to the charming exhibits in the Salon Français des Arts Décoratifs, of which M. du Bousquet had the organisation, and M. Lambert the control of the architectural features and of the general scheme of decoration. In the section of Fine Arts, the French Commissioner, M. A. Saglio, and his coadjutor, M. Fritsch-Estrangin, made a superb display of their national art, and had one been compelled to give a single prize for excellence in the Section of Decorative Art, it must have been unhesitatingly awarded to the designer and executor of the very numerous and wonderful pieces, to the refined work of that master of his craft, M. Lalique, who materialised his beautiful visions in the exquisite little Salon of the perfumer Coty.

F. K.

F.K., "Studio-Talk Brussels," *The Studio*, 53, 219 (June 1911), 74-76.

BRUSSELS.—The eminent sculptor of Brussels, Charles van der Stappen, died recently while yet his fine talents seemed to promise still greater and more powerful achievements. He had a considerable influence upon the evolution of the Belgian School, not only by reason of the value of his productions, but also on account of the force of his teaching. This son of a simple workman, a common plasterer, was able, thanks to his indomitable will, to elevate himself to the summit of his art, and one is astounded to learn that this highly cultured artist, this brilliant conversationalist whose utterances rested upon a foundation of solid knowledge, was hardly able to be given a board-school education.

Fortuitous circumstances brought the young men to the studio of the painter, Jean Portaels, where at that time E. Wauters, Agneesens, and Verheyden were working, and it was owing, perhaps, to this that he escaped from the conventionality resultant at that period from an erroneous comprehension of antique sculpture. He was one of the first to join that group of sculptors in France, P. Dubois, Mercié, Chapu, who sought in Florentine Renaissance work for their refined observation and elegant execution; but the Brussels artist never lost the rugged qualities of his race, and so came to avoid the dangers of affectation.



"Le Dévouement: Portion of the "Monument de l'Infinie Bonté" by Charles Van der Stappen

The fine and instructive qualities in Van der Stappen's work come from a close study of all aspects and manifestations of life and of their application to decorative art. Later one recognizes in several of his important works the effect of that democratic tendency which was so magnificently expressed by his friend, C. Meunier. Van der Stappen was unquestionably the most prolific and varied of all Belgian sculptors; ever interested in new materials and new methods of work, astounding us always by the prodigious activity of his imagination and his insatiable thirst for knowledge, he undertook with the same enthusiasm and almost always with equal success, the making of sculptures and works of plastic art the most diverse in nature. He was also a remarkable teacher and

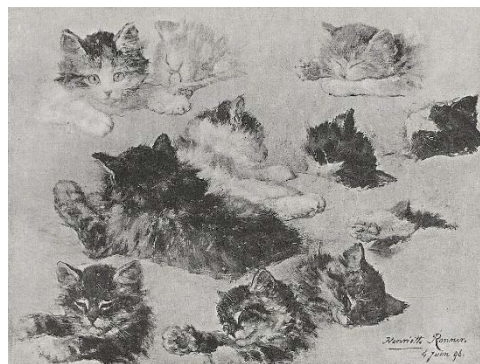
set himself to reorganise art teaching in his country and to accord to the crafts and to applied art generally their due measure of value and importance. Certain of our most prominent sculptors owe a great deal of their success to him, in common with Rousseau, Rombaux, and P. Dubois.

F. K.

F.K., "Studio-Talk Brussels," *The Studio*, 54, 224 (November 1911), 158-160.

BRUSSELS.—We give some reproductions of the work of the celebrated painter Henriette Ronner, whose studies and paintings were to be seen recently on exhibition at the Cercle Artistique of Brussels. Henriette Knip (her maiden name) was born at Amsterdam in 1821; her father, himself an artist of repute, was the son of a painter, and both her brother and one of her sisters painted also. Hence it is not surprising that Mme. Ronner's vocation should have been marked out for her from infancy, and in fact she made her first artistic *début* at Düsseldorf when only fifteen years of age. In 1850 she married and came to live in Brussels, where she died recently. She owed her earliest successes to her studies of dogs, "but," writes one of her biographers, Henri Havard, "it happened that one day a cat strayed into the studio and aroused her curiosity by its unfamiliar attitudes and its startled glances, gradually absorbed her attention and finally achieved the conquest of the artist. Soon she submitted to the tyranny of the intruder to the extent of devoting all her time and all her ability henceforward to a study of the animal's attitudes and characteristics. Mme. Ronner has left a permanent record of all the peculiar traits, all those subtleties of expression, all the sly and malicious postures which form a never-ceasing source of interest and amusement to the observer, and for this we owe her thanks." Two of the artist's children have adopted artistic careers: Alfred Ronner, who died unfortunately before his talents had achieved their full development, and Alice Ronner, who is decidedly one of our finest painters of still-life subjects, and those whose work we give a reproduction. She has technical ability of a very high order, her skill in composition, her drawing and her colour are remarkable, and all her work has an attractiveness that is in truth quite masterly.

F.K.



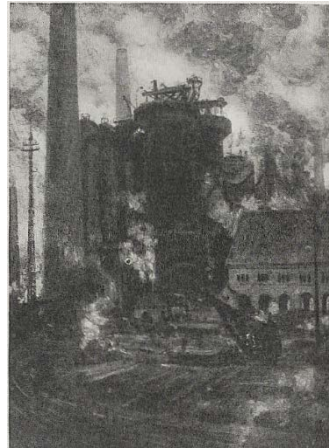
Mme. Henriette Ronner in her Atelier | "Etude de Chats" by Mme. Henriette Ronner



Still-Life by Mlle. Alice Ronner

Khnopff, Fernand, "Studio-Talk Brussels," *The Studio*, 54, 225 (December 1911), 238-43.

BRUSSELS.—The exhibition which has been held during the past few months at Charleroi presented with its art galleries and its machinery halls a very interesting panorama of art and industry. The fantastic extravagance which was occasionally to be met within the Brussels Exhibition here gave place to a sober and logical arrangement which allowed one to appreciate to the full the true character of the country; for the exhibition was in every sense thoroughly representative of the district. It gave, as it were, a bird's-eye view of the whole of the enormous industrial activity of the Walloon province, and in particular in the region of fine art one was enabled to see how much more eloquent and expressive is the work of Constantin Meunier when viewed amid surroundings such as it had in the Industrial sections at Charleroi.



"Jeunesse" by Pierre Paulus | "Hauts Fourneaux" by Pierre Paulus

Elsewhere in the exhibition the sculptures, whether in stone, metal or wood, were displayed in galleries hung round with pictures, and the name of some great master, bestowed as title to the room, fixed more definitely the exact character of a period or the precise significance of a certain phase of art.

Constantin Meunier represented, so to speak, the pulsating heart of the exhibition; his *salle* formed the axis of all the others and seemed to express the essential and living soul of the country in its double characteristics of art and industry. I doubt whether his work has ever before been seen to such advantage or exhibited in a manner to so emphatically accentuate its intimate relationship with the humanity whence this art is sprung. A single room seemed, however, disproportionate to the needs in his case, and so we found works by Meunier displayed throughout the entire nave of the Machinery Hall. His *Monument au Travail* stood out from a background of furnaces, amidst the rumbling of machinery and of vibrating engines with wheels rapidly revolving close to the passing crowds; it alone stood immovable and eternal as a symbol.

In ten different picture galleries the ancient art of Wallonie was represented by chosen works by the great masters, in the first rank of whom was Roger de la Pasture (Van der

Weyden), with Gossart de Maubeuge, Patenier, Blés. In one room, containing glass cases filled with examples of pottery of Andenne and of Tournai, was hung the *Toilette* by Watteau (from the Arenberg Collection) and the *Nid de Tourterelles* by Pater, lent by the Musée de Valenciennes. Of artists of the nineteenth century, round Navez (who was born at Charleroi) were grouped Gallait, Wiertz, Degroux, Fournois, Rops, Boulenger, Baron, and Hennebicq.

If the exhibition of ancient art was more specially Walloon in character than was that of contemporary work—by far the best *ensemble*, however, this year—nevertheless a great deal of space was reserved to work which was Walloon either in authorship or in subject, in order that as far as possible the indigenous character of this artistic manifestation should be maintained.



“Les Sœurs de l’Illusion” by Victor Rousseau

A whole room was set apart for the work of the sculptor Victor Rousseau, the painter Anna Boch, and the etcher Auguste Danse. In *THE STUDIO* for November 1907 there appeared an appreciative article devoted to the work of Victor Rousseau (in which detailed reference was made to *Les Sœurs de l’Illusion*, now reproduced) and dealing with the various characteristics of his fine talent. In the section of ancient art the visitor could admire the charming grace of composition, the elegance and perfect technique of the work of the sculptor Jacques Dubrœucq. “This same firm gracefulness,” writes that sympathetic critic L. Dumont Wilden, “this same instinctive science of modelling is to be found in Rousseau’s work, and possibly by a comparison of these two artists’ achievements we may find out what it is that Rousseau owes to his race. But whatever admiration we feel for the old artist, we find an even more rich and powerful sensibility in the work of our contemporary.”

Mlle. Boch long ago conquered for herself a prominent place among landscapists who revel in problems of light in many different lands. The active life and the considerable *œuvre* of the veritable master-graver Auguste Danse were analysed at length in the Special Number of *THE STUDIO* of 1902 devoted to Modern Etching and Engraving. He is still, as always, the energetic artist and the revered master whose wise and enthusiastic teaching has been so valuable a factor in the training of the Belgian School.



“Etude de Nu.” From a dry-point by Auguste Danse

Two other Walloon painters deserve mention for their important contributions—Auguste Donnay, who depicts in an exquisite and restrained manner the dreamy and mysterious charm of the Ardennes, and Pierre Paulus, a new-comer (introduced to the public by his recent exhibition in the Cercle Artistique of Brussels), who sent a large number of works “breathing the spirit of this industrial land,” as L. Dumont Wilden has remarked, “and reminiscent evidently of Meunier—for is not his name inseparable from this uncompromising and severe modern art—but which, none the less, have their own accent of individuality, and reveal a bold and sincere artist full of imagination.” Finally, it is impossible to make any reference to the section of Fine Art at the Exhibition of Charleroi without mentioning the admirable work of organisation so splendidly carried out by the indefatigable M. Jules Destrée.

Fernand Khnopff.

1912

Khnopff, Fernand, « Rapport concernant 'L'origine de la parure' par Georges Van Wetter, » *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts* (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 4 juillet 1912), 466-467.

Rapport de M. Fernand Khnopff, second commissaire.

« Le manuscrit relatif aux origines de la parure que M. Van Wetter a fait parvenir à la Classe des beaux-arts nous a paru intéressant et, ainsi que l'a écrit le premier commissaire, digne d'être inséré dans notre *Bulletin*.

L'auteur explique comment l'idée de parure prit naissance lorsque, à l'aurore du paléolithique, la taille du silex devint manifestement intentionnelle et comment l'arme de réserve, utilitaire au début, se transforma, peu à peu, en un objet de pure décoration.

« Le possesseur de cette première pierre trouée se sera montré fier de son œuvre devant ses compagnons moins industriels; il aura, bien vite, passé pour terrible et magnifique. Il avait su joindre l'habileté à la force et se montrait par-là mieux armé et capable de ruses nouvelles. Son prestige se sera rehaussé et il aura probablement répondu dans une certaine mesure à l'obscur instinct esthétique de ses contemporains. D'ailleurs, notre conception actuelle de la beauté commence à s'orienter de nouveau vers la bonne adaptation. C'est ainsi qu'une machine à électricité ou à vapeur dont toutes les parties concordent parfaitement et le plus simplement possible à la destination nous paraîtra harmonieuse et admirable, d'une beauté qui aurait échappé à nos pères. »

L'auteur a, ici, résisté à la tentation de transcrire le passage de: *A rebours* où J.-K. Huysmans exalte « le type éblouissant et splendide des deux locomotives adoptées sur la ligne du chemin de fer du Nord: la « Crampton », adorable blonde, et l'« Engerth », monumentale et sombre brune ».

Mais M. Van Wetter a mis une certaine coquetterie à ne « s'appuyer, selon son expression, que sur l'autorité de M. Rutot, le sagace conservateur de la section préhistorique de Bruxelles ». Il eût pu montrer une écriture plus « artiste », il eût pu orner son travail de souvenirs littéraires: citer ou critiquer les curieuses reconstitutions de J.-H. Rosny et de Ray Nyst, rappeler que, lors de la mise à la scène de *Chantecler*, auteur, directeurs et interprètes furent d'accord pour travestir la Faisane en Faisan.

Cela, après avoir écrit: « cette idée de parure nous paraît aujourd'hui essentiellement féminine, mais elle fut, à l'origine, un apanage tout masculin. D'ailleurs, les preuves naturelles viennent corroborer cette assertion: parmi les animaux, c'est au mâle qu'est dévolue la plus éclatante parure. Le monde ornithologique en est l'exemple le plus frappant, et chez certains peuples primitifs contemporains l'ornementation est si bien

réservée aux hommes, qu'une femme qui se pare semble aller à l'encontre de certaines lois établies. »

Un écrivain parisien, M. Henry Bidou, écrivait un jour: « Le goût des femmes pour la parure est un grand mystère: dans toute la nature, l'élégance et l'éclat sont l'attribut du mâle. Le coq, vernissé, oxydé, décoré comme une majolique, efface l'humble poule rousse. Le lion, beau jusqu'au ridicule, porte avec majesté la crinière brune qui double son volume, tandis que la maigre lionne s'en va nue. Toute la chamarrure de l'univers est faite pour inspirer à la femelle sans ornements l'amour et l'effroi de son seigneur. Seule, l'espèce humaine, ou du moins ses races les plus civilisées, ont changé les rôles. »

Quand et comment s'est produite cette modification? Il y a là un problème intéressant que M. Van Wetter nous paraît destiné à résoudre et nous croyons pouvoir lui proposer de nous en donner bientôt la solution définitive. »

—Adopté.

Khnopff, Fernand, « Rapport concernant 'L'origine de la parure' par Georges Van Wetter, » *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts* (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 4 juillet 1912), 466-467.

Translation:

Report of Mr. Fernand Khnopff, second Commissioner.

"The manuscript on the origins of ornament that M. Van Wetter has sent to the fine arts class seemed interesting to us, and as the first Commissioner has written, worthy to be inserted in our *Bulletin*.

The author explains how the idea of ornament originated when, at the dawn of the Paleolithic era, the sharpened flint became clearly intentional and how the spare weapon, strictly utilitarian at the beginning, turned, little by little, into a purely decorative object.

The owner of this first pierced stone would have been proud of his work before his less industrious fellows; he would soon be seen as terrible and magnificent. He knew how to join skill to force and was therefore better armed and capable of new tricks. His prestige would be enhanced and it probably responded to some extent to the obscure aesthetic instincts of his contemporaries. Moreover, our current conception of beauty begins to move again towards the good adaptation. Thus an electric or steam engine in which all parts combine perfectly and as simply as possible to their purpose appears harmonious and admirable to us, a beauty that would have escaped to our fathers."

Here, the author resisted the temptation to transcribe the passage from *Against Nature* [*A Rebours*] where J.-K. Huysmans exalts "the dazzling and splendid type of the two locomotives on the northern railway line: the 'Crampton', an adorable blonde, and the 'Engerth', monumental and dark brown."

But Mr. Van Wetter has shown a certain coquetry to not "rely, in his words, on any but the authority of Mr. Rutot, the sagacious curator of prehistoric section of Brussels." He could have displayed a more "artistic" writing, he could have adorned his work with literary memories: to cite or criticize the curious reconstructions of J.-H. Rosny and Ray Nyst, recalling the scene from *Chantecler*, in which the author, directors and performers agree to disguise the Hen Pheasant as a male Pheasant.

This, after writing: "the idea of ornament appears to us today essentially feminine, but it was originally an all-male preserve. Moreover, the evidence of nature corroborates this assertion: among animals, it is the male that is vested with the brightest ornament. The ornithological world is the most striking example, and in some contemporary primitive peoples ornamentation is so much reserved to men, that a woman who adorns herself seems to go against some established laws."

A Parisian writer, Mr. Henry Bidou, once wrote: "the taste of women for adornment is a great mystery: in all of nature, elegance and brilliance are the attribute of the male." The cock, glazed, oxidized, decorated like majolica, effaces the humble red hen. The

lion, almost ridiculously beautiful, bears with majesty the brown mane that doubles its volume, while the lean lioness goes nude. All the rich decoration of the universe is made to inspire the unadorned female to love and awe of her Lord. Only one, the human species, or at least its more civilized races, have changed roles.”

How and when was this modification produced? This is an interesting problem that Mr. Van Wetter appears destined to resolve and we believe we can expect him to give us the definitive solution soon.”

- Adopted.

F.K., "Studio-Talk Brussels," *The Studio*, 56, 233 (August 1912), 248-251.

BRUSSELS.—In the Cercle Artistique of Brussels the painter M. Blieck has recently shown a varied collection of works. He delights to depict the great furnaces, the clocks, the quays, the life and bustle of great cities, and he possesses the gift of always achieving a powerful effect with at the same time sober harmonies; he understands how to express with his colour all the impressions of a scene in such a way as to justify our calling M. Blieck a "bon peintre" in the full acceptation of the term.



"The Haymarket, London." From the painting by M. Blieck

The present and past pupils of Jean Guillaume Rosier, the director of the Académie de Malines, desirous of presenting their master with some token of their esteem and admiration, invited M. De Wouters de Bouchout to write a complimentary address, which was reproduced in a very tastefully illuminated album. The writer composed as it were a kind of sketch of the simple life of this artist, who after twenty-five years of teaching has not ceased himself to be a student still. "But," he concludes, "may these words of mine be but the preface to a career still long and brilliant, and may the day be very far distant when an authorised biographer shall take up and complete this modest sketch."



Portrait of a Lady. By Jean Guillaume Rosier

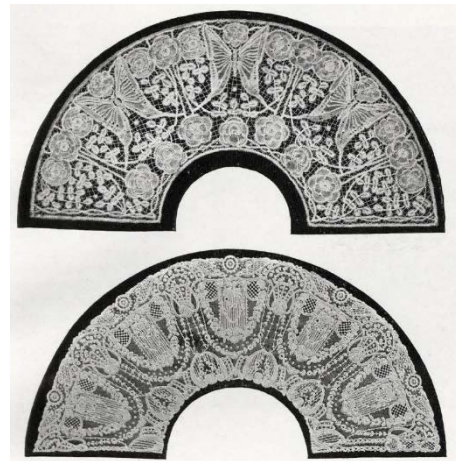
After his brilliant studies at the Antwerp Academy under Ch. Verlat, and his visits to Paris and to London, M. J. G. Rosier settled in Antwerp, and soon drew the attention of collectors, juries, and the public authorities upon himself and his numerous works. He was nominated professor at the Académie des Beaux-Arts at Antwerp, gained medals at Antwerp, Cologne, Munich, and Paris, and in 1892 was appointed director of the Academy at Mechlin (Malines). He was now at the height of the success which explained the unanimous approbation with which his nomination was received, but the friends of the painter could not but regard with apprehension his acceptance of this absorbing charge; they knew him to be capable of taking this duty so much to heart as to sacrifice to it his artistic career. These premonitions were happily not to be realised in their pessimism.

Teaching had no detrimental effect upon the quality of the artist's work, though the cares of his directorship brought about a reduction in the quantity as compared with his preceding activity. However, the Mechlin Academy, one of the oldest in the country, gained considerably in influence, thanks to the application of and the practical programme elaborated by its devoted principal, who made it his task to install classes which should have a more intimate bearing and effect upon the improvement of artistic industries. Mechlin contains many thousands of carvers and furniture-workers, metal-chasers, brass-workers, basse-lisse (or low warp) tapestry weavers, and jewellers, all of them in need of artisans in whom a training as draughtsmen is as indispensable as technical ability. The tact and zeal with which the director has fulfilled his *rôle* and the remarkable progress of the school have attracted the attention of the inspectors of academies and schools of drawing in Belgium, who have demanded and succeeded in their desire that M. Rosier should be nominated their colleague.

F. K.

F.K., "Studio-Talk Brussels," *The Studio*, 56, 234 (September 1912), 324-326.

BRUSSELS.—The question of lace-making is one that is prominent at the present moment, for there are many who are seeking for a practical means to bring this exquisite art into vogue again. Without going back to the golden clays in the history of lace-making, says the writer of an article published in "Le Soir," it is sufficient to note the falling off in the last few years of the income this craft brought to the country. The number of its practitioners, once very numerous, being now reduced to a few aged workers, the young lace-makers who have succeeded them have lost the secret of their predecessors' technical perfection. For the want of expert craftswomen certain of the "points" have been lost, and others are rapidly falling into disuse; thus it is with Grammont lace, so fine in quality, in which one admires the *forms de clarté* on an almost invisible net. This abandonment of the art has been brought about by the smallness of the wages earned, owing to the competition of machine-made lace; but this competition can only affect the output of hand-made lace of common design and inferior workmanship. Machine-made lace can do nothing against artistic productions which are original in design and perfect in technique; such works require the collaboration of designers and practitioners of the highest order.



Fan in Bobbin Lace by Irène D'Olszowska | Fans in Flanders Lace and Needlepoint by Irène D'Olszowska

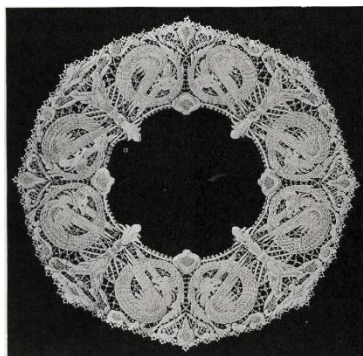


Table-Center in Point de Venise by Irène D'Olszowska | Collar in Needlepoint Lace by Irène D'Olszowska | Collar in Needlepoint Lace by Irène D'Olszowska

It is with the idea of training these workers that, thanks to the initiative of Mme. Philippson, a new course of lace-making has been opened in connection with "Les Arts de la Femme" at Brussels, and already the results achieved have been remarkable. In a recent exhibition visitors were able to admire an interesting collection of designs for lace together with the actual work of the pupils, and at the same time a scarf in Malines lace executed to the designs of Mlle. Irène D'Olszowska, in fulfilment of a commission which the society "Les Arts de la Femme" received from Queen Elizabeth of Belgium. The scarf was intended for presentation to Mme. Fallières as a souvenir of her visit to Paris, and her Majesty, who takes an especial interest in this revival of the lace industry in Belgium, ordered it to be worked after the design which carried off the petition she herself promoted. The best laceworkers of Turnhout, an important centre of the industry known as Malines lace, were at work for more than eight months on this wonderful piece. Mlle. Irène D'Olszowska, a pupil of Prof. A. Crespin, whose very sane teaching has already borne some remarkable results, has also made designs for some pieces of lace offered to the Queen of Holland. The reproductions give a proof of her knowledge of the different "points" and of the technique generally of this art.

F. K.

1913

Khnopff, Fernand, « Discours prononcé le 7 décembre 1912 aux funérailles de M. Eugène Smits, » *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 9 janvier 1913), 22-24.

Discours prononcé le 7 décembre 1912 aux funérailles de M. Eugène Smits, membre titulaire; par M. Fernand Khnopff, correspondant de l'Académie.

Au nom de l'Académie royale de Belgique, nous venons saluer pour la dernière fois le Maître que nous aimions, nous venons dire quelle peine profonde est pour nous le départ de cette belle figure de douce noblesse et d'austère élégance.

Eugène Smits¹ était un artiste de race, un être d'exception tout dévoué à son idéal.

« Je ne suis heureux que lorsque je peins », disait-il souvent, et ses œuvres vivent de sa vie, ce sont elles qui prolongeront la durée de son souvenir parmi nous et parmi ceux qui viendront après nous.

Ainsi l'Art récompense à leur insu les fidèles qui lui ont entièrement consacré leur existence en ce monde.

Alors, peut-être, que l'essence de celui que nous pleurons est déjà loin de nous, ses œuvres—ses enfants—sont ici pour nous consoler et, au premier rang de cette belle assemblée, nous croyons voir trois d'entre elles qui représentent tout l'art du Maître disparu.

La première, *Roma*, du Palais royal de Bruxelles. C'est un tableau d'histoire au vrai sens du mot. Comme certaines impressions intenses donnent immédiatement la sensation lointaine du souvenir, cette peinture a fixé l'aspect définitif de son époque, et son exécution est à la hauteur de sa conception; la composition est, à la fois, savante et libre, le dessin grand et simple, la couleur puissante et fine. L'art belge n'a pas produit de peinture plus belle.

C'est ensuite *Perdita*: une charmante figurine sur un petit panneau où l'on voit des blonds carminés, délicieux comme une soyeuse relique vénitienne, et des noirs aux profondeurs dorées telles qu'en offrent les plus riches laques du Japon.

C'est enfin *La Marche des Saisons*, ce joyau du Musée de Bruxelles, cortège harmonieusement rythmé dans lequel la jeunesse fleurie du Printemps, enveloppée de voiles rosés, salue gracieusement la pâleur triomphale de l'Été, qui s'avance, calme, sous l'or de son chapeau de paille et devant la sérénité bleue d'un ciel splendide.

¹ Eugène Smits (1826-1912), was a Belgian artist and one of the founders of the Société libre des beaux-arts in 1868.

L'Automne apporte ensuite la somptuosité de ses rouges cuivrés, sonores comme des fanfares, et l'Hiver paraît enfin dans des draperies de deuil.

Mais sa vieillesse n'est pas méprisée, car un être jeune l'accompagne doucement de son dévouement discret.

De même, au déclin de sa longue existence, le Maître fut toujours entouré d'affection sincère et d'admiration respectueuse.

Il eut cette joie suprême, et les paroles d'adieu que nous avons l'honneur et la douleur de prononcer en ce moment sont le dernier écho des sentiments que la beauté et la bonté de son âme avaient pu, jusqu'à son dernier jour, faire naître autour de lui.

Khnopff, Fernand, « Discours prononcé le 7 décembre 1912 aux funérailles de M. Eugène Smits, » *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 9 janvier 1913), 22-24.

Translation:

Speech delivered on 7 December 1912 at the funeral of Mr Eugène Smits, Member; by M. Fernand Khnopff, correspondent of the Academy.

On behalf of the Royal Academy of Belgium, we come to salute for the last time the master that we loved, we come to say what a profound loss the departure of this beautiful figure of gentle nobility and austere elegance is for us.

Eugène Smits² was a noble artist, an exceptional being completely devoted to his ideal.

"I am only happy when I paint," he often said, and his works continue his life, and will extend the length of his memory among us and those who will come after us.

Thus, unbeknownst to them, Art rewards the faithful who have fully devoted their existence in this world to it.

Then, perhaps, although the essence of him whom we mourn is already taken from us, his works—his children—are here to comfort us and, in the first rank of in this beautiful assembly, we believe three of them represent the art of the lost master.

The first, *Roma*, in the royal palace in Brussels. It is a history painting in the true sense of the word. As certain intense impressions immediately give the distant sensation of memory, this painting has defined the appearance of its époque, and its execution is at the height of its conception; the composition is at once knowing and free, the drawing grand and simple, the color powerful and fine. Belgian art has not produced a more beautiful painting.

Then *Perdita*: a charming figurine on a small panel where we see reddish blond colors, delicious as a silky Venetian relic, and blacks with golden depths such as are offered by the richest lacquers of Japan.

Finally, *The March of the Seasons*, this jewel of the Museum in Brussels, a harmoniously rhythmic procession in which youth in the flower of Spring, wrapped in pink veils, graciously greets the triumphant pallor of summer, which calmly advances under the gold of his straw hat before the blue serenity of a beautiful sky.

Autumn provides the sumptuousness of red brass, sonorous as fanfares, and Winter finally appears in its drapery of mourning.

² Eugène Smits (1826-1912), was a Belgian artist and one of the founders of the Société libre des beaux-arts in 1868.

His old age is not despised, as a youth gently accompanies him with discreet devotion.

Similarly, in the decline of his long existence, the Master was always surrounded by sincere affection and respectful admiration.

He had this supreme joy, and the words of farewell we have the honor and the sorrow to pronounce at this moment are the last echo of the sentiments that the beauty and goodness of his soul had, until his last day, created around him.

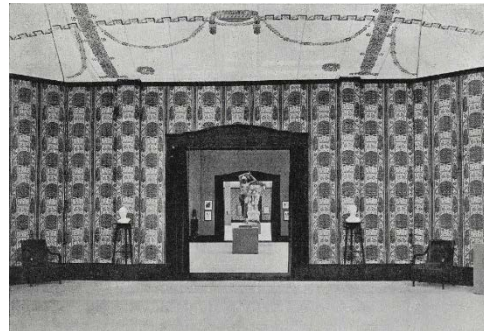
F.K., "Studio-Talk. Ghent," *The Studio*, 59, 245 (August 1913), 239-242.

GHENT.—The Ghent Exhibition deserves largely the encomiums which have been bestowed upon it. Everything is clear and well arranged, and the visitor is filled with unceasing astonishment at an achievement of such magnitude. Before studying the Belgian Section it is only proper to felicitate the architect Vandevoorde of Ghent who planned and supervised the erection of the exhibition buildings. His work, "de style Louis XVI vaguement Viennois" as it has been described, is elegant, well conceived, and rich without excess of ornament. On the occasion of the opening of the exhibition the Floral Fête occupied almost entirely the attention of the visitors, which was fortunate, as apart from the French Section, no branch of the exhibition was completely ready. In other respects as well the French section was particularly superior to its rivals.

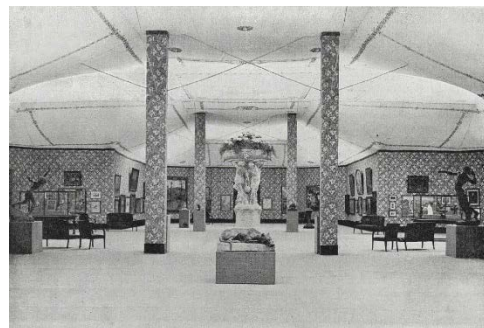
The exhibition of the Ville de Paris, arranged by M. G. Cain, is in the nature of an extension, most delightfully adapted, of the Musée Carnavalet. The section devoted to dress is "one of the most sensational attractions!" and indeed one hardly knows which to admire the more, the creations of these *maîtres du chiffon* or the refined art with which they are displayed. Evidence of the live æsthetic spirit underlying the French style is afforded by the fact that the same taste which reigns in the dress section is apparent also in the rooms devoted to the fine arts. Here we have indeed the *clou* of the exhibition. Organised by M. Saglio, it shows the French school in all its variety, combining without any suggestion of incongruity the characteristics of the Institut and of the Salon d'Automne.



The French Section at the Ghent Exhibition



The French Section at the Ghent Exhibition



As that excellent critic of art, M. Louis Dumont-Wilden has written in "L'Eventail": "That which forms the really exceptional charm of this exhibit, that which enables it so decisively to express what it is meant to show, is the manner in which it is arranged; and with reference to this we do not know how to praise too highly the initiative of M. Saglio, himself an artist of taste and imagination. The decoration of the *salles* is at one and the same time very daring, very modern and very traditional. The majority of the rooms are hung with yellow damask of an elaborate modernised Louis XIV design; the wide mahogany skirting and mahogany surrounds to the entrances frame the damask and enhance its artistic effect; the ceiling of each room is draped with a velum or awning decorated with green garlands and bright-hued flowers designed by Jeaulme; a light grey carpet edged with dark brown deadens the sound of footsteps; and tapestries and furniture upholstered in violet velvet complete this unconventional harmony, brilliant but soft, yet not prejudicial to a single picture. The large central salon is still more daring in its colour-scheme; it is hung with a flowered material, also designed by Jeaulme, and in this environment the pictures—perhaps because of their careful selection—show to the very best advantage. On the opening day the decoration of this *salle* achieved the most unqualified success, and the sole objection raised was the exclamation, 'C'est allemand!' How quickly was the comment made! Just because the Germans have been the first not to invent the new decorative styles, but to evince their readiness to adopt new decorative methods, it does not therefore follow that all that is new in decoration must necessarily be of German origin. The fact is that after the distressing eccentricities of the 'modern style,' Germans, Austrians and Frenchmen alike have returned to the same sources of inspiration, that is to say to the last really great decorative styles which flourished in Europe, to the French styles of Louis XVI and the Empire, simplifying them, modifying them, and reviving them according to their own particular tastes. One may feel a partiality for the German manner, dogmatic, systematic, and spontaneous, as it is; or on the other hand one may prefer the French manner, so much more imaginative, and so much more refined in taste."

F. K.

Khnopff, Fernand, "Studio-Talk. Ghent," *The Studio*, 60, 247 (October 1913), 78-82.

Ghent.—The very great success achieved by the British Section of applied art in the Ghent Exhibition is not really so astounding when one realizes that never before has so complete and so important a collection of this kind been presented. THE STUDIO has already illustrated in connection with the recent exhibition of the Arts and Crafts Society at the Grosvenor Gallery in London a large number of the works shown here; and in the last June issue an article was devoted to the room containing the mural decorations and furniture designed by Mr. Frank Brangwyn. So therefore we think it will suffice if we show now some general views of the section, from which it may to some extent be appreciated with what care and with what taste this section has been arranged.

On the occasion of the Exhibition of Religious Art organized last year by M. Fierens-Gevaert at the Salon de Bruxelles, Belgian connoisseurs and *amateurs d'art* made the acquaintance of the great English artist-decorator Henry Wilson. The chapel or temple which he has constructed here and the wonderful pieces of work shown in a special glass show-case have served to confirm his new admirers and friends in their appreciation of his talents. Enamels and jewellery by Messrs. Fisher, Stabler, Cooper, Nelson Dawson and Mr. and Mrs. Gaskin are to be found in cases near by. Walter Crane and R. Anning Bell, those fertile artists who have brought so much of art into daily life, are represented here by paintings, sculpture and reliefs in painted gesso, cartoons for stained glass, designs for book illustrations and for ex-libris.



Interior of Church Arranged by Henry Wilson in the British Arts and Crafts Section at the Ghent International Exhibition

The sculptors, Sir George Frampton, Sir W. Goscombe John, Derwent Wood, Alfred Drury, and Gilbert Bayes contribute various works all of which are agreeably disposed in the exhibition. There are also drawings, cartoons and paintings by Sir Edward Burne-Jones, Sir L. Alma-Tadema, Prof. Gerald Moira, F. Cadogan Cowper, Henry A. Payne, and Karl Parsons; embroideries by Miss Una A. Taylor, Miss Ann Macbeth and Miss May Morris; ceramics by William de Morgan, the Pilkington Company, Bernard Moore, Alfred H. Powell, F. D. Ewbank, W. Howson Taylor of Ruskin Pottery fame, and the Martin

Brothers, some wonderful glassware by Powell and Sons, leatherwork by Harrison, wall-papers by Jeffrey and Co., leadwork by G. P. Bankart, fans by Conder and Sheringham, sumptuous stuffs by Morris, and furniture by Morris, Gimson and Heal.



British Arts and Crafts Section, Ghent International Exhibition

Lastly, the important section of books comprises manuscripts by Graily Hewitt, A. Vigers, Miss Harper and Miss Frost; illustrations by Walter Crane, Anning Bell, Edmund J. Sullivan, Charles Robinson, Edmund Dulac; bookbindings by Cobden Sanderson, D. Cockerell, Miss Prideaux, Miss Adams, and exhibits by the Kelmscott Press, the Eragny Press of M. Pissarro, and the Riccardi Press. In conclusion let me add that to aid the public in the study of the exhibits the section has two admirable commissioners, Mr. A. A. Longden and Mr. Palgrave Simpson, representing the Exhibitions Branch of the Board of Trade, whose zeal and courtesy are most highly commended by all visitors to the exhibition.

FERNAND KHNOPFF.

1914

Khnopff, Fernand, « Note bibliographique, » *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts* (2 juillet 1914), 464-465.

Note Bibliographique.

J'ai l'honneur de faire hommage à la Classe d'un recueil de Pensées d'Eugène Smits. Ces pensées ont été trouvées dans sa correspondance et ses notes de travail.

« Toutes vibrent d'un lointain écho de l'âme candide et haute du grand artiste.

» Après l'émouvante lecture de quelques aphorismes et de quelques notations poétiques—écrits selon la fortune des jours et sur des feuillets de papier de rencontre, mais contenant des reflets de toutes les préoccupations et de tous les sentiments de Eugène Smits—ses amis, s'enviant le bonheur de posséder ce délicat trésor de tendresse et de sincérité, décidèrent de le faire reproduire. »

C'est pourquoi, une copie religieusement faite, en fut confiée à un imprimeur, qui en tira un nombre restreint d'exemplaires destinés seulement aux amis et aux dévôts du grand artiste et qui ne furent pas livrés au public. »

Ces pensées feront comprendre mieux encore le culte que les amis du maître ont voué à sa mémoire.

FERNAND KHNOPFF.

Khnopff, Fernand, « Note bibliographique, » *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts* (2 juillet 1914), 464-465.

Translation:

Bibliographic Note

I have the honour to pay tribute to the Class of a collection of the Thoughts of Eugène Smits. These thoughts were found in his correspondence and his working notes.

“All vibrates to a distant echo of the candid and elevated soul of the great artist.”

“After the moving reading of a few aphorisms and a few poetic notations—written according to the fortunes of the day and on sheets of used paper, but containing reflections of all the concerns and all the feelings of Eugène Smits—his friends, envying the joy of owning this delicate treasure of tenderness and sincerity, decided to have it reproduced.”

This is why a religiously made copy was entrusted to a printer, who produced a small number of copies only for friends and devotees of the great artist, and not offered to the public.”

These thoughts will make one better understand the worship that the friends of the master have devoted to his memory.

FERNAND KHNOPFF.

F.K., "Studio-Talk Brussels," *The Studio*, 62, 254 (June 1914), 72-75.

BRUSSELS.—Since the publication of the Special Winter numbers of *THE STUDIO* of 1900-1 and 1902, respectively devoted to Modern Pen Drawing and Modern Etchings, the art of Black and White in Belgium has achieved a considerable importance. Certain of the artists whose work was illustrated in those two volumes have developed or have altered the direction of their efforts, while others have come forward bringing new perfections of technique or novel interpretations of what the great poet Emile Verhaeren calls the *Multiple Splendeur*.

It would be unjust not to refer in the first place to the important part which has been played in this remarkable development by the annual Salons of L'Estampe, so admirably organised by Robert Sand. The founding of the *cercle* bearing this title has been a happy event for Belgian art, for it has grouped together the isolated efforts of several artists of first rank, of whom the public at large was entirely ignorant, for the reason that in large exhibitions the Black and White section is, as a rule, relegated to an unimportant position.

The *cercle* of L'Estampe maintains an excellent custom of exhibiting each year, side by side with the works of its members, the productions of certain of the masters of the past or of some of the eminent contemporary foreign artists. This year two names were inscribed at the head of the catalogue—J. B. Corot and J. Pennell. The etched work of Corot is but little known to the public, yet nevertheless it is equal to his painting—with which all are familiar—in elegance, in style and even in colour. It is through the Salons of L'Estampe that connoisseurs in Brussels have become acquainted with that great artist Joseph Pennell. Following upon his series of factories and great industrial enterprises, and his views of modern cities, he showed on this occasion visions of an epic and grandiose archaism.



"Les Pins du Hâvre de Rotheneuf, Bretagne" etching by Albert Delstanche | "Sous le Château des Comtes à Gand." From an etching by De Bruycker

In the forefront of those artists whose work in this branch has not already been dealt with in the articles in the Special numbers of THE STUDIO, we must mention De Bruycker, Delstanche, Mignot and Duriau. The contributions of the Ghent etcher, De Bruycker, were remarkable. "His large plate *Sous le château des Comtes à Gand*" wrote the regular critic of l'Art Moderne, "is one of his most surprising and most impressive achievements. With this amazingly gifted artist his handling of the medium has rapidly increased in dexterity, up to such a point as to become concealed; it disappears beneath the impression which emanates from the work as a whole, and one forgets to scrutinise the technique in complete abandonment to the extraordinary charm which radiates from these strange and moving compositions." De Bruycker seems at times to draw inspiration from the picturesque romanticism of Gustave Doré, and in his way of magnifying portions of architecture he adopts something of the Brangwyn manner, but by his own natural gifts this Ghent artist dominates these reminiscences and his individuality seems to be more apparent in each successive work.

The large plates by Albert Delstanche, his *Pins du hâvre de Rotheneuf* in particular, show the great progress he has made, as do also his charmingly ingenious coloured wood-prints. The contribution of V. Mignot was, as usual, composed of a variety of works. Few Belgian etchers possess his familiarity with different techniques and so wide a choice of styles and themes. One cannot forget that *Le Bassin de Versailles* is perhaps the finest colour etching produced in Belgium. Lastly, one of the best pupils of the master-graver A. Danse, the etcher Duriau, collected a large ensemble of works, comprising portraits drawn with care and Italian scenes selected with discernment, proving the talent and sincerity of this meritorious artist.

F.K.

1915

Khnopff, Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma Tadema » (lu à la séance du 4 mars 1915), *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*. Communications présentées à la Classe en 1915-1918 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919), 9-16.

Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma Tadema,

par FERNAND KHNOPFF, membre de l'Académie (1).

(1) Lu à la séance du 4 mars 1915.



Sir Lawrence Alma Tadema (*Galerie des Offices, Florence.*)

Une étonnante faculté d'assimilation est le côté remarquable du caractère anglais.

Nulle part il n'y a d'intelligences plus ouvertes à tout et les artistes y sont essentiellement cosmopolites. Tous, ils ont parcouru l'Italie, la France, les Pays-Bas, l'Orient; ils y étudient et ils y retournent.

Pour n'en citer qu'un seul, lord Leighton, le président idéal de la R. A., avait 30 ans quand il s'établit en Angleterre, après avoir séjourné à Rome, à Florence, à Francfort, à Paris et à Bruxelles, où il exécuta son premier tableau: *Giotto trouvé par Cimabue dans la campagne de Florence*.

Et malgré cela, partout, tous restent Anglais et ce qu'ils peuvent ou savent acquérir ne fait que contribuer au perfectionnement de leur moi. Il y a même plus, les étrangers deviennent Anglais là-bas, ne pouvant résister à cette sorte de fascination, et récemment deux des peintres qui paraissaient exprimer le mieux la pensée anglaise étaient deux continentaux naturalisés: sir Lawrence Alma Tadema, un Hollandais formé à l'école belge, et le Bavaois sir Hubert von Herkomer.

À quoi tient ce phénomène? M. G. Lafenestre, dans un article sur la peinture étrangère à l'Exposition de Paris de 1889, répond ainsi:

« En partie à la conscience opiniâtre que les Anglais mettent à bien faire tout ce qu'ils entreprennent; en partie à l'amour profond qu'ils portent à la nature extérieure, en partie aussi à ce sens moral et pratique qui ne leur permet de considérer aucune œuvre de l'homme, moins encore l'œuvre d'art, comme indifférente et inutile. Lorsqu'un Anglais peint ou lorsqu'il écrit, c'est qu'il a quelque chose à dire; il le dit comme il peut, le plus fortement qu'il peut, insistant sur tous les détails, torturant la palette comme le vocabulaire, sans souci des formes convenues; mais créant, à chaque instant, des formes inattendues. De là, dans leurs peintures, ces inégalités d'exécution qui surprennent, ces maladresses de touche qui font sourire, ces aigreurs de coloration qui blessent la vue: de là, aussi, cette précision soutenue et touchante, presque religieuse, dans l'observation analytique, ces accents incorrects et hardis d'une sensibilité délicate ou fière, ces éclats d'harmonie audacieux et profonds qu'on chercherait vainement ailleurs. Moins sûrs de leur main et moins ambitieux, comme ouvriers du pinceau, que les ouvriers de Paris, ils se risquent peu dans les grandes toiles, mais ils remplissent jusqu'aux bords des cadres bien proportionnés ils se renferment et se concentrent. »

Au total, le champ d'observation de l'art anglais est fort étendu, car, depuis l'étude délicate des mœurs, l'interprétation religieuse de la nature, la restitution ingénieuse de l'antiquité, il va jusqu'au symbolisme le plus lyrique ou le plus précieux. Mais, rarement, dans l'école, on peint pour le plaisir de peindre; les questions de technique, ailleurs si gênantes, n'y ont qu'une importance secondaire, et l'on peut dire même qu'aucune œuvre n'y est franchement naturaliste.

L'art anglais est un art de raffinement, de luxe et d'optimisme, et fort exactement on a pu dire de lui: C'est une fleur qui veut ignorer sa tige.

Sir Lawrence Alma Tadema peut être mis au premier rang des étrangers de marque qui se fixèrent à Londres et que l'Angleterre revendique à bon droit comme siens.

Aucun artiste n'y fut plus populaire, et le secret de ce constant succès n'est pas difficile à découvrir: sa peinture était d'une habileté de métier extraordinaire et les sujets de ses œuvres plaisaient par leur clarté.

On lui a reproché de manquer d'invention; il nous paraît cependant qu'il avait un remarquable don d'imagination, mais qu'il ne l'appliquait qu'aux faits. On peut dire, en somme, qu'il possédait une faculté aigüe de la perception des faits combinée avec celle de les reproduire.

En dépit de son long séjour en Angleterre, les tendances picturales d'Alma Tadema étaient restées essentiellement hollandaises.

« Tandis,—a écrit un de ses biographes, M. Cosmo Monkhouse,—tandis qu'il appartient intellectuellement au mouvement général de son temps et non à une nation en particulier, ses instincts purement artistiques et ses tendances de technique dérivent évidemment de ses propres ancêtres hollandais. Cette préférence marquée pour les

intérieurs et les cours avec leurs effets subtils et compliqués de lumière reflétée; cette étonnante habileté dans la représentation de toutes sortes de matières; ce plaisir dans la belle couleur modifiée et infiniment graduée par les intensités différentes de l'éclairage; cet amour du fini et du détail; dans toutes ces prédilections, Alma Tadema montre sa nationalité. Au lieu de la Hollande, il nous donne l'latine; au lieu d'allées de briques, des cours de marbre; mais il a dans le sang l'esprit de Terburg, de Metzu et de De Hoogh. »

J'ai conservé de ma première visite chez Alma Tadema un souvenir précieux de vie heureuse.

C'étaient, par une belle journée de mai, avec le soleil brumeux de l'été londonnien qui estompe les horizons et agrandit indéfiniment l'immense ville, la profonde rumeur de roulement des larges rues, puis des parcs bleuâtres avec leurs longues pelouses veloutées; ensuite, précédées de jardinets bien tenus, ces coquettes maisons qui font rêver, en passant, à des existences heureuses, impossibles; allant et venant, passaient des dames en toilettes de haut style, des jeunes filles au type adorable et ces petites filles si étrangement costumées, des hommes (de grandes fleurs à la boutonnière), des garçons en chapeau de haute forme. Tout cela sous ce ciel de Londres, un ciel de tableau, un ciel fermé, sans éclat, sans profondeur, mais si doux et si définitif.

La demeure d'Alma Tadema était située dans le paisible quartier de St John's Wood où se trouvent encore d'anciennes résidences entourées de jardins.

C'était le jour de réception, et les honneurs du home étaient faits, de façon charmante, par le maître, sa femme et ses deux filles.

Dès l'entrée, on remarquait dans l'atelier les marches de cuivre poli, la grande abside en aluminium, dont les teintes perlées étaient rendues plus délicates encore par les somptueux carmins du velours de Venise qui décorait sa base. Puis les regards étaient attirés de tous côtés par des points de vue ingénieusement disposés.

Dans un coin de l'atelier, mystérieusement éclairé par des plaques d'onyx mexicain aux transparences lourdement dorées, était placé, sur une sorte d'estrade, un grand piano incrusté d'ivoire; derrière lui, une merveilleuse broderie où rayonnaient les nimbes dorés d'une multitude de divinités d'Extrême-Orient; la aussi était placée la peinture préférée du maître: *La mort du premier-né. — La plaie d'Égypte.*

D'un autre côté de l'atelier, le regard plongeait dans le hall blanc, dont les panneaux étaient ornés d'une série de peintures, en format allongé de coupe-papier, offertes à lady Tadema par les confrères-amis de la maison.

Puis on admirait l'atelier de lady Tadema, dans le goût de la Renaissance hollandaise, avec ses bois sculptés sombres et ses vitraux colorés.

Mais ce qui charmait partout, c'était l'harmonie de l'ensemble et ce sentiment de la composition qui se remarque chez l'artiste autant pour l'arrangement de ses objets familiers que pour le choix des éléments de ses œuvres.

Ce sentiment de la parfaite mise en scène devait conduire Sir Lawrence à s'intéresser au théâtre et il collabora activement avec sir Henry Irving, sir Herbert Beerboom Tree et M. Benson.

J'ai conservé le souvenir de la plantation du décor du Forum dans Jules César; les premiers portants représentaient des monuments en construction aux échafaudages desquels étaient accrochées des grappes de figurants bien stylés, et le maître m'a conté souvent ses peines à réaliser exactement les gestes et les draperies de ses interprètes.

Cependant les œuvres d'Alma Tadema sont l'exemple le plus évident de l'influence inévitable du Moderne ou, pour mieux dire, de la Mode moderne.

Quoiqu'il ait cherché à être toujours le plus exact possible dans ses restitutions historiques, pour les attitudes de ses figures et leurs ajustements, il est toutefois facile de déterminer la date de ses œuvres, non seulement d'après quelque détail, mais aussi par l'aspect d'ensemble qui rappelle le milieu et le temps du peintre.

Il y a un siècle se trouvait encore à Bruxelles une œuvre capitale de l'école flamande, le portrait de Jean Arnolfini et de Jeanne de Chenany, sa femme, signé Johannes de Eyck, fuit hic, 1434.

Le major général Hay, blessé à la bataille de Waterloo, avait découvert ce tableau dans l'appartement où il avait été transporté, l'avait acquis et emporté à Londres où il entra à la National Gallery.

Je me rappelle que sir J.E. Millais me raconta qu'au beau temps de la confrérie préraphaélite, ses membres allaient tous les jours religieusement admirer cette belle œuvre de sincérité.

Le portrait représente les deux époux se tenant par la main, debout au milieu de la chambre. Au fond on voit un lit, un miroir et une fenêtre en partie ouverte; les objets dans la chambre sont distinctement reflétés dans le miroir.

Or, je vis un jour, placé sur un chevalet, dans l'atelier d'Alma Tadema, une reproduction fort exacte de ce miroir. Comme je le reconnaissais sans hésiter: « Savez-vous, me dit le maître, que l'auteur du chef-d'œuvre y a oublié un détail? » J'avouai mon ignorance, et je fus condamné à retrouver moi-même ce détail. Je me rendis aussitôt au Musée et constatai que sur la tablette de la fenêtre étaient placées des pommes dont le reflet (la grosseur d'une tête d'épingle) était peint dans le miroir; mais sur le siège au-dessous étaient placées des oranges dont le reflet avait été oublié.

Le soir même, je contais à sir Edward Burne Jones, dont j'étais l'hôte, cet oubli qu'il n'avait jamais remarqué et, vers la fin du repas, comme le voyant distrait, je lui demandais le sujet de sa rêverie: « Je songe, me répondit-il, au malheureux maître qui peut-être à présent encore se retourne dans son tombeau et supplie le Seigneur de pouvoir aller ajouter le reflet qu'il a oublié. »

A un ami qui lui demandait ce qu'il avait gagné à se faire naturaliser Anglais, le peintre français Alphonse Legros répondit plaisamment: *La bataille de Waterloo*.

Sir Lawrence Alma Tadema eut l'occasion de répondre plus officiellement à une question du même genre, au banquet qui lui fut offert lorsqu'il reçut de S. M. la reine Victoria le titre de chevalier. Il déclara qu' en alliant son art à celui de l'Angleterre, il en avait reçu un grand bénéfice; car il croyait qu'au cours de ses études dans l'école anglaise il avait développé une plus grande recherche de beauté.

La dernière fois que je vis le maître, il était seul dans son atelier, terminant une œuvre importante qui lui prit plusieurs années d'un travail continu.

Elle était intitulée: *Caracalla et Geta* et devait porter le n° 382. Alma Tadema numérotait ses œuvres comme un musicien. Certes la précaution est bonne contre les faussaires, mais elle a l'inconvénient grave de limiter pour l'avenir la production de l'auteur; car chacun sait, à présent, que la fécondité pour un artiste est une qualité posthume.

Caracalla et Geta représentait ce que ce connaisseur érudit de la civilisation romaine devait être tente de peindre un jour: le Colisée en fête rempli par une vaste assemblée et avec le spectacle de l'arène en pleine action. La scène est prise de la loge impériale où se tient Septime-Sévère et sa seconde femme Julia Domna, Geta se trouve entre ses deux sœurs et Bassianus n'est pas loin.

Le maître parut se plaire à m'expliquer, en détail, la destination de certaines parties de la construction,—points contestés qu'il avait résolus simplement par l'application du bon sens. Il me raconta que dans la partie du public contenue dans le tableau, il n'y avait pas moins de 2,500 personnes, toutes étudiées avec soin, et que ce public lui était aussi familier que celui d'une grande première de nos jours.

Puis, au cours de la conversation, je lui demandai son avis au sujet de la question des prix de Rome—qui était à l'ordre du jour en Belgique. Cet avis fut très net: « A quoi bon, me répondit-il, greffer une branche chargée de fruits sur un sujet, si ce sujet n'a pas de tronc? Rubens a suivi le bon principe; aussi, après avoir tiré d' un voyage à l'étranger tout ce qu'il pouvait, il est resté Rubens. Que serait-il survenu s'il était parti plus tôt? Je crois qu'un élève-étudiant ne doit pas voyager. Quand il est devenu un artiste, conscient de sa destinée, de ses besoins, il profitera certainement de voir les œuvres des grands maîtres, parce que, alors, il sera à même de les comprendre et, si c'est nécessaire, d'en prendre ce qui pourra lui servir. A part quelques exceptions, les prix de Rome ne sont pas parvenus au premier rang. Meissonier, Gérôme, Leys sont restés chez eux jusqu'à leur maturité. Rembrandt n'a jamais quitté Amsterdam et Rubens, quand il traversait l'Italie, fit, d'après Le Vinci, des copies qui étaient déjà des Rubens. De même Van Dyck et Velasquez ne voyagèrent que lorsqu'ils étaient déjà Van Dyck et Velasquez » .

En sortant, comme j'admirais les merveilleuses fleurs de sa serre, sir Lawrence me montra l'inscription qui ornait la porte de son atelier:

L'art colore la vie comme le soleil colore les fleurs.

et je me dis que cette formule était digne de cet optimiste impénitent dont les œuvres expriment son amour du clair soleil et du bien-être physique et moral et de qui un biographe a écrit: « Personne n'a peint mieux que lui ces idylles méridionales qu'il a

répétées si souvent et l' on pourrait le nommer le peintre de la joie et du bonheur de vivre. »

Khnopff, Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma Tadema » (lu à la séance du 4 mars 1915), *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*. Communications présentées à la Classe en 1915-1918 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919), 9-16.

Translation :

Memories of Sir Lawrence Alma Tadema,
by FERNAND KHNOPFF, Member of the Academy (1).
(1) read at the meeting of March 4, 1915.

An astonishing faculty of assimilation is one of the most remarkable aspects of the English character.

Nowhere do we find intelligences more open to everything, and all the artists are essentially cosmopolitan. They have all have toured Italy, France, the Netherlands and the East; they study there and they return.

To cite only one, Lord Leighton, the ideal president of the R. A., was 30 years old when he settled in England after having sojourned in Rome, Florence, Frankfurt, Paris and Brussels, where he executed his first painting: *Giotto Found by Cimabue in the Countryside of Florence*.

And despite this, wherever they go, they all remain English and all that they can do or know how to acquire only contributes to the improvement of their selves. Even further, foreigners become English over there, unable to withstand this kind of fascination, and recently two painters who appeared to be the best exemplars of English thought were two naturalized continentals: Sir Lawrence Alma Tadema, a Dutchman trained in the Belgian school, and the Bavarian Sir Hubert von Herkomer.

What accounts for this phenomenon? Mr. G. Lafenestre, in an article about the foreign paintings at the 1889 Paris exhibition, responds in this way:

“In part due to the stubborn mental attitude that the English use to do everything well that they undertake; in part due to the deep love they bear for external nature, partly also the moral sense and practice that allows them to consider no work of man, much less a work of art, as unimportant and unnecessary. When an Englishman paints or when he writes it is because he has something to say; he speaks as well as he can, as strongly as he can, insisting on all details, torturing the palette as he does the vocabulary, without worrying about the conventional forms; but at every moment creating unexpected forms. Thus, in their paintings, we find a surprising unevenness of execution, and blunders of touch that make one smile, sour colorings that hurt the eye: thus also, this sustained and touching precision, almost religious, in analytical observation, these incorrect and bold accents of a delicate or proud sensibility, these bursts of bold and profound harmony which one seeks vainly elsewhere. Less certain of their hand and less ambitious as workers of the brush than workers in Paris, they risk

little in large canvases, but they fill to the edges the well proportioned frames which contain and focus them.”

In total, the field of observation of English art is widely extended, since in the delicate study of customs, the religious interpretation of nature and the ingenious recreation of antiquity, it approaches the most lyrical or most valuable symbolism. But rarely in this school does one paint for the pleasure of painting; questions of technique, elsewhere so vexing, are only of secondary importance here, and it can be said that no artwork is completely naturalist.

English art is an art of refinement, luxury and optimism, and very correctly one could say of it: It is a flower which wants to ignore its stem.

Sir Lawrence Alma Tadema can be put at the forefront of noted foreigners who settled in London and whom England rightly claims as its own.

No artist was more popular, and the secret of this constant success is not hard to find: his paintings were of an extraordinary technical ability and the clarity of the subjects of his works was pleasing.

He has been criticized for lacking invention; it seems to me, however, that he had a remarkable gift of imagination, but that he applied it to facts. We can say, in short, that he possessed the faculty of acute perception of facts combined with the skill to reproduce them.

Despite his long stay in England, the pictorial tendencies of Alma Tadema remained essentially Dutch.

“While,—says one of his biographers, Mr. Cosmo Monkhouse,—while he belonged intellectually to the general movement of his time and not to a particular nation, his purely artistic instincts and his technical tendencies derive obviously from his own Dutch ancestors. This preference for interiors and courtyards with their subtle effects and complicated reflected light; this amazing skill in the representation of all kinds of materials; this pleasure in beautiful color as modified and infinitely graduated by the different intensities of lighting; this love of the finish and detail; in all these predilections, Alma Tadema shows his nationality. Instead of Holland, he gives us Latin; instead of aisles of bricks, marble courtyards; but he has the spirit of Terburg, Metzu and De Hoogh in his blood.”

I have preserved a precious souvenir of happy life from my first visit with Alma Tadema.

It was a beautiful day in May, with the foggy sun of the London summer which blurs the horizons and expands the huge city indefinitely, the deep rumbling of traffic in the wide streets, followed by bluish parks with their long velvety lawns; then, preceded by well-maintained little gardens, these pretty houses which make one dream in passing of impossibly happy lives; going and coming, ladies in high style fashions pass by, adorable young girls and little girls so strangely costumed, men (with large flowers in their buttonhole), boys in top hats. All this under the skies of London, the sky of a painting, a closed sky, without brightness, without depth, but so sweet and so definitive.

The home of Alma Tadema was located in the peaceful area of St John's Wood where one can still find old residences surrounded by gardens.

It was reception day, and the honors of the home were charmingly made by the master, his wife and two daughters.

Upon entering, one noticed the polished copper steps in the studio, the large apse in aluminum, whose pearly tints were made even more delicate by the sumptuous reds of Venetian velvet that decorated its base. Then one's gaze was attracted by ingeniously arranged points of view from all sides.

In a corner of the studio, mysteriously lit by panels of Mexican onyx of heavily golden transparency, a grand piano inlaid with ivory was placed on a sort of stage. Behind it, a wonderful embroidery where the golden nimbuses of a multitude of deities from the Far East radiated; here was also placed the favorite painting of the master: *The Death of the Firstborn—the Plague of Egypt*.

On the other side of the studio, the view plunged in the white hall, whose panels were adorned with a series of paintings in the elongated format of a letter opener, offered to Lady Tadema by the fellow-friends of the House.

Then one admired the studio of Lady Tadema, in the style of the Dutch Renaissance, with its dark wood carvings and stained glass windows.

But what charmed above all was the harmony of the ensemble and the sense of composition which distinguished the artist as much for his arrangement of familiar objects as for the choice of elements of his works.

This feeling of perfect staging would lead Sir Lawrence to become interested in the theater and he collaborated actively with Sir Henry Irving, Sir Herbert Beerboom Tree and Mr. Benson.

I have kept the memory of the stage set of the Forum of Julius Caesar; the first sketches representing the monuments under construction with scaffolding from which stylish extras hung in clusters, and the master often told me of his struggles to achieve the exact gestures and draperies of his performers.

However, the works of Alma Tadema are the most obvious example of the inevitable influence of the Modern or, more exactly, of modern fashion.

Even though he always sought to be as accurate as possible in his historical reconstructions, in the attitudes of its characters and their adjustments, it is nonetheless easy to determine the date of his works, not only according to some detail, but also the aspect of the whole which reminds one of the environment and time of the painter.

A century ago a key work of the Flemish school was still in Brussels, the portrait of Giovanni Arnolfini and Jeanne de Chenany, his wife, signed Johannes de Eyck fuit hic, 1434.

Major General Hay, wounded at the battle of Waterloo, having discovered this painting in the apartment where he had been transported, acquired it and brought it to London where it entered the National Gallery.

I remember that Sir J.E. Millais told me that in the heyday of the Pre-Raphaelite Brotherhood, its members went every day to religiously admire this beautiful masterpiece of sincerity.

The portrait represents the couple holding hands, standing in the middle of the room. In the background one sees a bed, a mirror and a window partly opened; the objects in the room are clearly reflected in the mirror.

Now, one day I saw a very accurate reproduction of this mirror placed on an easel in the studio of Alma Tadema. As I recognized it without hesitation: "Do you know," the master told me, "that the author of this masterpiece has forgotten a detail?" I confessed my ignorance, and I was forced to find this detail for myself. I immediately went to the museum and noticed that on the window sill were placed apples whose reflections (the size of a pinhead) were painted in the mirror; but on the seat below were placed oranges whose reflection had been forgotten.

That same evening, I told Sir Edward Burne-Jones, of whom I was the guest, of this oversight which he also had never noted, and towards the end of the meal, as he seemed distracted, I asked him the subject of his reverie: "I am dreaming, he replied, of the unfortunate master who might now still be turning in his grave and begging the Lord to let him go and add the reflection that he forgot."

To a friend who asked him what he had gained by being naturalized as English, the French painter Alphonse Legros replied pleasantly: *The Battle of Waterloo*.

Sir Lawrence Alma Tadema had the opportunity to respond more formally to a question of the same kind at the banquet which was offered when he received the title of Knight from her Majesty Queen Victoria. He said that allying his art to that of England, he had received a great benefit; because he believed that during his studies in the English school he had developed a greater search for beauty.

The last time that I saw the master, he was alone in his workshop, completing an important work which had taken him several years of continuous labor.

It was entitled: *Caracalla and Geta* and bore no. 382. Alma Tadema labeled his work like a musician. Certainly the precaution is useful against counterfeiters, but it has the serious disadvantage of limiting the future production of the author; because everyone knows now that fertility for an artist is a posthumous quality.

Caracalla and Geta represented that which this erudite connoisseur of Roman civilization needed to try to paint one day: a festival at the Coliseum filled by a large assembly and the spectacle of the arena in full action. The scene is depicted from the imperial house where Severus stands with his second wife Julia Domna, Geta is found between two sisters and Bassianus is not far away.

The master appeared to be pleased to explain to me in detail, the destination of some parts of the construction,—disputed points that he had resolved simply by the application of common sense. He told me that in the area of the public contained in the painting there were no fewer than 2,500 people, all studied with care, and that this public was as familiar to him as that of a grand premiere of today.

Then, during the conversation, I asked him for his opinion on the question of the prix de Rome—which was the order of the day in Belgium. This opinion was very clear: “What good is it, he replied, to graft a branch heavy with fruit to a subject, if the subject has no trunk? Rubens followed a good principle; consequently, after having extracted everything that he could from a trip abroad, he still remained Rubens. What would have occurred if he had gone earlier? I think that a student does not need to travel. When he becomes an artist, aware of his destiny and his needs, he will certainly benefit by seeing the works of the great masters, because then he will be able to understand them and, if necessary, to take what may serve him. Apart from a few exceptions, winners of the prix de Rome have never attained the first rank. Meissonier, Gérôme, Leys remained at home until their maturity. Rembrandt never left Amsterdam and Rubens, when he crossed Italy, made copies after da Vinci that were already clearly by Rubens. Similarly, Van Dyck and Velasquez did not travel until they already were Van Dyck and Velasquez.”

Leaving, as I admired the wonderful flowers of his greenhouse, Sir Lawrence showed me the inscription adorning his workshop door:

Art colors life as the sun colors flowers.

and I tell myself that this formula was worthy of this impenitent optimist whose works express his love of the bright sun and the physical and moral well-being and of whom a biographer wrote: “No one has ever painted better than he the southern idylls that he has repeated so often that one could call him the painter of joy and the joy of living.”

Khnopff, Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Edward Burne-Jones » (lu à la séance du 5 août 1915), *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*. Communications présentées à la Classe en 1915-1918 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919), 35-42.

Souvenirs à propos de Sir Edward Burne-Jones,

par FERNAND KHNOPFF, membre de l'Académie.³

C'était à Paris, en 1889. Dans cette immense World's Fair, l'Exposition universelle.

L'effort avait été violent pour parvenir à un effet de pittoresque outré par tous les moyens de l'archéologie et de l'exotisme et, de toutes parts, les constructions les plus imprévues mêlaient les styles frustes ou compliqués du moyen âge à la riche ou frêle élégance de l'art oriental.

Après avoir suivi la foule agitée sous les arches formidables de la Tour Eiffel, le long des interminables pelouses et des vastes bassins du Champ-de-Mars, si l'on pénétrait dans le Palais des Beaux-Arts le calme, par degré, renaissait.

Le public se massait encore devant les « sujets » anecdotiques ou militaires, mais il se dispersait peu à peu; le bruit des exclamations et des pas diminuait; enfin, c'était le silence respectueux dans la salle centrale de la section anglaise où étaient disposées avec un remarquable souci d'harmonie des œuvres de sir F. Leighton, de sir J. E. Millais, d'Alma Tadema et d'Orchardson, et, à la place d'honneur, au milieu du panneau, entre les rouges violents du *Mammon* de Watts et les bleus cruellement lointains de son *Espérance*, apparaissait, suprême et glorieuse, dans son beau cadre à pilastres d'or clair, la belle peinture de E. Burne-Jones: *Le Roi Cophetua et la mendiante*.

Devant la pâle mendiante, encore frissonnante dans sa mince robe grise, est assis le Roi, revêtu d'une brillante armure d'acier sombre. Il lui a cédé le siège du pouvoir et s'est abaissé sur les marches du trône. Il tient sur les genoux la couronne de métal noir qu'éclairent les rouges des coraux et des rubis, et son visage, au profil découpé, se lève en une contemplation silencieuse.

L'aspect est somptueux; les tissus précieux scintillent et luisent, des coussins de brocards sont disposés sur les panneaux d'or ciselé, et le métal poli reflète les pieds charmants de la mendiante, ces pieds adorables dont des anémones éparses, pourpres et carminées, font pâlir encore l'ivoire délicat.

Debout dans la galerie qui surmonte le trône, deux jeunes pages chantent doucement, et au loin, dans l'écartement des rideaux, paraît le songe, pourrait-on dire, d'un paysage

³ The first part of this essay is similar to the memorial tribute that Khnopff published in 1898: Fernand Khnopff, "In Memoriam Sir Edward Burne-Jones, Bart. A Tribute from Belgium," *The Magazine of Art*, 22 (1898), 520-526.

automnal dont le ciel crépusculaire exprime tous les longs regrets, tous les vains espoirs des choses qui ne sont plus et qui n'ont pu être.

Cependant, les deux figures restent immobiles, complètement isolées dans leur intense rêverie.

Quelles heures parfaitement délicieuses passèrent dans la contemplation de cette œuvre de beauté. L'un après l'autre les tendres et précieux souvenirs de vie et d'art renaissaient, s'avivant à la superbe réalisation de cette merveilleuse peinture.

Le spectateur se sentait ravi dans une atmosphère de bonheur rêvé, et cette ivresse de l'âme l'emportait si haut et si loin qu'il n'avait plus conscience de la foule qu'il fallait, au départ, traverser coude à coude pour gagner la sortie de l'Exposition.

Le rêve de l'artiste était devenu la réalité et c'était la réalité violente et brutale qui était devenue le rêve ou plutôt le cauchemar.

Vraiment, on doit aimer de tout son être le grand et généreux et grand artiste qui peut donner une telle illusion de bonheur et dont l'esprit est assez puissant pour parvenir jusqu'au seuil de l'absolu d'où il nous envoie des messagers de l'espoir et des anges de la paix.

Car ne sont-ce pas des envoyés de l'au-delà, ces créatures exquises qui apparaissent dans les œuvres du maître? ces chevaliers, nobles d'idéale vaillance, dans leurs armures ciselées; ces princesses de légende dans leurs somptueux vêtements lourds de bijoux et de broderies; ces femmes étranges qui charment par la grâce fascinante de leurs lignes onduleuses et de leur chair pâle; et, surtout, ces jeunes filles aux gestes lents et pensifs et aux vêtements fins et purs, si délicatement plissés. Une lumière surnaturelle éclaire ce monde rêvé, une lumière qui semble faite de subtils reflets de crépuscule; elle se répand sur ces palais légendaires, ces cours désertes, ces escaliers compliqués, ces recoins mystérieux; sur ces paysages étendus, fermés par des murs de rochers ou des collines distantes; sur ces bois ombreux, sur ces bords de rivières au cours lent, sur ces étangs étoilés de myriades de fleurs, sur ces ruines austères et silencieuses.

Sir Edward Burne-Jones naquit en 1833, dans la très peu artistique ville de Birmingham; à 11 ans il avait été mis à l'école Roi-Édouard. Il s'était adonné, avec plaisir, aux études classiques et avait appris à connaître ces légendes et ces mythes qu'il devait interpréter plus tard de si curieuse façon.

Comme le père de l'artiste le destinait à l'ordination, il l'envoya ensuite à Oxford, à Exeter College; le jeune homme rencontra là William Morris et ils se lièrent bientôt d'une grande amitié.

On sait qu'un jour la vue d'un dessin de Rossetti les décida à se vouer à l'art.

Ce que Rossetti avait, en 1848, demandé à F. M. Brown, la confiance en soi et le pouvoir de se confirmer dans sa vocation, les deux jeunes gens allèrent, en 1855, à la Noël, le demander à Rossetti.

Il les reçut avec bienveillance, les fit travailler avec succès et le, présenta à ses amis Tennyson, Browning, Watts et Ruskin.

Il me fut donné, un jour, d'avoir la vision précise de ce groupe admirable d'hommes supérieurs. C'était à Londres, il y a longtemps déjà, en mai, l'après-midi; j'étais allé revoir le vieux peintre F. M. Brown, le précurseur de cette rénovation picturale, connue sous le nom de préraphaélisme; il habitait fort loin, au-delà de Regent's Park, près de Primrose-Hill.

Le temps était couvert, et sous ce merveilleux ciel de Londres, ce ciel de tableau, les grandes pelouses veloutées du Park, s'étendaient longuement jusqu'en une pâle vapeur bleue où se fondaient les masses des hauts arbres. Sur le lac, les cygnes glissaient lentement.

Le peintre me montra, dans son atelier, l'œuvre à laquelle il travaillait; c'était une des peintures destinées à l'Hôtel de ville de Manchester.

Puis nous descendîmes prendre le thé et, peu à peu, il me dit, ses souvenirs, les souvenirs de son enfance à Bruges (si profondément chère à tous deux et à présent nous apparaissant d'autrefois et lointaine) ensuite, de sa jeunesse et de ses séjours d'étude à Anvers, à Paris, à Rome, enfin son retour à Londres; sa rencontre avec Rossetti et ses relations avec Morris: « deux hommes de génie, dit-il, les plus grands de l'Angleterre en ce siècle ».

Dans le petit salon où étaient pieusement réunis tant d'esquisses et de dessins, souvenirs d'amis oubliés ou perdus, l'obscurité descendait insensiblement. Assis près de la fenêtre qui éclairait encore sa forte chevelure et sa longue barbe blanche, le vieux maître évoqua pour moi, de sa parole lente et de sa voix sourde, la vie de la confrérie préraphaélite; se levant quelquefois pour décrocher et me faire voir aux dernières lueurs du jour qui mourait, quelque dessin savant et précis de John E. Millais, ou quelque étude de Rossetti au geste imprévu d'ampleur somptueuse, ou quelque peinture de la déjà légendaire Élisabeth Siddal, une œuvre vraiment étrange d'un coloris dur et poignant et d'une expression angoissante, ou aussi, et avec émotion, des tableaux de son fils Oliver M. Brown, mort si jeune et dont le malheureux père était si fier.

Il parla longtemps encore, la nuit était venue, et je rentrai à Londres, dans Oxford Street, dans l'éblouissement des lumières, le roulement continu des voitures, l'incessant va et vient des passants, avec la sensation que pendant quelques heures inoubliables j'avais vécu une autre existence, plongé dans une délicieuse ivresse de souvenir.

La demeure de sir E. Burne-Jones était située à Kensington. On la nommait *The Grange*. C'était une vieille maison de briques, célèbre déjà, car Richardson y avait écrit ses romans fameux et le Dr Johnson et Hogarth avaient été souvent reçus sous ce toit.

Mais si cette maison de campagne d'autrefois avait été peu à peu prise par l'agrandissement de la grande ville, elle avait conservé cependant son jardin et son verger, où fleurissaient, devant le rideau de lierre sombre, les riantes bordures d'iris, de lis, de tournesols et de roses trémières.

Quels précieux souvenirs encore que les visites à la Grange!

La réception dans le hall où, dès l'entrée, en face du beau portrait du maître par Watts, souriait le gracieux portrait de Miss Margaret, Burne-Jones par son père, une œuvre exquise de sentiment et de coloris; puis, le repas charmant de cordiale simplicité; puis, après la conversation dans le salon, la traversée du jardin et l'entrée dans le grand atelier. Là se trouvaient, encadrée et sous verre, la série des panneaux du mythe de Persée; à une extrémité de l'atelier, en cours d'exécution, *Le Triomphe de l'amour*: un superbe adolescent trônant dans un ouragan de draperie sur un char aux roues énormes; de tous côtés, de précieux accessoires d'atelier: la petite armure en acier de Persée; la nef en chêne et en cuivre de la Table ronde; des esquisses et des études; les sujets tirés du roman de la Rose *Vénus Concordia*, *Vénus Discordia*, *Le Cortège des victimes de l'amour*, comme le vit Britomart en tapisserie dans le château de Busirane.

Dans le petit atelier, situé au premier étage de la maison, se trouvaient encore des projets de tapisserie, des dessins délicats, des portraits et une peinture de petit format: *Le Miroir magique*.

Dans un troisième atelier, loué dans les environs, avait été transporté, peu de temps avant la mort du maître, un tableau de grande dimension près d'être terminé: *La mort d'Arthur*. Le roi est couché, endormi sous les arbres d'Avalon, entre les collines et la mer; aucun souffle ne touche le feuillage profond, ni les héraldiques fleurs de lys; les reines veillent; le veilleur est immobile; toute la scène est remplie d'une silencieuse attente.

Mais c'est pour l'artiste que la lumière apparut à l'Est; c'est pour lui que l'heure est venue.

Peu de temps après la mort du maître, une exposition—qui fut triomphale—réunit à la New-Gallery un grand nombre de ses œuvres. On pouvait admirer là: les colorations somptueuses de *Laus Veneris*, les nuances nacrées des *Jours de la Création*, les blondeurs pâles de *L'Escalier d'or*, les bleus d'acier de *Merlin et Viviane*, le paysage ému où s'agenouille *Le Chevalier miséricordieux*, les armures sombres et les chairs claires de la série, le *Persée*, et *La mort d'Arthur*, l'œuvre inachevée.

La New-Gallery où Burne-Jones exposa jusqu'à la fin de sa vie, avait remplacé la Grosvenor Gallery où son apparition en 1877 fut une date dans l'histoire de la peinture anglaise.

Il n'exposa qu'une seule fois et un seul tableau à la Royal Academy en 1886. L'Academy l'avait cette année élu par acclamations sans qu'il ait jamais présenté d'œuvre à l'illustre corporation. Mais il était resté cependant fidèle à la Grosvenor Gallery où il avait envoyé

trois peintures, parmi lesquelles une petite toile intitulée: *Flamma Vestalis*, dont le correspondant de la *Gazette des Beaux-Arts* donna alors cette description:

« Exquise étude de jeune fille, vue debout et de profil sur un fond composé d'un paysage de fantaisie, dans le genre de ce qu'affectionnaient les Vénitiens de la fin du XVème siècle.

« Le titre de cette toile, est: *Flamma Vestalis*. C'est bien là l'idée qu'exprime le peintre par ce type en même temps chaste et fait pour éveiller les rêves passionnés.

« La coloration des draperies est d'un bleu ravissant et pour ainsi dire inédit, pareil à celui de certaines fleurs sauvages, discrètement avivé par les tons pourpres de l'anémone et par un autre bleu délicieux tournant au lilas.

« La recherche est neuve et vraiment charmante. »

Cette figure de *Flamma Vestalis* est une des plus adorables créations de Burne-Jones; c'est un des types le mieux exprimés de l'anglaise esthétique, de l'anglaise de la période du Paon, comme on dit à Kensington.

Burne-Jones n'a tenté que dans des portraits, de représenter l'anglaise actuelle, plus attentive à New-York qu'à Florence, absolue impératrice de la mode, impérieuse et exclusive dans son goût qu'elle n'inquiète pas d'érudition; mais il a composé quelques figures qui représentent parfaitement l'apparence et la psychologie de cette anglaise esthétique.

Les esthétiques avaient été la suite des préraphaélites; ceux-ci, réunis en un groupe exclusif, avaient vécu dans une atmosphère artistique presque artificielle, et c'est ce goût de l'artificiel qu'après eux avaient cultivé les esthétiques, mettant tout leur effort à composer la vie d'impressions d'art et de cela seulement.

La mode s'en mêla; il y eut des imitations obtuses et des affectations ridicules, c'est vrai; mais qu'importe cela, si l'on a vécu, ne fût-ce qu'un instant, l'espoir et la vision d'un charme prolongé et d'une grâce infinie.

« Les songes sont des mensonges, dit un vieux proverbe, mais lorsque la dernière heure arrive et qu'il reste seulement pour de trop rares minutes de ce qui fut nous, d'obscures clartés devant les yeux que l'ombre gagne, qui dira le signe qui vous distingue, Ô souvenirs de la vie vécue, ô mirages de la vie rêvée. »

Cette phrase de P. Bourget pourrait être l'épigraphe de cette œuvre si belle de Burne-Jones: *The Golden Stairs*, « L'Escalier d'or ».

Comme nos souvenirs, fragiles et précieux, au cours de l'existence, ces idéales créatures de jeunesse et de beauté descendent toutes les marches inévitables. Au début elles sont insouciantes et rieuses, puis, l'une d'elles, inquiète déjà, contient du doigt les sonorités

possibles de la longue et fine trompette d'argent, et les têtes s'inclinent ou se redressent, et les mouvements doux multiplient encore les plis des crêpes frissonnants.

Elles descendent; et au tournant des marches, au milieu, la passion contenue qu'exprime un chant de violon.

Ensuite un glissement métallique de fines cymbales de cuivre, évoque les teintes d'or triste et de pourpre fanée des couchers du soleil en automne.

Elles se détournent déjà et s'éloignent peu à peu; mais, avant de pénétrer dans la salle imposante où se prolonge une colonnade sombre et massive, la dernière jeune fille s'arrête; elle retourne, la tête pour la dernière fois et donne un sourire d'adieu.

Les songes sont des mensonges, dit-on, mais lorsque passe l'heure dernière et qu'il ne reste, devant les yeux, que l'ombre lentement dévore, que de vagues lueurs de ce que fut notre existence; pourquoi vous séparer encore, ô souvenirs vécus, ô mirages rêvés.



Edward Burne-Jones: *The Golden Stairs*, 1880.

Khnopff, Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Edward Burne-Jones » (lu à la séance du 5 août 1915), *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*. Communications présentées à la Classe en 1915-1918 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919), 35-42.

Translation:

Memories of Sir Edward Burne-Jones,
by FERNAND KHNOPFF, Member of the Academy.⁴

It was in Paris, in 1889. In that immense World's Fair, the International Exposition.

Strenuous efforts had been made to achieve an effect of excessive picturesqueness by all the means of archaeology and exoticism, and from all sides the most unexpected constructions mingled both unsophisticated and complicated styles from the middle ages with the rich or fragile elegance of Oriental art.

After following the restless crowd under the tall arches of the Eiffel tower, along the endless lawns and ample basins of the Champ-de-Mars, if you entered the Palais des Beaux-Arts, by degrees peace seemed to grow around you.

The public still massed before *genre* or military "subjects," but it dispersed little by little; the noise of exclamations and footsteps decreased; finally, there was respectful silence in the central room of the English section where the works of Sir F. Leighton, Sir J. E. Millais, Alma Tadema and Orchardson were arranged with a remarkable attention to harmony, and, in the center of a panel in the place of honor, between the violent red of the *Mammon* of Watts and the cruelly distant blues of his *Hope*, appeared, supreme and glorious in its beautiful frame of pale gold pilasters, the beautiful painting by E. Burne-Jones: *King Cophetua and the Beggar Maid*.

In front of the pale beggar maid, still shivering in her thin grey gown, sits the King, clad in brilliant dark steel armor. He has given her the seat of power and descended to sit on the steps of the throne. He holds on his knees the black metal crown which sparkles with red coral and rubies, and his face, in clear-cut profile looks up in silent contemplation.

The effect is sumptuous; precious fabrics sparkle and shine, brocaded cushions are arranged on the panels chased with gold, and polished metal reflects the beautiful feet of the beggar, these adorable feet made even more pale than delicate ivory by contrast with purple and crimson anemones scattered about.

⁴ The first part of this essay is similar to the memorial tribute that Khnopff published in 1898: Fernand Khnopff, "In Memoriam Sir Edward Burne-Jones, Bart. A Tribute from Belgium," *The Magazine of Art*, 22 (1898), 520-526.

Standing in the gallery which surmounts the throne, two young pages sing gently, and far away, in the parting of the curtains, appears the dream, so to speak, of an autumnal landscape in which the twilight sky expresses all long regrets, all vain hopes of things that are no more and things which could never be. Meanwhile, the two figures remain motionless, completely isolated in their intense reverie.

How perfectly delightful were the hours spent in contemplation of this work of beauty. One after another the tender and precious memories of life and art are reborn, bringing to life the superb achievement of this wonderful painting.

The viewer is ravished by the atmosphere of perfect happiness, and this intoxication of the soul carried him away so high and so far away that he was no longer aware of the crowd that he must traverse to the exit of the Exposition, jostling him elbow to elbow.

The artist's dream had become reality and it was the violent and brutal reality that became the dream or rather the nightmare.

Truly, one must love with his entire being the great and generous artists who can give us such an illusion of happiness and whose spirit is powerful enough to reach the threshold of the absolute whence they send us messengers of hope and the angels of peace.

Because are these not envoys from the beyond, these exquisite creatures that appear in the works of the master? These knights, of noble ideal valor, in their chiseled armor; these legendary princesses of in their sumptuous garments, heavy with jewels and embroidery; these strange women who charm by the fascinating grace of their flowing lines and pale flesh; and, above all, these girls with slow and thoughtful gestures and fine and pure clothing, so delicately pleated. A supernatural light illuminates this flooded dream, a light that seems made of subtle reflections of twilight; it spreads on these legendary palaces, these deserted courtyards, these complicated stairs, these mysterious nooks, on these broad landscapes, framed by walls of rocks or distant hills; on these shadowy woods, on the banks of slow rivers and on these ponds starred with myriads of flowers, on these austere and silent ruins.

Sir Edward Burne-Jones was born in 1833, in the unartistic city of Birmingham; at age 11 he was sent to the King Edward school. He was pleasurably devoted to classical studies, and studied these stories and myths that he would later interpret in such a unique way.

As the father of the artist intended him for ordination, he then sent him to Exeter College, Oxford; here the young man then met William Morris and they were soon bound by a great friendship.

It is known that one day the sight of a drawing by Rossetti made them decide to dedicate themselves to art.

That which Rossetti had asked of F. M. Brown in 1848, self-confidence and the strength to confirm himself in his vocation, the two young men went to demand of Rossetti at Christmas in 1855.

He received them kindly, helped them to work successfully and presented them to his friends Tennyson, Browning, Watts and Ruskin.

It was given to me one day to have a precise vision of this admirable group of superior men. It was a long time ago already, in London on a May afternoon; I had gone once more to see the aged painter F. M. Brown, the precursor of this pictorial renovation known under the name of Pre-Raphaelitism. He lived very far beyond Regent's Park, near Primrose Hill.

The weather was overcast and under that wonderful sky of London, the sky of a painting, the large velvety lawns of the Park stretched into the distance where a pale blue haze met the masses of tall trees. On the lake, swans slowly glided.

In his studio, the painter showed me the work on which he was engaged; it was one of the paintings for the Manchester Town Hall.

Then we went down to tea and, little by little, he shared with me his memories, memories of his childhood in Bruges (so deeply dear to both of us and which seemed to us now to be long ago and distant), then, of his youth and his study trips to Antwerp, Paris, and Rome, finally returning to London; his meeting with Rossetti and his relationship with Morris: "two men of genius," he said, "the greatest in Britain in this century."

In the small chamber where so many sketches and drawings were piously gathered, memories of friends lost or forgotten, darkness was descending imperceptibly. Sitting near the window which still illuminated his thick hair and long white beard, the old master evoked for me, speaking slowly and with muffled voice, the life of the Pre-Raphaelite Brotherhood; getting up occasionally to pick up and let me see by the last light of the dying day some learned and precise drawing by John E. Millais, or some sketch by Rossetti with an unexpected gesture or sumptuous scale, or some painting by the already legendary Elisabeth Siddal, a really strange work with an agonizing expression and a hard and poignant color, or also with great emotion the paintings by his son Oliver M. Brown, who died so young and of whom the unfortunate father was so proud.

He spoke for a long time, but the night came and I went to London, to Oxford Street in the glare of the lights, the continuous rolling of the cars, the constant coming and going of passers-by, with the feeling that for a few unforgettable hours I had lived another existence, plunged into a delicious intoxication of memory.

The home of Sir E. Burne-Jones was located in Kensington. It was called *The Grange*. It was an old brick house, already celebrated because Richardson had written his famous novels here and Dr. Johnson and Hogarth were often received under this roof.

But if this country house of the past had been gradually overtaken by the expansion of the big city, it had nonetheless retained its garden and orchard, where the charming borders of iris, lilies, sunflowers and hollyhocks flourished before the dark curtain of ivy.

What precious memories still remain of these visits to the Grange!

The reception in the hall where, upon entry, opposite the beautiful portrait of the master by Watts, smiled the graceful portrait of Miss Margaret Burne-Jones by her father, an exquisite work of feeling and color; then, the charming meal of warm simplicity; then, after conversation in the lounge, crossing the garden to enter the large studio. There one found, framed and under glass, the series of panels of the Perseus myth; at one end of the studio, still in the course of execution, the *Triumph of Love*: a beautiful teenager enthroned in a hurricane of drapery on a chariot with huge wheels; on all sides, precious accessories of the studio: the small steel armor of Perseus; the oak and copper nave of the Round Table; sketches and studies; subjects drawn from the Romance of the Rose *Venus Concordia*, *Venus Discordia*, *The Procession of Victims of Love*, such as Britomart viewed in the tapestry in the castle of Busirane.

In the small studio, located on the first floor of the house, were more tapestry projects, delicate drawings, portraits and a small painting: *The Magic Mirror*.

In a third studio, rented in the vicinity, a large nearly finished painting had been transported shortly before the death of the master: *The Death of Arthur*. The King is lying asleep under the trees of Avalon, between the hills and the sea; no breath touches the deep foliage, nor the heraldic lilies; the queens keep vigil; the guard is motionless; the entire scene is filled with a silent expectation.

But it was for the artist that the light appeared in the East; it was his time that had come.

Shortly after the death of the master, an exhibition—which was triumphant—brought together a large number of his works at the New Gallery. One could admire there: the sumptuous color of *Laus Veneris*, the pearly nuances of the *Days of Creation*, the pale blondes of *The Golden Stairs*, the steely blues of *Merlin and Viviane*, the moving landscape where *The Merciful Knight* kneels, the dark armor and clear flesh of the *Perseus* series, and the unfinished work *The Death of Arthur*.

The New Gallery where Burne-Jones exhibited until the end of his life had replaced the Grosvenor Gallery where his appearance in 1877 was a milestone in the history of English painting.

He exhibited only once at the Royal Academy with a single painting in 1886. The Academy had that year elected him by acclamation even though he had never submitted work to the illustrious corporation. But he remained faithful to the Grosvenor Gallery where he had sent three paintings, including a small canvas entitled: *Flamma Vestalis*, to which the correspondent of the *Gazette des Beaux-Arts* gave this description:

“An exquisite study of a girl, seen standing in profile on a background consisting of a fantasy landscape, in the genre loved by Venetians at the end of the fifteenth century.

The title of this painting is: *Flamma Vestalis*. It is the idea expressed by the painter by this type both chaste and at the same time made to arouse passionate dreams.

The coloring of the draperies is a ravishing and virtually unknown blue, similar to that of certain wild flowers, discreetly sparked by purple anemone tones and another delicious blue turning to lilac.

The research is new and really charming.”

This figure of *Flamma Vestalis* is one of the most adorable creations of Burne-Jones; she is one of the figures who best represents the aesthetic Englishwoman, the Englishwoman from the period of the Peacock, as they say in Kensington.

Only in portraits did Burne-Jones try to represent the contemporary English woman, more attentive to New York City than to Florence, the absolute Empress of fashion, imperious and exclusive in her taste which is undisturbed by erudition; but he composed a few figures that represent perfectly the appearance and the psychology of this aesthetic Englishwoman.

The Aesthetes were the followers of the Pre-Raphaelites; these had gathered in an exclusive group, had lived in an almost artificial artistic atmosphere, and it was this taste for the artificial that the Aesthetes after them had cultivated, putting all their effort to build a life of impressions of art and of that alone.

The mode was mixed; there were obtuse imitations and ridiculous affectations, it is true; but what does this matter, if one has lived, even for a moment, in the hope and the vision of a prolonged charm and infinite grace.

“Dreams are but lies, says an old proverb, but when the last hour comes and that there are only too few minutes left to what was us, pale lights before the eyes that shadows will conquer, who can tell what sign will distinguish you, O memories of the actual life from you, O mirages of the dream life.”

This sentence of P. Bourget could be the motto of this beautiful work by Burne-Jones: *The Golden Stairs*.

Like our fragile and precious memories in the course of life, these ideal creatures of youth and beauty descend all the inevitable steps. At first they are carefree and laughing, then one of them, already anxious stops with her finger the possible sound of her long and fine silver trumpet, and the other heads bend or straighten, and their soft movements stir the folds in their drapery.

They descend; and at the turn of the steps, in the middle, the suppressed passion is expressed in a song of a violin.

Then a metal slide of fine copper cymbals, evokes the sad golden tints and the faded purple hues of an autumn sunset.

They turn away to depart little by little; but before entering the imposing hall where a dark and massive colonnade extends, the last young girl stops; she turns her head for the last time and gives a smile of farewell.

Dreams are lies, it is said, but when the last hour comes and nothing remains before the eyes than a slowly devouring shadow, than the vague glimmerings of what was our existence; why separate you again, o lived memories, o mirages of the dream.

1916

Khnopff, Fernand, « Quelques notes sur la chapelle de la Station missionnaire américaine de l'Église de la Nouvelle Jérusalem à Ixelles » (lu à la séance du 2 mars 1916), *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*. Communications présentées à la Classe en 1915-1918 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919), 83-86.

Quelques notes sur la chapelle de la Station missionnaire américaine de l'Église de la Nouvelle Jérusalem, à Ixelles,

par FERNAND KHNOPFF, membre de l'Académie (1).

(1) Lu à la séance du 2 mars 1916.

Quelques privilégiés recevaient, à la fin de l'an dernier, une carte d'invitation d'aspect imprévu: sur un fond jaune clair, des lignes blanches auréolaient de leurs ondulations un livre ouvert ou se trouvait une inscription hébraïque; au-dessous on pouvait lire, en caractères noirs:

« Le peintre J.-J. Gailliard a décoré la chapelle de la Station missionnaire américaine de l'Église de la Nouvelle Jérusalem, rue Gachard, 33. Il vous invite à venir la visiter. »

On savait que cette station missionnaire avait été établie à Ixelles en 1912.

L'Église de la Nouvelle Jérusalem est fondée sur la Parole de Dieu, contenue dans les livres canoniques de l'Ancien Testament, dans les quatre Évangiles et l'Apocalypse et dans les Écrits théologiques d'Emmanuel Swedenborg (Stockholm, 1682- Londres, 1772).

Swedenborg est le dernier des Prophètes et l'Évangéliste de la Dispensation latine.

L'Église fut organisée dès 1788.

Étant en possession d'une nouvelle Révélation, la Parole latine, cette Église croit ne pas être une secte parmi les nombreuses sectes catholiques et protestantes; elle est la «Nouvelle Église », l'Église de l'avenir, prédite et décrite anciennement par les Prophètes sous le nom de Nouvelle Jérusalem.

Cette religion se distingue des autres par son principe fondamental qui, tout en étant chrétien, est strictement monothéiste et unitaire.

A ceux qui recherchent les investigations de l'esprit et à ceux dont les aspirations religieuses ne sont pas satisfaites par les dogmes et les formules des vieilles Églises, la Nouvelle Église offre:

1° Des connaissances rationnelles sur Dieu, sur ses Attributs et sur les Lois de son Ordre;

2° La révélation du Sens interne de la Parole, et la doctrine du Vrai réel, qui font du sens littéral de la Parole comme un clair miroir reflétant Dieu et les cieux;

3° La merveilleuse et antique Science des correspondances restaurée, qui est la clef de la Bible et de toutes les mythologies anciennes;

4° La doctrine des Degrés qui explique la création et rend possible la conception de l'immanence de Dieu dans la nature, sans confondre Dieu avec la nature;

5° Enfin, l'exposition systématique du Monde spirituel et des vues précises, les plus consolantes, sur la vie de l'homme après la mort.

L'annonce de cette décoration nous fit apparaître le souvenir de William Blake, le peintre-poète visionnaire.

Dans son histoire de la peinture anglaise; M. E. Chesneau écrivait: « William Blake (1777- 1827), peintre visionnaire, issu du grand mouvement teutonique qui a rallié, sous la terreur inspirée par Napoléon, toutes les fractions de la souche scandinave.

« Ce mouvement a communiqué à l'Angleterre une partie des éléments mystiques du Nord extrême.

» Blake a voulu faire du Swedenborg en peinture » .

D'autre part, la belle revue anglaise, *The Port folio* [sic], consacrait sa livraison d'octobre 1905 à une étude de William Blake, peintre et poète, écrite par M. Richard Garnett, conservateur des livres imprimés au British Museum.

De plus, le peintre anglais, sir William Blake Richmond, que j'avais vu à Londres et revu à Bruxelles où il était venu exécuter quelques portraits, nous avait souvent raconté combien grande avait été l'influence de l'artiste visionnaire, son parrain, sur la société d'Elite qui se réunissait dans la demeure de son père, le peintre G. Richmond.

Je ne citerai qu'un détail: la vénération de ses disciples était si profonde que, lorsqu'ils allaient visiter le maître dans la petite chambre qu'il habitait au troisième étage du n° 3, Fountain Court, Strand, ils donnaient, avec dévotion, un respectueux baiser au modeste pommeau de la sonnette, avant de le toucher de la main.

L'œuvre de J.-J. Gailliard ne rappelle en rien le souvenir de celle de William Blake, simplement parce que le jeune peintre bruxellois ignorait jusqu'à l'existence du visionnaire anglais.

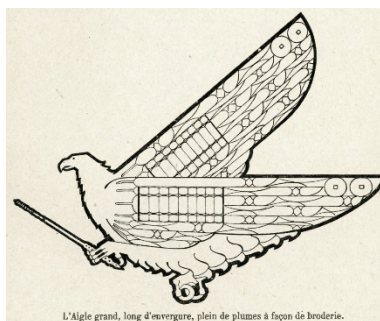
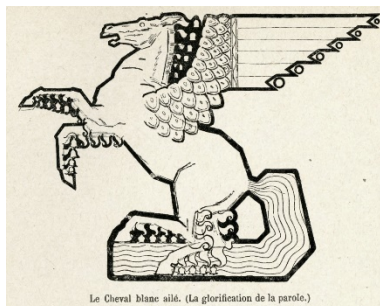
La chapelle de la rue Gachard est installée au rez-de-chaussée d'une petite maison bourgeoise, où elle occupe les divisions ordinairement destinées à la salle à manger et à la véranda.

Dès l'entrée, l'œil est ravi par une sensation d'heureuse et bienveillante clarté, qui correspond parfaitement à l'essence de l'œuvre de Swedenborg, laquelle dégage le plus radieux optimisme.

Je ne m'attarderai pas à décrire des peintures que vous pourrez voir bientôt, d'autant moins que l'artiste a bien voulu mettre à ma disposition des études qui vous prépareront à cette visite. Mais je crois devoir encore vous lire la nomenclature des panneaux décoratifs :

Le Veau ailé prosterne devant le Livre ;
Le Chandelier a sept branches surmonte des sept Etoiles;
Le Lion aile et couronne portant la clé de la connaissance ;
L' Aigle grand, long d' envergure, plein de plumes a façon de broderie ;
L' Ange ou Les Trois Cieux proclamant le Règne du Seigneur ;
Le Cheval blanc ailé;
La Glorification de la Parole.

[two illustrations]



Khnopff, Fernand, « Quelques notes sur la chapelle de la Station missionnaire américaine de l'Église de la Nouvelle Jérusalem à Ixelles » (lu à la séance du 2 mars 1916), *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*. Communications présentées à la Classe en 1915-1918 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919), 83-86.

Translation :

Some notes on the chapel of the American missionary Station of the Church of the new Jerusalem, in Ixelles,

by FERNAND KHNOPFF, Member of the Academy (1).

(1) read at the meeting of 2 March 1916.

At the end of last year, a privileged few received an unexpected invitation card: on a light yellow background, with white undulating lines making a halo around an open book with where one found a Hebrew inscription; below that one could read, in black lettering:

“The painter J.-J. Gailliard has decorated the chapel of the Station American missionary of the Church of the New Jerusalem, rue Gachard, 33. He invites you to visit.”

We know that this mission station was established in Ixelles in 1912.

The Church of the new Jerusalem is based on the word of God contained in the canonical books of the Old Testament, the four Gospels and the Apocalypse and in the theological writings of Emmanuel Swedenborg (Stockholm, 1682-London, 1772).

Swedenborg is the last of the prophets and the Evangelist of the Latin Dispensation.

The Church was organized in 1788.

Being in possession of a new Revelation, the Latin word, this Church believes that it is not one sect among the many Catholic and Protestant sects; it is the “New Church,” the Church of the future, predicted and formerly described by the prophets under the name of the New Jerusalem.

This religion is distinguished from others by its fundamental principle which, while being completely Christian, is strictly monotheistic and unitary.

Those seeking investigations of the spirit and those which the religious aspiration are not satisfied by the dogmas and formulas of the old churches, the New Church offers:

- 1 ° The rational knowledge on God, his Attributes and the Laws of his agenda;
- 2 ° The revelation of the internal meaning of the Word, and the doctrine of the True reality, which is found in the literal sense of the Word as a clear mirror reflecting God and heaven;
- 3 ° The wonderful and ancient Science of Correspondences restored, which is the key to the Bible and all ancient mythologies;

4 ° The doctrine of Degrees which explains the creation and makes possible the conception of the immanence of God in nature, without confusing God with nature;

5 ° Finally, the systematic exposition of the Spiritual World and specific views, the more comforting, on the life of man after death.

The announcement of this decoration brought to us the memory of William Blake, the visionary painter-poet.

In his history of English painting, Mr. E. Chesneau wrote: "William Blake (1777-1827), visionary painter, resulting from the great Teutonic movement that has rallied all fractions of the Scandinavian strain under the terror inspired by Napoleon."

"This movement provided England a part of the mystical elements of the extreme North."

"Blake wanted to be the Swedenborg of painting."

On the other hand, the beautiful English journal, *The Port folio* [sic], devoted its issue of October 1905 to a study of William Blake, painter and poet, written by Mr. Richard Garnett, curator of printed books in the British Museum.

In addition, the English painter, Sir William Blake Richmond, whom I had seen in London and saw again in Brussels where he had come to execute a few portraits, often told us how great had been the influence of the visionary artist, his godfather, on the society of the Elite that met in the home of his father, the painter G. Richmond.

I will mention just one detail: the worship of his followers was so profound that when they went to visit the master in the small room he lived on the third floor of no. 3, Fountain Court, Strand, they gave with devotion a respectful kiss to modest doorbell before touching it with their hands.

The work of J.-J. Gailliard in no way recalls the memory of the works of William Blake, simply because the young Brussels painter was unaware even of the existence of the English visionary.

The chapel of the rue Gachard is installed on the ground floor of a small house, where it occupies the spaces usually destined for the dining room and veranda.

From the entrance, the eye is ravished by a feeling of happy and benevolent clarity, which is a perfect match was the essence of the work of Swedenborg, which releases the most radiant optimism.

I will not dwell to describe paintings that you will soon see, still less that the artist has kindly put at my disposal the studies that will prepare you for this visit. But I think I should still read you the titles of the decorative panels:

The winged Calf prostrate before the book;

The Candlestick has seven branches overcomes seven stars;

The Lion wing and crowned with the key of knowledge;

The large Eagle, long scale, full of feathers in the manner of embroidery;

The Angel or the Three Heavens proclaiming the Reign of the Lord;

The winged white Horse;

The Glorification of the Lord.

Khnopff, Fernand, "A propos de la photographie dite d'art (lu à la séance du 8 juin 1916)," *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-arts. Communications présentées à la Classe en 1915-1918*, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919), 93-99.

A propos de la photographie dite d'art,

par FERNAND KHNOPFF, membre de l'Académie (1).

(1) Lu à la séance du 8 juin 1916.

Sans doute il est trop tard pour parler encore d'elle.⁵

Ce vers célèbre pourrait servir d'épigraphe à ces notes, car plus que les quinze jours du poète ont passé depuis le moment de vogue de la photographie dite d'art.

Le point culminant de son succès fut marqué par l'article de M. R. de la Sizeranne publié dans la *Revue des Deux Mondes*, en décembre 1897. Puis en un élégant in-4° copieusement illustré, édité chez Hachette en 1899 et intitulé: *La Photographie est-elle un art?* M. de la Sizeranne reprit le sujet et répondit à la question qui lui servait de titre avec l'habileté et le charme de son talent.

Déjà en 1898 l'éditeur du *Magazine of Art*, M. M.-H. Spielman, avait eu l'idée d'un symposium ou il avait convié quelques personnes, parmi lesquelles nous eûmes l'honneur d'être, à exposer leur opinion sur cette question, à ce moment à l'ordre du jour⁶:

Peut-être il est trop tard pour parler encore d'elle.

Mais un autre vers célèbre pourrait aussi servir d'épigraphe à ces notes :

Il est des morts qu'il faut qu'on tue.⁷

Et comme la photographie dite d'art est un des plus sûrs refuges de l'irrépressible amateurisme, nous croyons qu'il pourrait être intéressant de prouver une fois de plus la vanité de ses prétentions.

En 1882, un article du *Magazine of Art* montrait, à côté de représentations de l'action du cheval tirées d'œuvres d'art de contrées et d'époques diverses, les photographies instantanées prises par M. Muybridge.

⁵ This is the opening line to the poem "A la Malibran" (1836) by Alfred de Musset, dedicated to the singer Maria Malibran who had been dead for fifteen days.

⁶ See Fernand Khnopff, "Is Photography Among The Fine Arts?—A Symposium," *The Magazine of Art*, 23 (1899), 156-158.

⁷ From an 1858 poem by Ferdinand Desnoyers (1828-1869); the verse has become a proverb.

Puis en 1891, dans un article intitulé: *Les aspects artistiques de la photographie de la figure*, M. P.-E. [sic] Emerson déterminait de façon très judicieuse à quoi pouvaient se limiter les prétentions artistiques des photographes.

Enfin, vers 1898, il n'y avait pas de revue d'art, illustrée ou non, qui ne contint quelque article sur ce sujet si palpitant alors.

Ces élucubrations avaient, pour la plupart, des allures de manifestes électoraux ou des envolées de ce lyrisme encombrant au moyen duquel les non-professionnels s'efforcent de prouver leur amour pour l'art. Ce n'était que « l'Ame de la Nature, le sentiment d'art en photographie, *lacrymæ rerum*, etc. ».

Mais, pourrait-on dire, pourquoi n'y aurait-il pas de photographie d'art, comme il y a la poterie d'art, l'affiche d'art, toutes les variétés du meuble et du vêtement d'art, et que l'artiste, simple peintre de peintures et sculpteur de sculptures, est à peu près classé comme un être indigne de ce temps et destiné à disparaître bientôt ainsi que le rhinocéros et l'ornithorynque?

Remarquons cependant que trop souvent l'auteur d'affiches d'art travaille plus pour le collectionneur que pour le mur; que le potier d'art surcharge de figurines superflues des vases qui ne tiennent pas toujours l'eau, et se tiennent à peine debout; que l'on constate des imperfections analogues dans toutes les industries d'art, et qu'elles peuvent être résumées en ce fameux parasol—un parasol d'art assurément—qui était d'une coloration si délicate, mais si délicate, qu'il ne pouvait être exposé en plein air.

Dans des discussions, plus ou moins courtoises, de ce genre, on oublie souvent qu'il ne s'agit que d'une question de frontière et que la formation d'un état-tampon, comme disent les diplomates, est la seule solution convenable.

Ce qui fut surtout inattendu dans cette campagne pour la défense des photographes d'art, ce fut de voir leurs prétentions si chaudement soutenues par M. de la Sizeranne.

Il terminait son article de la *Revue des Deux Mondes*, en conseillant aux artistes d'admettre, à leurs expositions de blanc et noir, ces chercheurs qui, voyageant par des routes différentes, se dirigeaient vers le même but idéal.

L'idéal est le même, sans doute: la représentation de la Nature (avec le plus grand N possible), mais les voies sont absolument différentes; elles se rapprochent quelquefois, mais ne se confondent jamais.

Nous n'avons pas de parti pris pour ou contre la photographie. Le photographe peut faciliter la documentation de l'artiste; l'artiste peut affiner le goût du photographe. Quant à la partie technique de la photographie, notre ignorance est plus grande encore que celle de M. de la Sizeranne.

Mais ce qu'il présenta comme un fait nouveau ne nous paraît avoir été qu'une réaction, l'autre extrémité du mouvement de pendule. L'influence de la photographie sur l'art avait été excessive; l'influence excessive de l'art sur la photographie devait suivre, et autant nous avons vu aux expositions d'art de chevaux épileptiques, de perspectives impossibles et de détails microscopiques, autant nous vîmes aux expositions de

photographies d'art de simili-fusains, de simili-sanguines, de simili-lavis, sans oublier les compositions trop évidemment truquées de sujets d'intérieur ou de plein air.

Le procédé à la gomme bichromatée, estime le plus artistique, permet, assure-t-on, l'intervention directe du photographe d'art, à trois moments, pour modifier le résultat mécaniquement obtenu.

C'est, en premier lieu, le choix du sujet, le groupement des figures.

La grande importance de la composition dans une œuvre d'art est incontestable; mais l'autorité de l'artiste doit se faire sentir sur tous les éléments et tous les détails de sa composition, et il suffit d'avoir négligé une ligne ou un point lumineux, çà ou là, au dernier moment, pour détruire l'effet de l'ensemble, et cela d'autant plus que l'œuvre a été laborieusement construite.

Aussi remarque-t-on généralement que le photographe d'art s'efforce de réduire au minimum le nombre des éléments et des détails de sa composition.

Pendant la deuxième phase de l'opération, l'ingérence du photographe d'art consiste à modifier légèrement les valeurs d'ombre et de lumière. C'est peu, assure-t-on toujours, mais c'est encore trop.

Enfin vient la troisième phase, l'impression.

Alors, c'est le déchainement de la vaniteuse ignorance; le délirant triomphe de l'amateur qui se croit parvenu à l'art à travers la photographie.

Et après avoir minutieusement décrit le procédé, et ce qu'il considère comme ses avantages, M. de la Sizeranne s'écrie:

« N'est-ce là que de la photographie? Certainement non! »

Non, en effet, ce n'est plus de la photographie, mais est-ce du dessin ou de la peinture? Certainement non!

Qu'est-ce alors?

Mais tout simplement un agréable passe-temps pour un oisif, comme pour un enfant un livre d'images à mettre en couleurs, et cela rappelle le souvenir de ce vieil oncle d'un roman de Daudet qui s'occupait à colorier des grammaires espagnoles.

On ne peut trop souvent le répéter. Il y a des différences essentielles entre les pouvoirs de l'artiste et les prétentions du photographe d'art.

L'artiste crée; il est le maître de son œuvre dans toute la force du terme: c'est sa créature; il en peut faire ce qu'il veut, la modifier dans toutes ses parties jusqu'au dernier moment, selon sa propre volonté.

Le photographe, au contraire, a dans le sujet qu'il emprunte à la Nature, un collaborateur très indépendant, dont la part de collaboration est de très loin plus importante que la sienne au point de vue artistique.

L'intervention du photographe d'art est réduite à immobiliser ses modelés en des attitudes de *tableaux vivants*; puis, lors de l'impression de son cliché, à déranger les lumières et les ombres, brouiller leurs relations, détruire le modelé, alourdir tout l'effet. Ainsi que le prouvent, à l'évidence, les épreuves avant et après le procède à la gomme bichromatée, que certains manipulateurs ont rageusement ou glorieusement exposées.

Mais le plus habile photographe d'art aura beau faire, il ne pourra jamais parvenir à dominer la forme et la lumière que lui impose son modèle; il en est jusqu'au bout l'esclave, et se trouve dans la situation du soldat qui criait à son capitaine qu'il avait fait un prisonnier.

—Amenez-le donc! répondit le capitaine.

—Je ne peux pas, il ne veut pas me lâcher.

Encore une fois, les propres moyens et domaines de l'art et de la photographie sont essentiellement différents : c'est le réalisme pour celle-ci, avec ses aspects superficiels de la vie en action; c'est l'idéalisme pour celui-là avec son interprétation personnelle des rêves les plus profonds.

Au cinéma, nous pouvons voir des charges de cavalerie plus artistiquement belles que telle célèbre peinture militaire qui agace par sa véhémence figée.

Voilà le domaine de la photographie.

D'autre part, il y a, par exemple [sic], au Louvre, avec les pèlerins d'Emmaüs, le Christ de Rembrandt, dont la *réelle* expression de vision lointaine ne pourra jamais être obtenue par le modèle le mieux « mécanisé », ni reproduite par la plus docile coopération de la gomme la plus bichromatée qui fut jamais.

Seul un artiste pouvait produire cela; un artiste indépendant, seul avec lui-même, maître absolu de son œuvre et de son art.

Nous terminerons ces remarques en citant deux passages, l'un tiré de l'article de M. P.-E. [sic] Emerson :

« Le temps viendra bientôt, écrit-il, ou tout le monde pourra obtenir avec certitude un bon cliché. Alors tout ce qui sera laissé au goût du photographe sera le choix du sujet; car la science, en quoi consiste le sens artistique, c'est-à-dire l'analyse, l'omission de certains détails, la disposition des harmonies, est et sera toujours hors de son atteinte.

» En somme tout son travail pourra prouver qu'il a du goût; autant, d'ailleurs, que le touriste qui ne prend pas de photographie du tout.

» Si un photographe de goût—il y en a—désire devenir un artiste, il doit apprendre un des arts graphiques, et il pourra ensuite utiliser ses photographies « de goût » en qualité de documents pour son art. »

D'autre part, au banquet qui suivit une exposition de photographies à Bruxelles, M. Davanne, président de la Société française de photographie, termina ainsi son discours:

« L'application de la photographie à des effets artistiques, n'est qu'un des aspects de la photographie; elle en a bien d'autres et de plus importants, et ne doit pas être distraite de son vrai but, qui est le souci scientifique, l'exactitude et la précision des détails, la vérité et la beauté.

» La photographie est assez forte pour ne vouloir être qu'elle-même et ne pas vouloir tendre à imiter quoi que ce soit.

» Nous sommes les premiers à lui pardonner quelques erreurs et quelques caprices, mais il faut qu'elle n'oublie pas que sa raison d'être, sa supériorité sur tout autre travail humain, doit être son exacte vérité. »

MESSIEURS,

Lorsque j'écrivais ces notes, J'espérais, à leur lecture, la présence de notre confrère M. Francotte.

Personne, mieux que lui, n'avait les qualités qu'indiquaient les auteurs cités, et j'aurais répété à celui qui nous offrit si souvent le don de son travail et de son talent, l'éloge que lui avait dit notre directeur, M. Brunfaut, après sa dernière conférence.

Autant qu'un savant remarquable, M. Francotte était un technicien parfait et un artiste de goût.

Je m'excuse, Messieurs, de raviver vos regrets en rappelant ce souvenir; mais je crois qu'une lecture du genre de celle que vous avez bien voulu entendre aujourd'hui, ne pouvait se terminer que par un hommage de gratitude à celui qui fut notre si aimable et si sympathique confrère.

Khnopff, Fernand, "A propos de la photographie dite d'art (lu à la séance du 8 juin 1916)," *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-arts. Communications présentées à la Classe en 1915-1918*, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919), 93-99.

Translation:

Concerning Photography Called Art,

by FERNAND KHNOPFF, Member of the Academy (1).

(1) read at the meeting of June 8, 1916.

No doubt it is too late to even talk about her.⁸

This famous verse could serve as an epigraph for these notes, because more than fifteen days of the poet have passed from the time of the vogue for so-called art photography.

The highest point of its success was marked by an article by Mr. R. de la Sizeranne published in the *Revue des Deux Mondes*, in December 1897. Then in an elegant copiously illustrated quarto, published by Hachette in 1899 and entitled: *Is Photography An Art?* Mr. de la Sizeranne returned to the topic and answered the question which served as its title with the skill and charm of his talent.

In 1898 the editor of the *Magazine of Art*, Mr. M.-H. Spielman, had the idea of a symposium and he invited a few people, among whom we had the honor to be, to give their opinion on this issue, at this point in the agenda⁹:

Perhaps it is too late to even talk about her.

But another celebrated verse could also serve as an epigraph to these notes:

It is the dead that one must kill.¹⁰

And as so-called art photography is one of the safest refuges of irrepressible amateurism, we believe that it might be interesting to prove once more the vanity of its pretensions.

In 1882, an article from the *Magazine of Art* showed the instant photographs taken by Mr. Muybridge next to representations of the action of the horse drawn from works of art from diverse countries and periods.

⁸ This is the opening line to the poem "A la Malibran" (1836) by Alfred de Musset, dedicated to the singer Maria Malibran who had been dead for fifteen days.

⁹ See Fernand Khnopff, "Is Photography Among The Fine Arts?—A Symposium," *The Magazine of Art*, 23 (1899), 156-158.

¹⁰ From an 1858 poem by Ferdinand Desnoyers (1828-1869); the verse has become a proverb.

Then in 1891, in an article entitled: *Artistic Figure Photography*, Mr. P.- E. [sic] Emerson determined very wisely the limitations of the artistic pretensions of photographers.

Finally, by 1898 there was no review of art, illustrated or not, which did not contain some article on this subject which was then so exciting.

These lucubrations were mostly of the nature of electoral manifestos or the flights of the encumbered lyricism by which non-professionals try to prove their love for art. It was all “the soul of Nature, the sentiment of art in photography, *lacrymae rerum* [the world of tears], etc.

But it may be asked, why should there be no art photography, now that we have art pottery, art posters, and all varieties of art furniture and art clothing; now that the artist, a mere painter of pictures and sculptor of sculptures, is nearly ready to be classified as being unworthy of this time and destined to disappear soon with the rhinoceros and the ornithorhyncus [platypus]?

Note, however, that too often the designer of art posters works more for the print-collector than the wall; the art potter overloads his vases with superfluous figurines which do not always hold water and can scarcely stand up; that one finds similar flaws in all the industries of art, and they can be symbolized in the famous umbrella—an artistic umbrella no doubt—that was delicately colored, so delicate that it could not be exposed to the open air.

In the more or less courteous discussions of this kind we often forget that it is only a question of borders and that the formation of a buffer state, as diplomats say, is the only suitable solution.

What was particularly unexpected in this campaign for the defense of the art photographers was to see their pretensions so warmly supported by Mr. de la Sizeranne.

He ended his article in the *Revue des Deux Mondes* by advising artists to admit into their exhibitions of black and white works, those seekers who, though travelling by different roads, are directed towards the same ideal goal.

The ideal is the same, no doubt: the representation of Nature (with the largest possible N), but the roads are absolutely different; they sometimes touch, but must never be confounded.

We have no bias for or against photography. The photographer may facilitate the documentation of the artist; the artist may refine the taste of the photographer. As for the technical part of photography, our ignorance is even larger than that of Mr. de la Sizeranne.

But what he presented as a new fact appears to us have been but one reaction, the other extreme of the pendulum movement. The influence of photography on art had been excessive; the excessive influence of art on photography was bound to follow, and thus we have all seen in the art exhibitions epileptic horses, impossible perspectives and microscopic details, so we now see in the exhibitions of art photography imitations of

charcoal stump-work, sham red chalk drawings, sham wash drawings, without forgetting the too obviously rigged up indoor or outdoor compositions.

The gum bichromate process, considered the most artistic, allows, we are assured, the direct intervention of the art photographer at three moments to modify the mechanically obtained result.

In the first place, it is the choice of the subject, the arrangement of figures.

The great importance of composition in a work of art is undeniable; but the authority of the artist should be felt on all elements and all the details of its composition, and it is enough to neglect a line or a point of light, here or there, to destroy the effect of the whole at the last moment, and even more when the work was laboriously constructed.

Also we generally note that the art photographer strives to minimize the number of elements and the details of his composition.

During the second phase of the operation, the intervention of the art photographer is to slightly modify the values of light and shadow. It is little, we are always assured, but it is still too much.

Finally comes the third phase, the making of the print.

Then vain ignorance is unleashed; the delusional triumph of the amateur who believes himself to have attained to art through photography.

After carefully describing procedure, and what he sees as its benefits, Mr. de la Sizeranne exclaims:

“Is this not photography? Certainly not!”

No, indeed, this is no longer photography, but is it drawing or painting? Certainly not!

What is it then?

Simply a pleasant hobby for an idler, as for a child to color a picture book, and it recalls the memory of an old uncle in a novel by Daudet who occupied himself with coloring in Spanish grammar books.

One cannot repeat it too often. There are essential differences between the powers of the artist and the pretensions of the art photographer.

The artist creates; he is the master of his work in all the force of the term: it is his creature; he can do with it what he wants, change any of its parts until the last moment, according to his own will.

The photographer, on the contrary, has a very independent collaborator in the subject that he borrows from Nature, whose share in the collaboration is far more important than his own artistic point of view.

The intervention of the art photographer is restricted to immobilizing his models in poses of *tableaux vivants*; then, with the impression of his print, to modify the lights and shadows, blurring their relations, destroying the modeling, making the effect heavier.

This is proved by the evidence of prints made before and after the gum bichromate process, that some manipulators have angrily or gloriously exhibited.

But however well the most skilled art photographer can do, he will never be able to dominate the form and light that his model imposes; he has to end up a slave, and is in the same situation of the soldier who shouted to his captain that he had taken a prisoner.

—Bring him here! answered the captain.

—I can't, he won't let me go.

Once again, the proper means and domains of art and photography are essentially different: it is the realism for one, with its superficial aspects of life in action; It is idealism for the other with his personal interpretation of the deepest dreams.

In cinema, we see cavalry charges which are more artistically beautiful than the ones that a famous military painter annoys by his rigid vehemence.

This then is the field of photography.

On the other hand, there are, for example, at the Louvre, with the pilgrims of Emmaus, the Christ by Rembrandt, including the *real* expression of distant vision which will never be obtained by the best “mechanized” model, or reproduced by the more docile cooperation of the greatest gum bichromate that was ever made.

Only an artist could produce it; an independent artist, alone with himself, absolute master of his work and his art.

We will finish these remarks by quoting two passages, one taken from the article by Mr. P.-E. [sic] Emerson:

“The time will come soon, he writes, or everyone will be able to achieve with certainty a good print. Then all that will be left to the taste of the photographer will be the choice of the subject; because science, in what its artistic sense consists, that is to say analysis, the omission of some details, the arrangement of the harmonies, is and will always be beyond its reach.”

“In sum all his work can prove is that he has taste; as much, moreover, as the tourist who doesn't take any photograph at all.”

“If a photographer with taste—there are some—wants to become an artist, he must learn one of the graphic arts, and he can then use his photographs “of taste” in the capacity of documents for his art.”

On the other hand, at the banquet that followed a photography exhibition in Brussels, Mr. Davanne, president of the French society of photography, finished his speech in this way:

“The application of photography to artistic effects is just one of the aspects of photography; she has many others and more important, and should not be distracted

from its real purpose, which is the scientific concern, the accuracy and the precision of the details, truth and beauty.”

“Photography is strong enough to not want to be other than herself and not to strive to imitate anything.”

“We are the first to forgive it a few errors and a few caprices, but it must never forget that its *raison d’être*, its superiority over any other human endeavor, must be its exact truth.”

GENTLEMEN.

When I was writing these notes, I was hoping to read them in the presence of our colleague Mr. Francotte.

No one more than he had the qualities indicated by the authors cited above, and I would have repeated to him who so often offered us the gift of his work and his talent, the praise that our Director, Mr. Brunfaut, gave him after his last lecture.

As well as a remarkable scientist, Mr. Francotte was a perfect technician and an artist of taste.

Excuse me, gentlemen, to revive your regrets recalling this memory; but I believe that a reading of the kind that you kindly hear today, could only end with a tribute of gratitude to one who was our so friendly and so sympathetic colleague.

1919

Khnopff, Fernand, « L'Enchantement de Merlin, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 1-3, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 9 janvier 1919), 13-18.

L'Enchantement de Merlin,

par FERNAND KHNOPFF, membre de l'Académie.

L'Enchantement de Merlin par Viviane est la première œuvre de Burne-Jones qui parut sur le continent.

C'était à l'Exposition universelle de Paris en 1878. Elle était placée au milieu d'un des principaux panneaux de la section et, dès le premier abord, dans son haut encadrement de style et sous la glace qui complète habituellement les cadres anglais, elle fascinait par l'étrangeté de son aspect et l'allure mystérieuse de ses personnages.

Viviane, grande et souple, est debout devant la blanche floraison d'un buisson d'aubépine; c'est une femme de beauté serpentine, précieusement enserrée dans un vêtement bleu d'acier aux plis enroulés et multiples. Elle s'écarte, en un glissement lent, de sa victime déchue, et manie, d'un geste subtil, le livre magique qu'elle a dérobé.

Merlin, réduit à l'impuissance, est languissamment couché dans les basses branches. Ses mains pendent inertes; dans ses yeux vitreux passe une dernière lueur de haine et de désespoir; son pâle et triste sourire semble exprimer un lointain retour de pensée vers sa force perdue, et l'intense émotion de ce drame silencieux paraît enchâssée dans le scintillement fleuri de l'arbuste en fête.

Le travail de cette peinture, commencé en 1870 (d'après la biographie très détaillée de Mme Fortunée de Lisle), fut interrompu plusieurs fois jusqu'en 1872, repris sur une nouvelle toile en 1873, et l'œuvre terminée fut une des huit qui, à l'ouverture historique de la « Grosvenor Gallery », le 30 avril 1877, fit connaître au grand public anglais le nom triomphant de ce nouveau maître.

La belle revue française *L'Art* contribua, dès ce moment, à populariser, même en Angleterre, cette superbe peinture par une remarquable reproduction à l'eau-forte qu'elle avait commandée au graveur Lalauze.

Elle était destinée à accompagner l'étude que M. Comyns Carr, le correspondant de la revue à Londres, avait faite de la « Grosvenor Gallery », et lorsque, l'année suivante, *L'Enchantement de Merlin* fut exposé au Champ-de-Mars, le directeur de *L'Art*, notre regretté confrère Charles Tardieu, écrivit à ce sujet quelques pages intéressantes où se

montrent, de façon parfaite, la subtilité particulière de sa tournure d'esprit et l'exacte prévision de son sens critique.

« Edgar Quinet, disait-il, a écrit sous ce titre: *Merlin l'Enchanteur*, un livre curieux qui n'a peut-être pas obtenu tout le succès qu'avait rêvé l'auteur. »

» C'est une de ces conceptions poétiques et symboliques, prophétiques et apocalyptiques, qui faisaient dire à Sainte Beuve: « J'appelle Quinet le Vaticinateur. »

» Voici quelques passages de la préface:

» Oserai-je dire que je tente ici d'ouvrir de nouvelles routes à l'imagination? Si c'est là une ambition trop grande, je dois m'en excuser dès la première ligne. Il y a près de trente ans que le plan de cet ouvrage est fait. J'étais tout imbu des traditions de notre ancienne poésie française alors inédite. Je pensais qu'on peut encore renouveler l'imagination française dans les sources nationales.

» Cette idée ne m'a plus quitté.

» Merlin, le premier patron de la France, est devenu le mien. La légende de l'âme humaine jusque dans la mort et par delà la mort: voilà mon sujet. Il n'en est pas de plus grand.

» Concilier toutes les légendes en les ramenant à une seule; trouver dans le cœur humain le lien intime de toutes les traditions populaires et nationales, les enchaîner en une même action sereine, relier entre eux les mondes discordants que l'imagination des peuples a enchantés, c'est là ce que j'ai osé entreprendre.

» Nous avons devant nous une grande lyre dont les cordes ont été détrempées et faussées par le temps, il s'agit d'y remettre l'accord. »

Ainsi parla Edgar Quinet.

« M. E. Burne-Jones est l'auteur d'un tableau *Merlin et Viviane* qui fut exposé l'an dernier à Londres pour la première fois et qui est un des envois les plus intéressants de l'Angleterre, indice caractéristique et saisissant des recherches stylistes que poursuit un groupe important de son école actuelle de peinture.

» Transposez du français en anglais, et du littéraire au pittoresque, la phraséologie lyrique et philosophique d'E. Quinet, et vous aurez, à la condition de tenir compte de quelques nuances, l'idée mère de ce tableau et le principe même de l'œuvre entier de M. Burne-Jones, remarquable dans tous les cas par l'unité de la conception et la fixité de la tendance.

» Ouvrir de nouvelles routes à l'imagination et surtout à la peinture anglaise, la contraindre à remonter, non pas seulement aux sources de la poésie nationale—Merlin, pour être le premier patron de la France, n'en est pas moins, d'après la légende, un Calédonien,—mais encore aux origines de l'art moderne; relier entre eux deux mondes discordants, la poésie anglo-saxonne et l'art de la Renaissance italienne, tâcher de les harmoniser en évitant de les neutraliser, emprunter à l'une la vibration romantique des inspirations locales, à l'autre l'élégance et la pureté des formes;—telle est l'idée, tel est

le principe de cet art, qu'on pourrait comparer à une pousse de la forêt de Brocéliande qui se serait développée au Louvre dans la salle des primitifs italiens transformée en serre chaude.

» Cette idée se manifeste dans la peinture de M. Burne-Jones à l'état d'instinct plutôt que de système. Ce n'en est pas le moindre mérite. Aussi faut-il se bien garder de confondre avec le parti pris absolu du préraphaélisme défunt la spontanéité de cet art à la fois composite et personnel, où la naïveté du sentiment fait refluer le pastiche, où l'étude attentive et intelligente des anciens maîtres féconde une inspiration originale.

» Si l'on interrogeait le peintre, il répondrait peut-être comme la Viviane de Quinet: « Qui je suis? Je l'avais oublié. Pourquoi me le rappeler? Demande-le, si tu veux, aux roseaux et aux aigles. Ils le savent peut-être. Moi, je ne le dirai pas. »

» Nous dirions volontiers qu'il y a en lui de l'aigle et du roseau; le vol haut et planant, une vision très nette de ce qu'il entend s'approprier, telle est la part de l'aigle; une singulière souplesse, une flexibilité remarquable, mais en même temps une certaine gracilité, voilà celle du roseau. »

Ainsi parla Charles Tardieu.

Ce sujet de *l'Enchantement de Merlin par Viviane* ou *Nimué* (les deux noms s'appliquent au même personnage dans les anciens romans de chevalerie) avait déjà depuis longtemps fixé l'attention de Burne-Jones.

En août 1857, il s'était joint, avec William Morris, à Rossetti et à quelques jeunes artistes pour tenter de décorer de peintures les murs de la salle de l'Union à Oxford. Les sujets devaient être tirés de la *Mort d'Arthur* de Malory, dont Rossetti disait qu'avec la Bible, c'étaient les deux plus grands livres du monde. Burne-Jones avait choisi Merlin et Nimué, et représenté l'Enchanteur conduit à sa perte par la grande Nimué vêtue de rouge, qui le regarde, immobile, alors qu'il s'approche du puits maudit qui sera bientôt sa prison. Malheureusement, ces jeunes enthousiastes manquaient trop d'expérience dans les procédés de la peinture à fresque et, au bout de six mois, leurs œuvres n'étaient plus que de lamentables ruines; les couleurs s'étaient assombries et s'écaillaient.

En 1861, Burne-Jones reprit le même sujet et en fit une aquarelle d'aspect somptueux qui se trouve actuellement au Musée Victoria et Albert.

Nimué y est pâle et hautaine. Ses yeux clairs suivent Merlin de leurs regards sinistres. Sa chevelure, divisée au haut du front, encadre son visage de ses masses d'un blond froid. Elle porte une robe rouge et un manteau jaune d'or, ample et soyeux.

Dans ses mains blanches, elle tient le livre fatal, et ses lèvres terribles, à peine entr'ouvertes, lisent la malédiction.

Sur une bande de ciel blafard, taché de nuages jaunâtres, se découpent d'âpres profils de collines d'un bleu dur et profond. A leur pied, des feuillages d'automne entourent un lac sombre où se reflète ce livide paysage parmi les rides et les roseaux.

Le charme agit. Déjà la pierre mortelle se soulève et laisse voir une lueur froide et bleue; deux clefs apparaissent suspendues, une vipère rampe lentement.

Merlin se sent attiré par une force magique, irrésistiblement. D'une main, il arrête les battements de son cœur; l'autre, en un geste désespéré, est crispée sur ses vêtements d'un rouge vineux; son visage sombre est mystérieux et fatal.

Un petit chien noir en le tirant par son manteau s'efforce de l'arrêter et de le sauver.

Mais la décision de Nimué est inexorable.

Lorsqu'en 1870 il reprit le sujet pour la troisième fois, Burne-Jones ne s'inspira plus de la *Mort d'Arthur*. Comme l'avait fait Tennyson pour son poème, c'est dans la *Romance of Merlin* qu'il trouva Viviane, et le passage qu'en contenait le catalogue de la « Grosvenor Gallery » montre avec quelle fidélité le peintre avait suivi les indications du vieil écrivain.

« Or il advint qu'un jour ils entrèrent dans la forêt qu'on appelle la « Forêt de Broceliande » et trouvèrent un bois superbe d'aubépine blanche, très haute et toute en fleurs; et c'est là qu'ils s'assirent à l'ombre. Et Merlin s'endormit, et lorsqu'elle vit qu'il dormait, elle se leva doucement et commença ses enchantements, suivant les leçons de Merlin, traçant neuf fois le cercle magique et par neuf fois procédant aux enchantements.

« Et alors il regarda autour de lui; et il lui semblait être enfermé dans une tour, la plus haute qui fût au monde et la plus puissante: non pas une tour en fer ou en acier, en bois ou en pierre, mais une tour faite d'air subtil et rien de plus, et en vérité, cette tour est si solide qu'elle ne pourra jamais être détruite tant que le monde durera. »

Enfin, d'après une autre tradition, on raconte que Merlin fut, par les artifices de l'astucieuse Viviane, enfermé dans un arbre que personne n'a pu ni ne pourra retrouver, et j'écrivis autrefois, à ce propos, un sonnet qui, si vous le voulez bien, terminera cette lecture.

VIVIANE.

Sous l'ombre verte de Broceliande, pâle
Et dure, Viviane en silence a dansé.
Merlin le Sage est pris. Le charme cadencé
Fait s'empourprer de sang ses deux tempes d'opale.
D'un long regard, il suit l'attirante spirale
Et l'ondulation du beau corps balancé.
Elle voit l'Enchanteur—au savoir condensé
Céder à sa puissance et se perdre en un rôle.
Sur le mage vaincu dont la volonté dort,
Par le mince iris bleu, par le haut genêt d'or,
Par la ronce multiple et tenace qui rampe,
Par le chêne rugueux et tors comme un foret,
Par le hêtre droit et lisse comme une hampe,
Lentement, à jamais, s'agrandit la forêt.



Edward Burne-Jones: *The Beguiling of Merlin*, 1877.

Khnopff, Fernand, « L'Enchantement de Merlin, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 1-3, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 9 janvier 1919), 13-18.

Translation:

The enchantment of Merlin

by FERNAND KHNOPFF, Member of the Academy.

The Enchantment of Merlin by Viviane was the first work by Burne-Jones which appeared on the continent.

It was at the universal exhibition in Paris in 1878. The work was placed in the middle of one of the main panels of the section, and from first sight it fascinated by the strangeness of its appearance and the mysterious allure of its personages framed in high style, under the glass that usually completes English frames.

Viviane, tall and supple, stands in front the white flowering of a hawthorn bush; she is a woman of serpentine beauty, carefully enclosed in a steel blue garment wrapped with multiple folds. She departs in a slow glide from her fallen victim and with a subtle gesture manipulates the book of magic that she stole.

Merlin, reduced to impotence, lies languidly in the low branches. His hands hang inert; a last glimmer of hatred and despair flickers in his glassy eyes; his pale and sad smile seems to express a distant thought of his lost strength, and the intense emotion of this silent tragedy seems enshrined in the glittering flowers of the shrub in full bloom.

Work on this painting was begun in 1870 (based on the very detailed biography of Mme. Fortunée de Lisle), and interrupted several times until 1872; it was resumed on a new canvas in 1873, and the completed work was one of eight which made the name of this new master triumphantly known to the larger English public at the historic opening of the "Grosvenor Gallery" on April 30, 1877.

The beautiful French journal *L'Art* helped at this time to popularize, even in England, this beautiful painting with a remarkable reproduction etching that it had commissioned from the engraver Lalauze.

It was intended to accompany the study on the "Grosvenor Gallery" which Mr. Comyns Carr, the correspondent of the magazine in London had made, and when in the following year *The Enchantment of Merlin* was exposed on the Champ-de-Mars, the director of *L'Art*, our late colleague Charles Tardieu, wrote a few interesting pages about this which perfectly show the subtlety of his mindset and the accurate foresight of his critical sense.

"Edgar Quinet," he said, "wrote under the title *Merlin the Enchanter*, a curious book that perhaps has not obtained all the success that the author had dreamed of."

“This is one of these poetic and symbolic, prophetic and apocalyptic, conceptions that led Sainte Beuve to say: ‘I declare Quinet to be a Prophet.’

Here are a few lines from the preface:

Dare I say I try here to open new routes to the imagination? If this is too much ambition, I must apologize from the first line. The plan of this work has been in progress for nearly thirty years. I was completely imbued with the traditions of our ancient French poetry, then unpublished. I thought that one could still renew the French imagination in national sources.

This idea has never left me.

Merlin, the first patron of France, became mine. The legend of the human soul even unto death and beyond death: this is my topic. There is nothing more grand.

To reconcile all legends and gather them into one; to find the intimate relationship of popular and national traditions in the human heart, stringing them together in the same serene action, linking the discordant worlds that the imagination of the people has enchanted, that is what I dared to undertake.

We have before us a large lyre of which the strings were loosened and distorted by time, it is now for us to put it back in accord.”

Thus spake Edgar Quinet.

“Mr. E. Burne-Jones is the author of a painting of *Merlin and Viviane* that was exhibited last year in London for the first time and which is one of the most interesting envoys from England, characteristically indicating and seizing the stylistic research pursued by an important group of its current school of painting.

Transpose from French into English, and the literary into the picturesque, of Quinet’s lyrical and philosophical phraseology, and you will have, accounting for some nuances, the mother idea this painting and the principle even of the complete work of Mr. Burne-Jones, remarkable in all aspects by the unity of the conception and the fixity of its trend.

Opening new routes to the imagination and especially English painting, forcing it to rise, not only from the sources of national poetry—Merlin, to be the first patron of France, was no less, according to legend, a Caledonian—but also to the origins of modern art; linking two conflicting worlds, Anglo-Saxon poetry and the art of the Italian Renaissance, try to harmonize them without neutralizing them, to borrow from the one the romantic vibrancy of local inspiration, at the other the elegance and purity of forms;—such is the idea, such is the principle of this art, that one could compare it to a green shoot of the forest of Brocéliande, which would be developed at the Louvre in the room of Italian primitives if it were transformed into a greenhouse.

This idea manifests itself in the painting of Mr. Burne-Jones at the level of instinct rather than a system. This has not the least merit. Also one must guard well against confusing the absolute bias of defunct Preraphaelitism for the spontaneity of this simultaneously composite and personal art, where the naivety of the feeling made the pastiche bloom again, where careful and intelligent study of the old masters fertilizes an original inspiration.

If one asked the painter, he would perhaps respond like Quinet's Viviane: 'who am I? I have forgotten. Why remind me? Just ask, if you will, the reeds and the eagles. They may know. As for me, I won't say.'

We would gladly say that there is in him both the eagle and the reed; the high and gliding flight, with a clear vision of what he means to appropriate, that is the share of the eagle; a unique suppleness, a remarkable flexibility, but at the same time a certain slenderness, which is that of the reed."

Thus spake Charles Tardieu.

The topic of *The Enchantment of Merlin by Viviane* or *Nimue* (both names were applied to the same character in ancient chivalric romances) had already long fixed the attention of Burne-Jones.

In August 1857, he joined with William Morris, Rossetti and some young artists to decorate the walls of the room of the Oxford Union with paintings. The subjects were to be taken from the *Mort d'Arthur* of Malory, which Rossetti said that was one of the two greatest books of the world, along with the Bible. Burne-Jones had chosen Merlin and Nimue, and represented the Enchanter led to his doom by the great Nimue dressed in red, who looks at him, motionless, while approaching the cursed wells that will soon be his prison. Unfortunately, these young enthusiasts lacked any experience in the processes of painting in fresco, and at the end of six months their works were no more than dismal ruins; their colors had deteriorated and were flaking off.

In 1861, Burne-Jones returned to the same subject and made a watercolor of sumptuous appearance which is currently at the Victoria and Albert Museum.

Nimue is pale and haughty. Her clear eyes follow Merlin with sinister looks. Her hair, parted at the top of her forehead, frames her face with cold blond masses. She wears a red dress and a large silky coat of yellow gold.

In her white hands, she holds the fatal book, and her terrible lips, barely parted, reads the curse.

Cutting into a strip of pallid sky, stained with yellowish clouds, are the profiles of hard and deep blue hills. At their feet, fall foliage surrounds a dark lake where this livid landscape is reflected among the ripples and reeds.

The spell begins. Already the fatal stone rises and reveals a cold and blue light; two keys appear suspended, a viper sways slowly.

Merlin feels himself irresistibly drawn by a magical force. With one hand, he stops the beating of his heart; the other, in a desperate gesture, tightens on his wine-dark red clothes; his dark face is mysterious and fatal.

A small black dog pulling on his coat strives to stop him and save him.

But the decision of Nimue is inexorable.

When in 1870 he returned to the subject for the third time, Burne-Jones was no longer inspired by the *Mort d'Arthur*. As with Tennyson in his poem, it is in the *Romance of Merlin* that he found Viviane, and the passage contained in the catalogue of the "Grosvenor Gallery" shows how faithfully the painter had followed the indications of the old writer.

"However it happened that one day they entered the forest called the 'Forest of Brocéliande' and found a beautiful wood of white hawthorn, very high and in bloom; and it is there that they sat down in the shade. Merlin fell asleep, and when she saw that he was asleep, she stood slowly and began her enchantments, following the lessons of Merlin, tracing the magic circle nine times and proceeding nine times through the spells."

"And then he looked around; and he seemed to be locked in a tower, the highest and the most powerful in the world: not a tower of iron or steel, wooden or stone, but a tower made of subtle air and nothing more, and in truth, this tower is so strong that it can never be destroyed as long as the world continues."

Finally, according to another tradition, it is said that Merlin was, through the artifices of the clever Viviane, locked in a tree that no one was able to nor will ever be able to find, and I once wrote a sonnet in this regard, which if you please, will conclude this reading.

VIVIANE.

Under the green shadows of Brocéliande, pale
And hard, Viviane silently danced.
Merlin the Wise is taken. The cadence of the charm
Makes his two opal temples purple with blood.
With a long look, he follows the attractive spiral
And rocking undulation of the beautiful body.
She sees the Enchanter—with knowledge condensed
Yield to her power and become lost with a groan.
On the defeated magician whose will sleeps,
By the thin blue iris, by high broom of gold,
By the multiple and tenacious brambles which sway,
By the rough oak, twisted like a forest,
By the beech, straight and smooth as a flagstaff,
Slowly, and forever, the forest grows.

Khnopff, Fernand, « Le Mystère de Saint-Georges, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 1-3, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 9 janvier 1919), 19-37.

Le Mystère de saint Georges,

par FERNAND KHNOPFF, membre de l'Académie.

Dans son numéro de Noël de 1890, le *Harper's Magazine* publiait la troisième des comédies de Shakespeare (*As you like it*), illustrées par E. Abbey et commentées par Andrew Lang.

Ce commentaire débutait ainsi:

« Sur cette comédie du vieux temps, j'écris à l'ombre verte de la forêt, dans un paysage de la vieille Angleterre. C'est le parc d'une grande demeure; tout à l'entour, c'est la verdure profonde des chênes et des hêtres; ce sont les daims, innocents citoyens d'une cité déserte, broutant sur ces pentes ou veillant sur les faons nouveau-nés; ce sont les appels du coucou; les roucoulements du ramier; les chants joyeux du merle.

« C'est un « Arden » en cette période inquiète de l'histoire de l'Angleterre. Au dehors, ce sont les mauvaises nouvelles de cette époque troublée; combien nous serions heureux si cet « Arden » était aussi éloigné de la Cour envieuse et du peuple turbulent que la forêt rêvée par Shakespeare!...

« De telles pensées apportent de la tristesse même dans la lecture de la pièce la plus gaie de Shakespeare; une pièce qui, en admettant qu'elle doive jamais être jouée, devrait l'être en plein air, comme elle le fut, il y a deux ou trois ans, avec un fond de forêt en guise de décor. »

Cette représentation en plein air, organisée par lady Campbell, eut un grand succès et fit longtemps parler d'elle, et, certainement, des érudits écrivirent à ce sujet des notices fort bien documentées.

Nous n'avons pas, en ce moment, le pouvoir de les retrouver et en conséquence de savoir de façon positive si les œuvres de Shakespeare furent autrefois jouées dans quelque parc seigneurial.

Le *Comus* de Milton a pu être représenté en pastorale; mais il est probable que si une représentation a été transportée du Globe dans quelque domaine « littéraire » du temps, la pièce fut jouée aux chandelles.

Aussi, sans tarder davantage, j'aborde le véritable sujet de cette lecture.

En annexe à son discours directorial, M. Brunfaut avait bien voulu me demander de traduire en raccourci la brochure du *Mystère* qu'il avait vu représenter à Hampstead près de Londres, lors du Congrès des cités-jardins.

Le Mystère du célèbre et valeureux chevalier saint Georges d'Angleterre, montrant son origine, son étrange enlèvement, alors qu'il était au berceau, et sa fameuse victoire sur le grand dragon; nouvellement rédigé et présenté par FRANK STUART MURRAY et JOHN ARMISTEAD, et joué par ceux de la banlieue—jardin de Hampstead sur la plaine de jeux, derrière Saint-Jude sur la Colline, les 20 et 27 juin 1914.

LE MYSTÈRE.

Une sonnerie de cors se fait entendre, puis le maître du Mystère se lève et prononce à haute voix ces paroles: « Que tous ceux qui sont réunis en ce lieu pour se divertir en société saluent les acteurs et les prient de présentement commencer. Que le silence soit dûment observé. »

PREMIER ACTE.

La scène représente un espace découvert en dehors de la ville où s'agite une foule de campagnards et de citadins parmi lesquels on remarque des jongleurs, des bohémiens, des colporteurs, un marchand d'orviétan, un homme des pays lointains avec un singe, un niais chevauchant un dada, d'autres encore.

Trokelowe, le chanteur ambulant, se pousse au premier rang.

Holà, bonnes gens, garçons et filles, bonnets plats, attrapeurs de lapins, que vous faut-il? des ballades, des lois? le roi Horn ou Gamelyn? des nouveautés de France, de Bretagne ou de Rome? Décidez-vous ou ce sera au hasard du sac!

Mat le Meunier réclame une ballade.

Oui, oui, une ballade! clame la foule, et Trokelowe s'exécute à la satisfaction générale.

Après quoi il prend le bon meunier comme but de quelques grosses plaisanteries.

On les entoure en riant et ils en viennent au simulacre comique d'un combat à armes plus ou moins courtoises, dont le succès d'hilarité est interrompu par la venue du comte de Northumberland et de sa suite, en compagnie du shérif de Northumberland, du maire de la ville, de sir Thomas Metham, sir Hugh Yelland, sir Holme de Hamelake et d'autres.

Le cortège s'arrête, et s'adressant au Comte:

Messire, dit le Shérif, et vous, dignes seigneurs, avant de rentrer dans vos demeures, je vous prie de vous arrêter un instant en ces lieux parmi cette foule heureuse. C'est à vous, messire, que ce peuple doit de pouvoir vivre en joie.

—Depuis que vous êtes notre Comte, ajoute sir Thomas Metham, hommes, femmes et enfants, chacun peut aller et venir en sécurité.

Quand le ciel rougit à l'ouest, c'est, à présent, pour le cultivateur l'indice de la fin d'une journée heureuse et non plus comme autrefois l'annonce du feu terrible des brigands.

D'année en année, la grange et le pressoir s'enrichissent.

—Le Comte remercie le Shérif de ses bonnes paroles et veut partager avec sir Thomas ces témoignages de gratitude; car, ajoute-t-il, vous avez, ainsi que ces braves chevaliers, vécu à mes côtés ces temps difficiles.

Sir THOMAS.

Oui, Messire, alors nous étions sous les armes pendant les nuits glacées et les jours brûlants, et sans cesse l'oreille tendue pour entendre sous le vent le cor des pirates. Mais nous les avons vaincus. Nous respirons à présent, et si nous portons encore ces armes, c'est plus par habitude que par nécessité.

« Aussi, reprend le Shérif, nous voulons, en ces jours de jeux et de repos, fêter les sauveurs et les gardiens de ce pays si éprouvé jadis. »

Un mouvement se fait dans la foule et une troupe de bohémiennes s'avance. Après un salut d'hommage, elles s'apprêtent à danser.

« Ce sont là des païens, dit le Comte, cela est-il permis? »

« Je le crois, Messire, répond le Shérif. Ces gens, peuple d'Égypte, sont versés dans l'art de médicamenter bêtes et volailles; nos paysans les aiment bien. De plus, leurs femmes sont de rares danseuses. »

Alors Ladra la gypsie danse au son d'une musique jouée par des gens de sa tribu; mais comme la danse se termine, on entend des rumeurs d'un côté de la scène et trois jeunes filles (les trois gris enfants de Clee) traversent la foule.

Elles sont étrangement vêtues de voiles gris.

Des clameurs menaçantes s'élèvent: « A l'eau! au bûcher! ce sont des sorcières! elles jettent des sorts! elles adorent les anciens dieux! elles repoussent la croix! »

Le Shérif recommande le calme.

—Qu'un seul parle au nom de tous.

Mat le Meunier vient déclarer que ces femmes (si même ce sont des femmes) ont la réputation d'être des créatures malfaisantes, qui jettent des sorts sur bêtes et gens.

LE SHÉRIF.

Si elles font le mal, la justice du Roi les punira. Vous n'êtes pas à même de remplir ces fonctions trop lourdes. —Et s'adressant aux jeunes filles: Et vous, d'où venez-vous?

LA PREMIÈRE ENFANT.

D'un pays lointain. O vous qui donnez du pain.

LE SHÉRIF.

Êtes-vous, en vérité, autre qu'on le dit?

LA DEUXIÈME ENFANT.

Nous sommes faites comme Celui (dont le Fils a brisé l'Enfer) qui a fait tout le monde, gentil ou simple.

La PREMIÈRE ENFANT *reprend*.

« Ce que nous savons des anciens dieux, nous l'avons su, parmi les gens de notre race, au delà de l'amer sillon qui jamais ne repose.

Mais l'évêque Waltheof a croisé sur nous l'eau de la rédemption.

Nous avons une vision vague du passé et du futur; à cause de cela, grises de tristesse nous sommes souvent; »

Puis, à la question du Shérif sur la garantie de leurs dires, les trois enfants de Clee répondent, chacune, par des formules vagues et symboliques.

LE SHÉRIF.

Il se peut que vous disiez vrai. Le saint Waltheof sera votre garant et jugera. Retirez-vous sans crainte.

La première jeune fille dit encore:

« Le souffle d'un homme arrêtera le bras levé et éteindra le tison. »

La deuxième s'adressant au Shérif:

« Vous reposerez cette nuit, heureux et honoré. »

Et la troisième répond par un jeu de mots ironique à Mat le Meunier qui lui demande une prédiction.

Comme elles se retirent sans hâte, sir John Moryns se présente, portant des lettres. Il salue le Shérif et les seigneurs, et remet au Shérif une lettre du Roi lui conférant de nouveaux honneurs.

Au Comte, anxieux de nouvelles de son épouse, il apprend qu'elle est saine et sauve. Mais un songe l'inquiète, qui revient sans cesse: elle a vu sept fois, au milieu de la nuit, un horrible dragon. Ensuite c'était la vision d'un jeune garçon ayant sur la poitrine une croix, rouge comme un signe héraldique. Dans des cris et des lamentations, la vision de l'enfant disparaît et à sa place apparaît un chevalier tout armé, dans une plaine déserte dont le sol fumant est blanc de cendres.

LE COMTE.

Que dit le prêtre de Wraxby? l'a-t-on averti?

Sir JOHN.

« Oui, Messire, mais il ne sait rien expliquer. »

Alors les trois jeunes filles reviennent.

LE SHÉRIF.

Pourquoi revenez-vous? qui vous a appelées? Que cela veut-il dire?

S'adressant au Comte, les jeunes filles lui proposent successivement en termes sibyllins de donner l'explication du songe.

Le Comte refuse, et s'adressant au Shérif: « Il faut que je parte. Le jour n'est pas fini; mais nous avons à chevaucher quelques lieues avant le repas du soir. Ce rêve ne m'inquiète guère; mais je dois ne pas me laisser attendre. »

LE SHÉRIF.

Messire, que Dieu vous conduise en hâte et donne une issue heureuse à votre voyage. Souvent ce qui s'annonçait douteusement, se termine mieux que ce qui se présentait bien.

Sir THOMAS.

Messire, comprenez ce rêve comme l'annonce de quelque bonheur imprévu, un fils, peut-être, noble et aimé. Mais je m'attarde, Messire; encore une fois que Dieu vous conduise en hâte.

LE COMTE

Seigneurs, portez-vous bien. Le Comte et sa suite sortent d'un côté de la scène. De l'autre, le Shérif, les chevaliers et les trois enfants de Clee. La foule suit.

DEUXIÈME ACTE.

La scène représente, devant les murs, l'entrée du château du comte de Northumberland.

Deux archers montent la garde.

Lentement, les trois enfants de Clee paraissent *complètement* voilées de gris. L'une des jeunes filles porte un bol de cuivre; une autre, un encensoir fumant; la troisième, une branche de feuillage desséché. Leur marche est étrange et surnaturelle. Le premier archer s'avance, regarde anxieusement autour de lui et dit à son compagnon:

—Écoute donc! Tylle; n'entends-tu rien?

—Non, camarade: ce n'est que le bruit du vent sur les feuilles sèches.

Les jeunes filles passent entre eux et la troisième secoue légèrement sa branche morte; elles entrent mystérieusement dans le château.

Puis la scène s'emplit peu à peu d'une foule aux conversations animées.

UNE CAMPAGNARDE.

Je dis, voisin, que ce n'est pas bon signe pour un nouveau-né de voir le jour quand son père est au loin.

CLERK.

Propos de commère! Ne savez-vous pas que notre bon roi Édouard n'avait pas vu son père un mois avant les relevailles; et, selon le dicton, il est né avec une cuiller d'argent dans sa jolie petite bouche.

ALISON.

Il y aura grande fête, comme au bon vieux temps, si c'est un fils. J'ai là-dessus des renseignements sûrs.

CLERK.

Naturellement. Mais les dons du ciel doivent toujours être les bienvenus.

UN FORESTIER.

A-t-on des nouvelles de notre Comte? Il y a bien une bonne huitaine qu'il est parti vers le Nord.

UNE CAMPAGNARDE.

Comment se porte notre Comtesse?

ALISON.

Bien, dit-on, mais elle demande sans cesse son époux.

UNE FEMME.

On dit qu'un veilleur est placé près des neuf pierres pour épier son retour.

Des rires et des cris joyeux annoncent la venue du gai compère Trokelowe dont les facéties attirent l'attention générale.

—Demandez la bonne aventure, jolies demoiselles et nobles seigneurs. Prenez au hasard dans le sac du colporteur. Il y en a pour tout le monde. Des souliers pour les jambes de bois; des noix pour les édentés; la prévision de la fin du monde avec des détails.

ALISON.

Racontez-moi cela; je ne veux pas mourir vieille fille.

TROKELOWE.

« Écoutez: Juste un an avant que le monde prenne fin, vous aurez douze mois pour vous amender. »

Après cela, c'est au tour de Clerk d'être plaisanté, et les rires durent encore quand la femme du bailli entre, toute en émoi:

—Le Comte revient! le veilleur des neuf pierres a vu son pennon au loin.

Mais un cri retentit de l'intérieur du château, et Elleyne, la dame de chambre de la Comtesse, accourt à la poterne et annonce, dans le tumulte:

Bonne nouvelle!
Tous les bonheurs!
La Comtesse a un fils.

Et la foule de clamer:

Bonne nouvelle!
Bien dit, Elleyne!

ELLEYNE.

Ce n'est pas tout, mes amis, il y a un miracle, l'enfant porte sur la poitrine et sur le dos le signe de la sainte croix, une belle croix rouge.

Miracle! Miracle!

clame la foule; la joie est générale.

Trokelowé chante une ballade, et reparaissent alors à l'entrée du château les trois jeunes filles complètement voilées de gris.

Lentement elles se suivent.

La première porte le bol de cuivre; elle asperge le sol autour d'elle.

La deuxième porte le nouveau-né enveloppé dans ses langes.

La troisième porte l'encensoir fumant qu'elle balance doucement.

Elles passent, invisibles pour la foule bruyante, égayée par la chanson de Trokelowe.

A peine ont-elles disparu qu'une rumeur confuse s'élève de l'intérieur du château: un malheur! au secours! l'enfant est volé!

La foule est affolée; les gardes ont peine à refouler les gens qui se poussent de tous côtés.

On entend des sons de cor et le Comte et les chevaliers de sa suite s'avancent.

Le COMTE *au Chef des gardes.*

Qu'y a-t-il?

MATHIEU LAKKE.

Messire, il y a une demi-heure, notre chère Comtesse donnait le jour à un fils, beau et fort. Sur sa poitrine se voyait distinctement une croix rouge. Par méfait ou sortilège, l'enfant vient d'être enlevé, sous les yeux des femmes et des gardes. Depuis lors, la mère gît inanimée; vivante, mais immobile et insensible.

LE COMTE.

Ne me cache rien, Matthieu ! Le malheur est trop grand; la mère et le fils à la fois.

Sir Thomas MELAR.

Que pouvons-nous faire, Messire?

LE COMTE.

« Rien. Il n'y a rien à faire. C'est un coup de foudre. L'aveuglant éclair a jailli, les feuilles sont brûlées, le tronc est blanc. »

Sir Thomas serre silencieusement les mains du Comte.

Le CHEF DES GARDES.

Messire, les prêtres viennent qui portent notre chère Comtesse devant l'autel de Sainte-Freda.

Une litière où est étendue lady Merwyn est portée, suivie par les prêtres qui chantent. Les porteurs s'arrêtent; le Comte s'agenouille pendant quelques instants.

Puis il se lève et dit:

—A vous, sir Thomas, sir Hugh et sir Holme de Hamelake, je confie le gouvernement de mon comté. Je partirai en pèlerin pour la Terre sainte. Après cela, j'espère pouvoir, avec l'aide de Dieu, retrouver mon fils. J'en fais le vœu sur cette terre chérie et sur les reliques de saint Cuthbert.

Les porteurs se remettent en marche; le Comte entre dans le château; la scène se vide peu à peu.

Puis on voit reparaître le Comte portant le costume du pèlerin; il s'éloigne tandis que l'on entend encore au loin le chant des prêtres.

TROISIÈME ACTE.

Dix-huit ans se sont écoulés. La scène représente un espace découvert près des murs d'une ville, comme au premier acte.

A cheval, tout armé, le chevalier à la croix rouge, accompagné d'un écuyer et d'un page, traverse la scène et disparaît.

Après un temps, une bande de ménestrels, jouant et chantant, entre suivie d'une grande foule et, pendant que tous dansent, des varlets viennent délimiter, au moyen de mâts ornés de pennons, un emplacement réservé où ils disposent des sièges et des tapis.

Puis paraissent un héraut et deux poursuivants d'armes, chargés de contenir la foule.

La HÉRAUT.

Oyez! Oyez! Oyez! A tous faisons savoir que, aujourd'hui, fête du bienheureux saint Edmund, qui nous délivra de la peste et de la servitude.

Tous et chacun, étranger ou du pays, gentil ou simple, est libre d'aller et venir sans empêchement et d'avoir à satiété des victuailles et de la bière.

Acclamations joyeuses de la foule.

La HÉRAUT.

Personne ne doit travailler, homme, apprenti ou serviteur; pas de couvre-feu. Présentement, chacun peut en appeler en justice devant le Shérif et les chevaliers, avec toute liberté d'aller et venir.—Tous prieront de tout leur cœur pour la sauvegarde de notre bien-aimé seigneur le Comte encore en pèlerinage et pour le retour à la santé de lady Merwyn après sa longue et étrange maladie. Dieu sauve le Roi.

LA FOULE.

Les saints le protègent!

Pendant que parle le Héraut, le Shérif, les chevaliers et leurs attendants entrent dans l'enceinte réservée et prennent place.

Le Comte, sous le costume du pèlerin, entre d'un autre côté de la scène en même temps que des voyageurs, des marins et des curieux entourant Trokelowe qui se prépare à faire une nouvelle plaisanterie à son plastron ordinaire, Mat le Meunier.

Ensuite, une danse de masques, bizarrement accoutrés, occupe la scène. Des rétameurs frappant des poêlons; des bouchers, des os et des couperets; des forgerons, des fers à cheval et des marteaux. Tous chantent « twankydelta »

Pendant la danse, la femme du fermier de Stainesmoor, avec son fils, se fraie un passage dans la foule. Elle parvient jusqu'au Shérif. tombe à genoux et lève la main droite.

LE SHÉRIF.

Approchez et dites votre plainte. Personne ne doit craindre de s'adresser à la justice du Comte. Que voulez-vous?

MAKYN.

A boire, à manger et un abri. Vous ne pouvez pas me rendre justice.

LE SHÉRIF.

Parlez sans crainte.

MAKYN.

Vous ne pouvez me rendre mon mari, je l'ai enterré de mes dix doigts dans la terre de Stainesmoor. Pouvez-vous faire que la forêt redevienne terre de labour? Les seigneurs ont changé les champs en terres de chasse; ils ont retiré du pays les hommes et les toits. Ses âtres se sont refroidis. Il n'y a presque plus rien à cultiver et la grille doit être fermée quand l'homme est aux champs.

Sir HUGH YELLAND.

Femme, vous allez plus vite, seule, vers le mal, qu'avec le fouet et le bridon.

Des cris de colère s'élèvent de la foule.

Sir HOLME.

N'interrompez pas les discours. Il y a encore bien des choses à dire, et des choses graves. Parlez, Madame, et soyez sans crainte.

MAKYN.

Je vous parle à vous, Messire. Depuis la Saint-Austin notre pays a été dévasté par un hideux dragon, qui approche de plus en plus, brûlant et dévorant. De ce qui avait été épargné par les seigneurs des forêts, peu de terre reste encore.

Il y a huit jours, mon mari était parti aux champs avec son bâton et son couteau; car on ne peut plus avoir d'arc à présent. Trois jours après, il rentrait, brûlé aux mains, la face pâle, sans voix et dans les yeux le souvenir d'une horreur qui le menaçait.

Il mourait le matin. Mon fils et moi, nous l'avons enterré pour le Jugement.

Et toujours, les rugissements du monstre et les lueurs sinistres du feu d'incendie approchent de plus en plus. Donnez-nous à boire et à manger; nous mourons.

Le Shérif se hâte de donner des ordres, mais sir Hugh met en doute le récit de la pauvre femme.—Aucun de nos gardes ne nous a rien dit de semblable.

Et au même moment se présente le garde des landes, avec un homme portant trois bâtons runiques.

« Vous êtes déjà au courant, dit le garde.

» J'ai perdu sept de mes meilleurs hommes d'armes et le reste renonce à la lutte.

» La région est vide et brûlée; les cadavres de gens et de bêtes gisent partout sur le sol et la trace de cendres traverse la campagne. Pendant le jour, le ciel est plein d'une fumée sombre et puants et, le soir, il est enflammé de couleur rouge-sang. Dans la trace du dragon, nous avons trouvé ces inscriptions déchiquetées et effacées. Il n'y avait rien à sauver, enfant ni meuble. »

Il remet les bâtons runiques au Shérif.

Le SHÉRIF.

Thomas, vous qui êtes savant, savez-vous ce que veulent dire ces signes?

Sir Thomas (après examen).

Devrais-je être pendu, je ne comprends rien à cela. Mais, par aventure, vous, saint pèlerin, ne sauriez-vous nous assister en ceci.

Approchez donc!

Le SHÉRIF.

La paix soit avec vous, mon père. A vous voir, vous avez dû traverser un grand nombre de pays et en avoir entendu les langages et retenu les coutumes. Que représentent ces signes? Sont-ils un bon conseil ou un mauvais sortilège?

LE COMTE.

« Laissez-moi les examiner. »

Il prend un à un les bâtons des mains du Héraut, les regarde et les rend.

LE COMTE.

C'est l'ancienne écriture de notre pays. Les mots importent peu, mais le sens est clair. Voulez-vous m'entendre?

Le SHÉRIF.

Assurément. Parlez sans retard.

LE COMTE.

Il est écrit que ceux qui tiennent la règle dévastent le pays. Cruels que vous êtes, faiseurs d'injustice, spoliateurs et insoucieux de la charge que vous a laissée votre seigneur. La plaie ne se terminera que lorsque celui qui est le plus coupable partira seul et sans arme abattre la bête.

Des murmures et des cris s'élèvent de la foule.

Sir HUGH YELLAND.

Vous nous en contez, faux prêtre, vous et cette femme.

Shérif, qu'on les enchaîne!

—Le Comte relève son capuchon et se tourne vers la foule.

« Bon peuple, me reconnaissez-vous, votre seigneur le Comte? »

Parmi les murmures de la foule, Trokelowe s'avance et regarde fixement le Comte.—Un silence mortel.—Trokelowe se retourne et crie:

Vive Egil de Northumbria!

Et la foule d'une seule voix répète:

Vive Egil de Northumbria !

Le COMTE.

Vous avez été les injustes gardiens, spoliateurs du faible, dévastateurs, lourds de main et durs de cœur. Vous avez détruit pour vos plaisirs la moitié des foyers que je vous avais confiés. Qui de vous ira contre la bête? Vous Hugh de Yelland ou vous Holme de Hamelake?

Sir HUGH.

Je ne me mêle pas de sortilège ni de magie.

Sir HOLME.

Je rencontrerai, armé, homme ou bête, qu'il y ait sortilège ou non.

LE COMTE.

« Moi seul, j'irai; je suis le plus coupable. Pour un deuil personnel, j'ai abandonné mon poste et livré mon troupeau aux loups.

Il sera fait comme je l'ai dit.

Bon peuple, priez pour moi.

Le reste, dans la volonté de Dieu, est à moi seul! »

Le Comte quitte la scène entouré de la foule.

Les seigneurs sortent les derniers.

QUATRIÈME ACTE.

La scène représente un site désolé des frontières; derrière les arbres est le repaire du dragon. De là sortent des fumées et des rugissements.

Les trois enfants de Clee, voilées de gris, entrent successivement et dansent.

Pendant leur danse, le bruit du rugissement cesse. Puis elles se retirent de différents côtés.

—Le Comte, encore en costume de pèlerin, entre avec l'évêque et des prêtres. Il s'agenouille et reçoit la bénédiction de l'évêque, qui se retire ensuite avec les prêtres, sauf un. Celui-ci se tourne vers le Comte.

LE COMTE.

Qui êtes-vous, mon frère?

LE PRÊTRE.

Je suis Matthieu Lakke.

LE COMTE, *le regardant*.

En effet, mon cher Lakke, mon fidèle compagnon! Et je ne vous reconnaissais pas, vous qui étiez la lance la plus ferme et le meilleur cavalier du pays.

LAKKE.

Pendant sept ans, mon seigneur, j'ai porté le froc; je vous attendais et je croyais à la fin ne plus revoir le visage de mon maître. Douze lances sont prêtes, dont la pointe a été trempée dans l'eau sainte. A votre signal, elles viendront à votre aide pour abattre la bête. Ne refusez pas mon assistance.

LE COMTE.

Matthieu, il m'est dur de ne pouvoir l'accepter. Écoutez: hier soir saint Dunstan m'est apparu ici ou dans les cieux, bientôt je reverrai mon fils et le pays sera délivré de sa plaie. Entre les mains de Dieu, j'ai remis mon sort. Retirez-vous donc. Adieu.

Comme Lakke se retire, les trois enfants voilées de gris apparaissent de nouveau et font autour du Comte, qui s'est assis, quelques pas de danse et quelques passes des mains qui l'endorment.

—Le chevalier à la croix rouge entre en scène, armé de pied en cap, accompagné de son écuyer et de son page. Il descend de cheval.

SAINT GEORGES.

« C'est ici, s'il faut en croire les dames voilées de gris, que se trouve le repaire de la bête. »

S'adressant à son écuyer:

« Mettez-vous à l'abri et laissez-moi. Je ne crains ni dent ni griffe. Prenez ma lance et mon bouclier. je n'ai besoin de l'un ni de l'autre dans ces broussailles et ces ronces. Adieu. »

L'écuyer et le page emmènent le cheval.

—Les rugissements du dragon augmentent. Saint Georges entre dans la forêt, l'épée à la main. La fumée et les flammes redoublent d'intensité.

Saint Georges se tient sur ses gardes.

—Le Comte se réveille et prononce les paroles du 44^e psaume:

Tu nous couvris de l'ombre de la mort. Seigneur! Debout, pourquoi dors-tu? Lève-toi et ne nous abandonne pas.

Pourquoi oublies-tu notre misère et notre inquiétude? Lève-toi; viens à notre secours et délivre-nous, par grâce.

Il tombe à genoux.

—Le dragon, en poussant un horrible cri, s'abat. Saint Georges l'attaque de toutes parts. Il frappe mortellement la bête qui tombe sur lui et le renverse.

Le Comte accourt, soulève la tête du chevalier et s'écrie:

« Au secours! à moi! mon fils est en vie! »

L'écuyer et le page accourent aussi, amenant le cheval. On met le chevalier en selle; le Comte le soutient d'un côté, l'écuyer de l'autre; le page conduit le cheval. Tous quittent la scène.

—Aussitôt après, des hommes, des femmes, des enfants se précipitent en foule.

Au milieu des cris de joie, tous entraînent, au moyen de cordes, le corps du dragon dans la forêt.

CINQUIÈME ACTE.

La scène représente un espace découvert devant le château du Comte. Les trois enfants voilées de gris entrent de différents côtés et se réunissent au milieu de la scène. L'une d'elles joue quelque musique sur un pipeau, et un étrange petit peuple courant et sautant sort de la forêt et se met à danser autour des enfants. Au chant d'un coq, tous disparaissent en un instant.

Peu à peu le peuple entre et s'assemble auprès de l'entrée du château. Alison chante une triste ballade; la litière de lady Merwyn s'avance.

Au-devant sont le Comte en tenue de cérémonie, sir Thomas Methan, sir Hugh Yelland et Holme de Hamelake; ensuite viennent l'évêque et les prêtres.

LE COMTE.

L'office saint est fini; déposez ici votre précieux fardeau. Faites-le doucement: que rien ne trouble son repos. Vénérable évêque, mon fils a, contre toute attente, survécu aux coups de la bête qu'il a finalement abattue. Nous prions, mais nous n'osons l'espérer, pour que, à sa venue, la chère créature puisse se ranimer ou au moins reposer dans la paix du tombeau.

Saint Georges paraît; son page conduit son cheval, son écuyer le suit.

Il descend et rencontre le Comte qui le conduit vers la litière et le laisse dans sa contemplation.

Après quelques instants, il se retourne tristement vers le Comte.

LE COMTE.

Elle n'est pas changée.

SAINT GEORGES.

Seigneur, aucun sentiment, aucun frisson. Cela a-t-il toujours été ainsi?

LE COMTE.

Oui, la nuit et le jour, d'année en année. Elle gisait là, vivante, si l'on peut nommer ainsi ce mortel engourdissement.

Qu'on emporte la litière.

Comme les porteurs s'apprêtent à le faire, ils reculent en criant:

Voyez! Voyez!

Tous s'arrêtent et l'on voit lady Merwyn se lever lentement et se diriger, d'un pas incertain, vers son fils.

Saint Georges s'avance et s'agenouille devant sa mère, qui pose les mains sur sa tête.

Tous les entourent et les cachent pendant quelques moments.

Puis la foule s'écarte et l'on voit lady Merwyn entre son fils et son époux.

Ils rentrent dans le château, suivis du cortège en bon ordre et de la foule heureuse; et de la musique s'entend, venant du château.

Ici finit le Mystère,

et les acteurs vous souhaitent un bon état de santé (d'où surcroît de bonheur et de richesse) et espèrent votre présence au spectacle de l'an prochain.

Au revoir.

Khnopff, Fernand, « Le Mystère de Saint-Georges, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 1-3, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 9 janvier 1919), 19-37.

Translation:

The mystery of saint Georges,

by FERNAND KHNOPFF, Member of the Academy.

In its 1890 Christmas issue, *Harper's Magazine* published the third of the comedies of Shakespeare (*As you like it*), illustrated by E. Abbey and commented by Andrew Lang.

The commentary began thus:

“Of this comedy from the old days, I write in the green shade of the forest, in the landscape of old England. It is the park of a great house; all around, is the deep greenery of oaks and beeches; there are fallow deer, innocent citizens of a deserted city, grazing on these slopes or watching over newborn fawns; the cuckoo calls; the wood-dove coos; and the blackbird sings his joyful songs.

This is an 'Arden' in this anxious period of the history of England. Outside, there is the bad news of this troubled epoch; how happy we would be if this 'Arden' was as distant from the envious Court and its turbulent people as the forest of Shakespeare's dream!...

Such thoughts bring a sadness even in our the reading of Shakespeare's happiest play; a piece which, if performed at all, should be acted outdoors, as it was two or three years ago, with a background of forest boughs for decoration.”

This performance in the open air, organized by Lady Campbell, was a great success and caused people to talk about it for a long time, and, certainly scholars wrote about it with very well documented reviews.

We have not, at this time, the ability to retrieve them and accordingly do not know with certainty if the works of Shakespeare were previously performed in some manorial Park.

Comus by Milton could be represented in a pastoral setting; but it is likely that if a representation had been transported from the Globe [theater] to any 'literary' domain of the time, the play would have been performed by candlelight.

And so, without further delay, I turn to the real subject of this lecture.

As an annex to his directorial speech, Mr. Brunfaut had asked me to give a brief translation of the brochure of the *Mystery* that he saw performed at Hampstead near London, at the Congress of Garden Cities.

The mystery of the famous and valiant knight St. George of England, showing his origin, his strange abduction while he was in the cradle, and his famous victory over the great dragon; newly written and presented by FRANK STUART MURRAY and JOHN ARMISTEAD, and played by those of the Hampstead Garden suburb on the playground, behind St. Jude on the Hill, on 20 and 27 June 1914.

THE MYSTERY.

The sound of horns is heard, then the master of the mystery rises and speaks aloud these words: "That all those who are gathered in this place to be entertained in society welcome the actors and pray them now to start. Silence must be duly observed."

FIRST ACT.

The scene represents a space discovered outside the city where a crowd of country people and city dwellers is found, among whom there are jugglers, gypsies, hawkers, a merchant of quack medicines, a man from a far-off country with a monkey, a simpleton straddling a hobby horse, among others.

Trokelowe, the itinerant singer, pushes himself to the forefront.

Hola, good people, boys and girls, flat caps, rabbit catchers, what do you need? ballads, laws? King Horn or Gamelyn? News from France, Britain or Rome? Decide or it will be chance from the bag!

Matt the Miller requests a ballad.

Yes, Yes, a ballad! calls the crowd and Trokelowe performs to general satisfaction.

After which he chose the good miller as the target of a few broad jokes.

The laughing crowd surrounds them and they come to the comic parody of a more or less courteous combat of arms, whose hilarious success is interrupted by the arrival of the Count of Northumberland and his party, in the company of the Sheriff of Northumberland, the Mayor of the town, Sir Thomas Metham, Sir Hugh Yelland, Sir Holme de Hamelake and others.

The procession stops, and addressing the Count:

Sir, said the Sheriff, and you, trustworthy Lords, before returning to your homes, I beg you to pause a moment in these places among the happy crowd. It is due to you, Sir, that these people are able to live in joy.

—Since you have been our Count, adds Sir Thomas Metham, men, women and children, everyone can come and go safely.

When the sky reddens in the West, it is now the sign at the end of a happy day for the farmer and not as before the presage of the terrible fire of robbers.

Year by year, the grange and the press are enriched.

—The Count thanks the Sheriff for his good words and would like to share these testimonials of gratitude with Sir Thomas; because, he says, you have lived at my side through these difficult times, along with these brave knights.

Sir THOMAS.

Yes, Sir, then we were under arms throughout the frigid nights and burning days, and constantly strained our ear to hear the horn of the pirates on the wind. But we defeated them. We breathe freely now, and if we still carry these weapons, it is more out of habit than necessity.

“Also, responds the Sheriff, in these days of games and repose, we want to celebrate the saviors and guardians of this once so tested country.”

A movement is made in the crowd and a troupe of gypsy girls advances. After a greeting of tribute, they get ready to dance.

“These are pagans,” said the Count, “is it allowed?”

“I believe so, Sir, replied the Sheriff. These men, people of Egypt, are versed in the art of medicine for animals and poultry; our farmers love them. In addition, their women are rare dancers.”

Then the gypsy Ladra dances to the sound of music played by people from her tribe; but as the dance ends, we hear rumbling from one side of the stage and three girls (three gray children of Clee) traverse the crowd.

They are strangely dressed in gray veils.

The menacing clamors rise: “To the water! To the stake! they are witches! they cast spells! they worship the ancient gods! they reject the cross!”

The Sheriff recommends calm.

—Let one of you speak on behalf of all.

Matt the Miller declares that these women (if in fact they are women) have a reputation for being evil creatures, who cast spells on animals and people.

THE SHERIFF.

If they do evil, the King’s justice will punish them. You are not able to perform these too weighty functions.—And speaking to the girls: and you, where do you come from?

THE FIRST CHILD.

From a far country. O you who give bread.

THE SHERIFF.

Are you, in truth, other than they say?

THE SECOND CHILD.

We are made as the One (whose Son conquered Hell) made everyone, whether gentle or simple folks.

The first child *resumes*.

"What we know of the ancient gods, we learned among the people of our race, above the bitter furrow which never rests.

But the Bishop Waltheof crossed us with the water of redemption.

We have a vague vision of the past and the future; because of this, we are often gray with sadness;"

Then, to the question of the Sheriff on the surety of their words, the three children of Clee each respond with vague and symbolic formulas.

THE SHERIFF.

May it be that you speak the truth. Saint Waltheof will be your sponsor and judge. You may go without fear.

The first girl still says:

"The breath of a man will stop your upraised arm and turn off the firebrand."

The second addressing the Sheriff:

"You will repose tonight, happy and honored."

And the third responds with an ironic pun to Matt the Miller who asks her for a prediction.

As they withdrew without haste, Sir John Moryns arises, bearing letters. He greets the sheriff and the Lords, and gives the Sheriff a letter from the King conferring new honors upon him.

The Count, anxious for news of his wife, learns that she is healthy and safe. But a disturbing dream keeps returning to her: seven times, in the middle of the night, she saw a horrible dragon. Then it was the vision of a young boy with a cross on his chest, red as a heraldic sign. In cries and lamentations, the vision of the child disappears and in its place appears a Knight all armed, in a deserted plain whose smoking ground is white with ash.

THE COUNT.

What says the priest of Wraxby? Have we informed him?

Sir JOHN.

"Yes, Sir, but he cannot explain it."

Then the three girls return.

THE SHERIFF.

Why do you come back? Who called you? What does it mean?

Speaking to the Count, the girls successively offered in cryptic terms to give an explanation of the dream.

The Count refuses, and speaking to the Sheriff: "I must go. The day is not over; but we must ride a few miles before the evening meal. This dream doesn't disturb me; but I must not delay."

THE SHERIFF.

Messire, may God lead you in haste and give a happy outcome to your trip. Often what is announced doubtfully, ends better than that which presented itself well.

Sir THOMAS.

Messire, understand this dream as the announcement of some unexpected happiness, a son, perhaps, noble and beloved. But I delay, Messire. Once again may God lead you in haste.

THE COUNT

Lords, be well. The Count and his party exited to one side of the stage. On the other, the Sheriff, the Knights and the three children of Clee. The crowd follows.

SECOND ACT.

The scene takes place before the walls at the entrance of the castle of Northumberland County.

Two archers stand guard.

Slowly, the three children of Clee appear *completely* veiled in gray. One of the girls carries a copper bowl; another, a smoking censer; the third, a branch of dried leaves. Their gait is strange and supernatural. The first archer advances, anxiously looks around and says to his companion:

—Listen! Tylle; do you hear anything?

—No, Comrade: it is only the sound of the wind on dry leaves.

The young girls pass between them and the third slightly shakes her dead branch; mysteriously, they enter the Castle.

Then the stage fills gradually with a crowd with lively conversations.

A RUSTIC.

I say, neighbor, that is not a good sign for a newborn baby to see the day when his father is away.

CLERK.

Words of gossip! Don't you know that our good King Edward did not see his father a month before the churching ceremony; and, as the saying goes, he was born with a silver spoon in his pretty little mouth.

ALISON.

There will be a big party as in the good old days if it is a son. I have on this reliable information.

CLERK.

Naturally. But the gifts of Heaven must always be welcome.

A FORESTER.

Is there any news of our Count? It has been a good week since he went northward.

A RUSTIC.

How is our Countess?

ALISON.

Well, it is said, but she constantly asks for her husband.

A WOMAN.

It is said that a watchman is placed near the nine stones to watch for his return.

Laughter and joyful cries announce the coming of the gay companion Trokelowe whose antics attract general attention.

—Ask for a good adventure, beautiful damsels and noble Lords. Take by chance from the bag of the Peddler. There is something for everyone. Shoes for the wooden legs; nuts for the toothless; prediction of the end of the world with details.

ALISON.

Tell me about this; I do not want to die an old maid.

TROKELOWE.

"Listen: just a year before the world ends, you will have 12 months to amend yourself. "

After that, it is the turn of Clerk to be teased, and the laughter lasts even when the wife of the bailiff enters all agitated:

—The Count is back! the watchman of the nine stones saw his pennant in the distance.

But a scream resounds from inside the Castle, and Elleyne, the lady of the chamber of the Countess, runs to the postern and announces in the turmoil:

Good news!
All happiness!
The Countess has a son.

And the crowd exclaims:

Good news!
Well said, Elleyne!

ELLEYNE.

That is not all, my friends, there is a miracle, the child bears on his chest and on his back the sign of the Holy Cross, a beautiful red cross.

Miracle! Miracle!

the crowd clamors; the joy is general.

Trokelowe sings a ballad, and then the three girls completely veiled in grey return to the entrance of the Castle.

Slowly they follow each other.

The first carries the copper bowl; she sprinkles the ground around her.

The second carries the newborn wrapped in its swaddling clothes.

The third carries the smoking censer which she gently balances.

They pass, invisible to the noisy crowd, amused by Trokelowe's song.

Hardly have they disappeared that a confused rumor rises from inside the castle: a tragedy! to the rescue! the child is stolen!

The crowd is distraught; the guards struggle to push back the people who push in from on all sides.

The sound of a horn is heard and the Count and the knights of his party come forward.

THE COUNT *with the head of the guards.*

Who is there?

MATHIEU LAKKE.

Messire, half an hour ago, our dear Countess gave to a son, beautiful and strong. On his chest was distinctly seen a red cross. By malfeasance or sorcery, the child came to be

carried off under the eyes of women and guards. Since then, the mother lies lifeless; alive but immobile and unresponsive.

THE COUNT.

Hide nothing from me, Matthew! The tragedy is too great; the mother and son at the same time.

Sir Thomas MELAR.

What can we do, Sir?

THE COUNT.

“Nothing. There is nothing to do. It is a lightning strike. The blinding flash has burst, the leaves are burned, the trunk is white.”

Sir Thomas silently shakes the hands of the Count.

The HEAD OF THE GUARDS.

Messire, the priests come carrying our dear Countess before the altar of Saint Freda.

A litter on which Lady Merwyn is laid out is carried in, followed by the chanting priest. The porters stop; the Count kneels for a few moments.

Then he stands up and says:

—To you, Sir Thomas, Sir Hugh and Sir Holme de Hamelake, I entrust the government of my County. I go as a pilgrim to the Holy land. After that, I hope, with God's help, to find my son. I make this vow on this beloved land and the relics of Saint Cuthbert.

The porters resume their march; the count enters the Castle; the stage empties slowly.

Then we see the Count reappear wearing the costume of a Pilgrim; he walks away while the chanting of priests can still be heard in the distance.

THIRD ACT.

Eighteen years have passed. The scene represents an open space near the walls of a city, as in the first act.

On horseback, fully armed, the Knight of the Red Cross, accompanied by a squire and a page, crosses the stage and disappears.

After a time, a band of minstrels, playing and singing, between followed by a large crowd and while all dance, the varlets come to mark out with mats decorated with pennants a reserved enclosure where they set out chairs and carpets.

Then a herald and two men of arms appear, charged to contain the crowd.

THE HERALD.

Hear ye! Hear ye! Hear ye! All know that, today, we celebrate the blessed saint Edmund, who delivered us from the plague and bondage.

Each and every foreigner or countryman, gentle or simple, is free to go and come without impediment and to eat food and drink beer to satiety.

Joyful cheers from the crowd.

The HERALD.

No person shall work, man, apprentice or servant; and no curfew. Right now, each may appeal in court to the sheriff and knights, with complete freedom to come and go.—All pray with all their hearts for the safeguarding of our beloved Lord the Count still on pilgrimage and for the return to health of lady Merwyn after her long and strange malady. God save the King.

THE CROWD.

The saints protect them!

While the Herald speaks, the Sheriff, the Knights and their attendants enter in the reserved enclosure and take their places.

The Count, in his pilgrim costume, enters from the other side of the scene while travellers, sailors and the curious surround Trokelowe who is preparing to make a new joke on his regular butt, Matt the Miller.

Then, a dance of masks, bizarrely got up, occupies the stage. Tinkers hit their pans; butchers hit their bones and cleavers; blacksmiths pound their horseshoes and hammers. All chant 'twankydella.'

During the dance, the wife of the farmer of Stainesmoor, with her son, makes a passage through the crowd. She reaches the Sheriff, falls to her knees, and raises her right hand.

THE SHERIFF.

Come and say your complaint. No one should be afraid to seek the justice of the Count. What do you want?

MAKYN.

Drink, eat and shelter. You cannot give me justice.

THE SHERIFF.

Speak without fear.

MAKYN.

You cannot give me my husband, I buried him with my ten fingers in the land of Stainesmoor. Can you make the forest return to a land of labor? The Lords have changed fields into hunting grounds; they have taken men and roofs from the land. The hearths are cold. There is almost nothing to cultivate and the gate must be closed when the man is in the fields.

Sir HUGH YELLAND.

Woman, you are going faster, alone, toward evil, as with the whip and bridle.
Cries of anger rise from the crowd.

Sir HOLME.

Do not interrupt the speech. There are many things still to say, and serious matters. Speak, Madam, and have no fear.

MAKYN.

I will speak to you, Sir. Since the Saint-Austin our country has been devastated by a hideous dragon, who comes closer and closer, burning and devouring. Of what had been spared by the lords of the forest, little of the land still remains.

Eight days ago, my husband went to the fields with his stick and his knife because we no longer have a bow. Three days later, he came home, his hands burned, his face pale, speechless and the memory of a threatening horror in his eyes.

He died in the morning. My son and I buried him for the Last Judgment.

And still, the roars of the monster and the sinister glimmerings of the light of his fire come closer and closer. Give us something to drink and eat; we are dying.

The Sheriff makes haste to give orders, but Sir Hugh casts doubt on the story of the poor woman.—None of our guards told us anything like this.

And at the same time comes the guard of the land, with a man bearing three Rune sticks.

“You are already up to date,” said the guard.

“I lost seven of my best men at arms and the rest gave up the fight.”

“The region is empty and burned; the corpses of people and animals lie everywhere on the ground and the marks of ash are found across the countryside. During the day, the sky is full of dark and stinking smoke, and in the evening, it blazes with a blood red color. In the trace of the dragon, we found these shredded and effaced inscriptions. There was nothing to save, neither child nor furniture.”

He hands the Rune sticks to the Sheriff.

THE SHERIFF.

Thomas, you who are learned, do you know what these signs mean?

Sir Thomas (after review).

Even if I were to be hanged, I don't understand anything of this. But peradventure, you, Holy Pilgrim, could assist us in this.

Approach therefore!

THE SHERIFF.

Peace be with you, my father. You see, you had to cross a large number of countries and have heard their languages and learned their customs. What are these signs? Are they good counsel or evil sorcery?

THE COUNT.

"Let me examine them."

He takes one stick from the hands of the Herald, looks at it and gives it back.

THE COUNT.

It is the old script of our country. The words mean little, but the sense is clear. Do you want to hear me?

THE SHERIFF.

Surely. Speak without delay.

THE COUNT.

It is written that those who hold the rule devastate the country. Cruel you are, makers of injustice, exploitative and careless of the charge that your Lord left you. The plague will not end until the one who is most guilty will go alone and unarmed to kill the beast.

Whispers and shouts rise from the crowd.

Sir HUGH YELLAND.

You are making up stories, false priest, you and that woman.

Sheriff, chain them up!

—The Count removes his hood and turned to the crowd.

"Good people, do you acknowledge me, your Lord Count? "

Among the murmurs of the crowd, Trokelowe advances and stares at the Count.—deathly silence.—Trokelowe turns and yells:

Long live Egil from Northumbria!

And the crowd with one voice repeats:

Long live Egil from Northumbria!

THE COUNT.

You have been unjust guardians, despoilers of the weak, devastating, heavy of hand and hard of heart. You destroyed half of the households that I had entrusted to you for your pleasures. Which of you will go against the beast? You, Hugh Yelland or you, Holme de Hamelake?

Sir HUGH.

I will not be involved with sorcery or magic.

SIR HOLME.

I will meet, armed, any man or beast, whether there is sorcery or not.

THE COUNT.

"I alone will go; I'm the most guilty. For a personal grief, I abandoned my post and delivered my flock to wolves.

It will be done as I said.

Good people, pray for me.

The rest, if God wills it, is to me alone!"

The Count leaves the stage surrounded by the crowd.

The Lords exit last.

FOURTH ACT.

The scene depicts a desolated site on the border; behind the trees is the lair of the dragon. Fumes and roars come from there.

The three children of Clee, veiled gray, enter in succession and dance.

During their dance, the noise of the roaring stops. Then they withdraw from different sides.

—The Count, still in the costume of a pilgrim, enters with the bishop and priests. He kneels and receives the blessing of the bishop, who then retreats with the priests, except one. He turns to the Count.

THE COUNT.

Who are you, my brother?

THE PRIEST.

I am Matthieu Lakke.

THE COUNT, *looking at him*.

Indeed, my dear Lakke, my faithful companion! And yet I did not recognize you who was the strongest lance and the best cavalier of the country.

LAKKE.

For seven years, my Lord, I have worn the monk's robe; I was waiting for you, and I thought at the end that I would never again see the face of my master. Twelve spears are ready, whose tips have been soaked in holy water. At your signal, they will come to your help to kill the beast. Do not deny my assistance.

THE COUNT.

Matthew, it is hard for me not to accept it. Listen: last night Saint Dunstan appeared to me here or in the heavens, soon I will see my son again and the country will be delivered from this plague. Into the hands of God, I deliver my fate. You must withdraw. Farewell.

As Lakke withdraws, the three children veiled in gray appear again and surround the seated Count; they perform a few dance steps and make a few passes with their hands which put him to sleep.

—The Red Cross Knight enters the scene, armed from head to toe, accompanied by his page and his squire. He descends from his horse.

SAINT GEORGE.

"It is here, if the veiled ladies of grey are to be believed, that is the lair of the beast."

Speaking to his squire:

"Take cover and leave me. I fear neither tooth nor claw. Take my spear and my shield. I have no need of one or the other in these bushes and these brambles. Farewell."

The squire and the page take the horse away.

—The roaring of the dragon increases. Saint George enters the forest, his sword in hand. Smoke and flames redouble their intensity.

Saint George is on guard.

—The Count awakens and recites the words of the 44th Psalm:

You have covered us with the shadow of death. Wake, why sleepest thou, O Lord? arise, cast us not off forever.

Wherefore hidest thou thy face, and forgettest our affliction and our oppression?

Arise for our help, and redeem us for thy mercies' sake.

He falls to his knees.

—The dragon, crying out with a horrible scream, strikes. Saint George attacks him from all sides. He fatally wounds the beast, which falls backwards on him.

The Count runs, raises the head of the knight and exclaims:

“To the rescue! to me! My son is alive!”

The squire and the page run too, bringing the horse. They put the knight in the saddle; the Count supports him from one side, the squire from the other; the page leads the horse. All leave the stage.

—Immediately after, men, women and children crowd in.

With cries of joy, all drag the body of the dragon with ropes into the forest.

FIFTH ACT.

The scene takes place in an open space before the castle of the count. The three children veiled in gray come from different sides and meet in the middle of the scene. One of them plays some music on a pipe, and strange little people run and leap out of the forest and start dancing around the children. At the crowing of a rooster, all disappear in an instant.

Little by little the people enter and assemble near the entrance of the Castle. Alison sings a sad ballad; the litter of Lady Merwyn approaches.

In front are the Count in his ceremonial garb, Sir Thomas Methan, Sir Hugh Yelland and Holme de Hamelake; then come the bishop and priests.

THE COUNT.

The Holy Office is finished; set down your precious burden here. Get up slowly: that nothing disturbs her rest. Venerable Bishop, my son has, against all odds, survived the blows of the beast which he finally struck down. We pray, though we do not dare hope, that at his coming, the dear creature will revive or at least rest in the peace of the grave.

Saint George appears; his page leads his horse, his squire follows him.

He descends and meets the Count who led him to the litter and the leaves in his contemplation.

After a few moments, he sadly returns to the Count.

THE COUNT.

She is not changed.

SAINT GEORGE.

Lord, no feeling, no shivering. Has she always been thus?

THE COUNT.

Yes, night and day, year after year. She lay, alive, if this deadly numbness can be so called.

Take up her litter.

As carriers are preparing to do so, they move backwards shouting:

Look! Look!

All stop and see Lady Merwyn stand up slowly and move, with an uncertain step, towards her son.

Saint George advances and kneels before his mother, who places her hands on his head.

All surround them and hide them for a few moments.

Then the crowd departs and we see Lady Merwyn between her son and her husband.

They enter the Castle, followed by the procession in good order and the happy crowd; music is heard coming from the Castle.

Here ends the mystery,

and the actors wish you a good state of health (with the addition of happiness and wealth) and hope for your presence at the spectacle next year.

Farewell.

Khnopff, Fernand, « Les compensations pour dommages artistiques, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 1-3, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 6 mars 1919), 59-66.

COMMUNICATIONS ET LECTURES

Les compensations pour dommages artistiques,

par FERNAND KHNOPFF, membre de l'Académie.

Il y a quelques semaines, nous avons salué avec joie la réouverture de l'Université de Gand.

Nous pouvons nous féliciter de la restauration complète de cette glorieuse expression de la civilisation belge qui fut effectuée malgré les menaces de mutilation et de destruction proférées contre elle par des ennemis et des traîtres.

Mais il est aussi une manifestation, plus glorieuse encore de cette civilisation belge, dont les circonstances actuelles nous permettent d'espérer l'entière reconstitution.

Dans la cathédrale de Gand ne se trouvent plus que quatre des douze panneaux de l'immortel retable, exécuté pour cette église par les frères Hubert et Jean d'Eyck-sur-Meuse.

A la fin du XIV^e siècle, Liège était un centre d'art de premier ordre. C'est là que les deux peintres s'étaient formés, c'est là qu'ils avaient trouvé leur premier protecteur, le prince-évêque Jean de Bavière, et ce furent des commandes et des événements politiques qui les conduisirent ensuite à Gand et à Bruges.

Il convient donc de les proclamer les maîtres de l'école *belge*, car il faut désormais donner au très ancien et très illustre nom de belge la première place à laquelle il a droit et où l'on a fait figurer, abusivement et trop souvent, des dénominations qui le divisent et le diminuent.

On sait que en 1816, sous la domination néerlandaise, l'ignorance de gardiens indignes avait livré six des panneaux du retable de Gand à l'étranger, à l'Allemagne où ils font l'ornement le plus précieux du Musée de Berlin.

En octobre 1914, un nommé Emil Schafer publiait dans une des plus importantes revues de Berlin, *Kunst and Künstler*, un article hautement approuvé où l'on pouvait lire ceci:

« A Liège et à Bruxelles on rend déjà la justice au nom de l'Empereur allemand. Namur est tombé, sur Malines et Anvers croisent des zeppelins; dans quelques semaines, dans quelques jours peut-être, le quartier-maître général von Stern annoncera: le royaume de Belgique a cessé d'exister.

» Pour le règlement de la contribution de guerre à exiger des Belges, nous ne réclamerons pas seulement de l'or monnayé; chaque ville de ce pays a été autrefois une patrie des arts; chaque église, un sanctuaire de la peinture.

» Les petits fils des Van Eyck et des Rubens ont conservé beaucoup de tableaux qui possèdent, outre leur inappréciable valeur idéale, une valeur matérielle qui ne peut s'exprimer qu'en millions et sur cette partie aussi du patrimoine national le poing du vainqueur devra s'abattre. »

Et cette pédantesque brute énumérait ensuite, méthodiquement, les pièces les plus importantes du butin à transporter de Belgique dans les musées allemands.

« Il nous faut avant tout, écrivait-il, le glorieux retable de l'Agneau mystique dont six panneaux font déjà partie de notre Kaiser Friedrich Museum; deux autres sont au Musée de Bruxelles, d'où il va de soi qu'ils doivent être transportés à Berlin. Et les Gantois n'auront pas le droit de crier au sacrilège si nous envoyons aussi à Berlin les panneaux restés à Saint-Bavon, cela pour la commémoration de nos victoires. »

D'autre part, dans ce livre émouvant, publié en 1917: *La Guerre et les Œuvres d'art en Belgique*, le baron H. Kervyn de Lettenhove citait la réponse du premier ministre de Bavière, au baron Descamps, notre ministre des Sciences et des Arts, à propos du prêt éventuel, à l'Exposition de Bruxelles de 1910, de certains tableaux de l'ancienne Pinacothèque de Munich:

« Les œuvres des grands maîtres, écrivait-il, ne peuvent se payer avec de l'argent; elles peuvent seulement se remplacer par des œuvres équivalentes. La perte d'un de nos tableaux doit pouvoir nous donner le droit d'en prendre d'autres d'un » même mérite, à choisir dans vos musées de Bruxelles. »

Voilà donc, posé par les Allemands eux-mêmes, le principe des compensations pour les dommages artistiques causés par leur vandalisme, et dans un intéressant article de *l'Illustration* du 11 janvier dernier, M. Auguste Marguillier se demandait comment réaliser l'application de ce principe et sur quelles bases établir le détail de la rançon à laquelle il donne droit.

Il estime qu'on ne peut songer à dégarnir les édifices d'outre Rhin des œuvres d'art créées pour eux et qui n'auraient aucun sens pour nous, mais qu'il n'en est pas de même des pièces de collection, déjà « déracinées », surtout si notre choix porte sur des créations de notre génie national ou sur des œuvres nous ayant jadis appartenu.

Avant tout, pour rendre enfin sa splendeur première au vénérable monument de la peinture belge qu'est l'*Adoration de l'Agneau* mystique, la Belgique doit recouvrer les six panneaux exposés au Musée de Berlin.

Nous devons de même faire revenir de Berlin et de Munich les quatre panneaux de Thierry Bouts, qui formaient jadis les volets de la Cène de ce maître, échappée par miracle au criminel incendie de la collégiale Saint-Pierre de Louvain en 1914; faire revenir de Dantzic le *Jugement dernier* de Memling, qui est conservé à l'église Notre-Dame et qui, expédié de Bruges à Pise par les Portinari, avait été capturé en cours de route par les pirates prussiens de la ligue hanséatique; reprendre à Francfort les très curieuses peintures dites du « Maître de Flémalle », provenant de l'abbaye de ce nom;

remplacer, autant qu'il est possible, le Jordaens brûlé à Dixmude, cette formidable *Adoration des mages*, somptueux amoncellement d'énormes éléments pittoresques, par un des Jordaens de Cassel ou de Munich, *Le Satyre et le Paysan*, avec leurs larges plans de lumière colorée et l'équilibre massif de leurs musculatures de cuivre rouge; ramener de Munich, encore, *Les Trois Cavaliers* de ce grand paysagiste bruxellois, Louis de Vadder, trop peu connu parmi nous.

Et quel enseignement serait pour nos jeunes peintres et nos amateurs d'art la présence au Musée de Bruxelles de l'une des œuvres importantes du vieux Breughel, dont le Musée de Vienne possède un ensemble unique; des peintures admirables où le savoir le plus vrai s'agrément de la joie la plus saine et de la fantaisie la plus divertissante.

C'est à Vienne aussi que se trouvent, à présent, des armures et des orfèvreries, qui sont des produits merveilleux de l'art belge; et à ce sujet, on trouverait des renseignements curieux en consultant un opuscule de Ch. Piot, intitulé: *Les objets précieux emportés de Belgique en Allemagne en 1794*, objets conservés—ou fondus—par les Allemands en vertu (si l'on peut ainsi dire) de certain droit d'épave.

Il faudrait marquer encore, dans les Musées de Berlin, de Munich et de Vienne, le nombreux et imposant cortège des vastes toiles sur lesquelles Rubens faisait étaler par ses élèves l'ampleur de ses imaginations décoratives et les séries, plus charmantes, des esquisses originales aux colorations perlées; le noble défilé des effigies aristocratiques dues à l'élégant pinceau du chevalier Van Dyck; les précieux ouvrages de peinture que parachevèrent, avec un patient et fervent amour de leur art, ces maîtres fameux qui furent Jehan d'Eyck, Roger de le Pasture, Hans de Memling, Thierry Bouts, Quentin Metsys, Joachim Patenier, Henri à la Chouette, le mystérieux maître de Flémalle, et cette figure étrange de l'histoire de la peinture, Hugo van der Goes, ce génial précurseur de qui notre regretté confrère, A.J. Wauters, a pu écrire: « Dans son retable des Portinari, la fillette du donateur a déjà, en germe, la grâce ingénue et la distinction innée des enfants de Van Dyck; les saints Thomas, Antoine et Joseph, l'austérité imposante, la grandeur de lignes et les vastes têtes inspirées des évangélistes de Dürer. » Sa dernière œuvre, peut-être, fut brutalement prise à l'Espagne par le Gouvernement prussien.

On connaît l'histoire de l'acquisition de cette *Adoration des bergers* que possédait le couvent de Monforte en Espagne; le Gouvernement espagnol ayant mis opposition à l'exode de cette peinture faisant partie du patrimoine national, l'Allemagne menaça de retirer son ambassadeur si cette interdiction n'était pas levée—et l'œuvre partit pour Berlin.

Notons, en passant, ce détail—relativement—flatteur pour nous, que c'est le violent désir de posséder une œuvre réputée de notre école qui poussa le soudard arrogant à faire son geste de Prussien.

Quoique fort longue déjà, cette liste vengeresse est loin d'être complète. Mais, comme on l'a très justement formulé, il convient de laisser dans les Musées allemands des œuvres belges « pour attester notre suprématie artistique et maintenir son » influence

bienfaisante », et l'on a ajouté d'autre part: « Il ne faut pas nous borner à des reprises basées sur des raisons » d'origine et d'histoire et il est juste aussi que l'Allemagne expie encore par d'autres pertes qui l'atteindraient plus au vif dans sa propre substance, les attentats qu'elle a commis, de gaîté de cœur, contre ce qui était la vivante incarnation de l'âme de nos ancêtres. »

Pour cela il y aurait à établir une autre liste dont l'élaboration serait plus longue, car elle nécessiterait une entente entre tous les Alliés.

Certes, l'art allemand est, en général, lourd et brutal; mais, à côté des férociétés de rapace nocturne d'un Mathias Grünwald, qui fait songer à cette nuit, que selon Victor Hugo la bête fauve a pour âme, il montre aussi les naïvetés fondantes d'un Stephan Lochner et les curiosités cosmopolites d'un Albert Dürer. On conserve de ce dernier, à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, un dessin à la plume, représentant—d'un trait rapide—un vaste panorama et portant en haut, à côté de la date 1520 et du monogramme fameux, cette précieuse inscription: « Ceci est à Bruxelles le Jardin zoologique et le pavillon, vus derrière le château. »

Ne pourrait-on (c'est un vœu personnel), en souvenir de l'admiration que le maître de Nuremberg a notée dans le journal de son séjour en notre capitale, transporter de la collection Albertine dans notre Musée ancien, l'*Étude de perdrix*, qu'il avait peinte à l'aquarelle pour son tableau *Adam et Ève*? C'est une œuvre de petit format, exquise, dans laquelle l'exactitude la plus scrupuleuse se grandit au plus haut de l'art, par une émotion respectueuse et profonde devant la Nature.

M. Marguillier est plus exigeant. « Nous n'avons pas, écrit-il, la prétention de tracer à nos conservateurs un programme qu'ils sont plus qualifiés que nous pour dresser; qu'on nous permette seulement un vœu: celui de voir régner au Louvre comme il le mérite à côté de Holbein, le grand et noble artiste de Nuremberg, qui n'eut certes pas signé, lui, comme ses tristes descendants dégénérés, un manifeste tel que celui des « quatre-vingt-treize ». Il est de lui à là Pinacothèque de Munich une œuvre puissante, qui est comme son testament artistique et spirituel: les deux panneaux où il a représenté dans la diversité de leurs caractères, *Les Quatre Apôtres*, Pierre, Jean, Marc et Paul. Ne peut-on penser que par delà la tombe, l'âme du grand Dürer frémit d'horreur à l'idée que les regards des incendiaires et des sacrilèges de Nomeny et de Gerbéviller puissent se poser encore sur ces sublimes créations de son esprit? Qu'y a-t-il de commun désormais entre eux et elles? Elles seraient certes mieux à leur place parmi ceux ni se sont faits les champions du Droit, de la Justice et de la Vérité dont elles sont les immortelles incarnations. »

« Si le remplacement des chefs-d'œuvre détruits est impossible, écrit-il encore, si même l'équilibre est irréalisable entre les pertes subies et les réparations que nous pourrions obtenir, il n'en reste pas moins nécessaire, si l'on veut que la paix revête le caractère « sévèrement juste, impitoyablement juste » qu'elle doit avoir, que l'Allemagne expie ses crimes de lèse-civilisation. »

«A la suite du bombardement par obus incendiaires, les 6 et 7 juillet 1915, du Palais Saint-Waast à Arras, qui détruisit les collections du musée et des archives qui n'avaient pu être évacuées, la Société historique du Pas-de-Calais, douloureusement émue et indignée du barbare traitement infligé, sans l'ombre d'une raison stratégique, aux vénérables monuments d'Arras, exprimait en termes éloquents cette nécessité de l'expiation: Nous ne demandons pas de représailles; nous souhaitons quelque chose de plus haut que la vengeance qui nous mettrait au niveau de nos adversaires, quelque chose aussi de plus dur: nous réclamons l'action de la justice et le châtiment. Notre vœu le plus ardent est que les ruines accumulées par eux sur notre sol et dans nos villes, soient compensées par la saisie en Austro-Allemagne des chefs-d'œuvre qui n'appartiennent pas à l'art de cette double nation et qui, pouvant être emportés, seront attribués aux régions dévastées de la France et de la Belgique. Il faut à la face de l'univers enlever aux nouveaux barbares l'honneur de monter la garde devant les manifestations sacrées de l'idéal, comme sur le front d'une armée on dégrade un soldat qui ne mérite plus de porter les armes. »

Khnopff, Fernand, « Les compensations pour dommages artistiques, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 1-3, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 6 mars 1919), 59-66.

Translation:

Compensation for Artistic Damages,
by FERNAND KHNOPFF, Member of the Academy.

A few weeks ago, we welcomed with joy the reopening of the University of Ghent.

We may congratulate ourselves on the full restoration of this glorious expression of the Belgian civilization which was carried out despite the threats of dismemberment and destruction against her by enemies and traitors.

But there is also a still more glorious manifestation of this Belgian civilization, which the current circumstances allow us to hope for a complete reconstitution.

In the Cathedral of Ghent there are no more than four of the twelve panels of the immortal altarpiece executed for this church by the brothers Hubert and Jan van Eyck-sur-Meuse.

At the end of the fourteenth century, Liège was an art center of the first order. It is there that the two painters were trained, there that they found their first protector, the Prince-Bishop John of Bavaria, and commissions and political events which led them then to Ghent and Bruges.

Therefore we proclaim them masters of the *Belgian* school, because we now need to give to the very old and very illustrious name of Belgium the premier place to which it is entitled and where we had included, improperly and too often, the denominations that divide and diminish it.

We know that under Dutch rule in 1816, ignorant and unworthy guardians sent six of the panels from the Ghent Altarpiece abroad to Germany where they became the most precious ornament of the Berlin Museum.

In October 1914, someone named Emil Schafer published in *Kunst and Künstler*, one of the most important journals of Berlin, a highly acclaimed article where one could read this:

“In Liège and Brussels we have already rendered justice on behalf of the German Emperor. Namur is pinned down, zeppelins are crossing over Mechelen and Antwerp; in a few weeks or perhaps in a few days, the quartermaster General von Stern will announce: the Kingdom of Belgium has ceased to exist.

“For the settlement of the war contribution to be required of the Belgians, we will claim not only gold coins; every city in this country was once a home of the arts; each Church a sanctuary of painting.

“The grandsons of Van Eyck and the Rubens have retained many of the paintings that have, besides their invaluable ideal value, a material value that cannot be expressed but in millions and the fist of the conqueror will also strike on this part of the national heritage.”

And this pedantic brute then methodically listed the most important pieces of the spoils to be transported from Belgium to the German museums.

“We must have above all, he wrote, the glorious altarpiece of the Mystic Lamb of which six panels are already part of our Kaiser Friedrich Museum; two others are at the Museum in Brussels, from whence it is self-evident that they must be transported to Berlin. And the citizens of Ghent will have no right to shout sacrilege if we will also send the panels remaining at Saint Bavo to Berlin for the commemoration of our victories.”

On the other hand, in this poignant book published in 1917: *War and the Works of Art in Belgium*, Baron H. Kervyn de Lettenhove cited the response of the Prime Minister of Bavaria to Baron Descamps, our Minister for Sciences and Arts, about the prospective loan of certain panels of the old Pinakothek in Munich to the Brussels exhibition of 1910:

“The works of the great masters, he wrote, cannot be paid for with money; they may only be replaced by equivalent work. The loss of one of our panels must give us the right to take others of the same merit, to be chosen in your museums in Brussels.”

There we have, posed by the Germans themselves, the principle of compensation for the artistic damage caused by their vandalism, and in an interesting article in *l’Illustration* of last January 11, Mr. Auguste Marguillier wondered how to achieve the implementation of this principle and on what basis to establish details of the ransom to which he gives the right.

He thinks that one cannot think of stripping the works of art created for them from the buildings across the Rhine and which would have no meaning for us, although that is not the same for those works in their collections which are already “uprooted,” especially if our choice was for creations of our national genius or are artworks we previously owned.

Above all, to at last return to its original splendor the venerable monument of Belgian painting which is the mystical *Adoration of the Lamb*, Belgium must recover the six panels exhibited in the Berlin Museum.

We must also bring back from Berlin and Munich the four panels of Thierry Bouts, which once formed the wings of the Last Supper by this master, which escaped by a miracle from the criminal fire of the Collegiate Church of Saint-Peter in Louvain in 1914; the return from Danzig of the *Last Judgment* of Memling, which is kept at the Church of our Lady and was shipped from Bruges to Pisa by the Portinaris and had been captured en route by the Prussian pirates of the Hanseatic League; take back from Frankfurt the very

curious paintings of the so-called “Master of Flémalle,” from the Abbey of that name; replace as much as possible, the Jordaens burned at Diksmuide, this great *Adoration of the Magi*, a sumptuous pile of large picturesque elements, by one of the Jordaens from Cassel or Munich, the *Satyr and the Peasant*, with their broad planes of colored light and massive balance of their copper red muscle; and take back from Munich *The Three Horsemen* of the great Brussels landscapist, Louis de Vadder, who is too little known among us.

And what an education would it be for our young painters and our art lovers to have present at the Brussels Museum of Art one of the important works of the elder Breughel, of which the Museum of Vienna has a unique set; admirable paintings where truest knowledge is complemented the most healthy joy and most entertaining fantasy.

It is in Vienna where the armor and the silverware, which are wonderful products of Belgian art, are now found; and in this regard, we would find curious information by consulting a Ch. Piot pamphlet, entitled: *Precious Objects taken from Belgium in Germany in 1794*, works kept—or melted—by the Germans in virtue (so to speak) of a certain right of salvage.

It must be noted again that in the museums of Berlin, Munich and Vienna, the numerous and impressive procession of large canvases on which Rubens and his students displayed the magnitude of his decorative imagination and the most charming series of original sketches with pearly colorations; the noble parade of aristocratic portraits due to the elegant brush of the knighted Van Dyck; the valuable works of painting that were forged with a patient and fervent love of their art, these famous masters who were Jehan d’Eyck, Roger van der Weyden, Hans Memling, Thierry Bouts, Quentin Metsys, Joachim Patenier, Henri à la Chouette, the mysterious Master of Flémalle, and this strange figure in the history of painting, Hugo van der Goes, this awesome precursor about whom our late colleague, A.J. Wauters, could write: “In his Portinari altarpiece, the daughter of the donor has already the germ of the ingenuous grace and innate distinction of the children of Van Dyck; saints Thomas, Anthony and Joseph are of imposing austerity, and the grandeur of their lines and large heads inspired the evangelists of Dürer.” His last work, perhaps, was brutally taken from Spain by the Prussian government.

We know the story of the acquisition of the *Adoration of the Shepherds* that had been owned by the convent of Monforte in Spain; the Spanish Government having raised opposition to the exodus of this painting as part of the national heritage, Germany threatened to withdraw its Ambassador if the ban was not lifted—and the work moved to Berlin.

Note, in passing, that—relatively—flattering detail for us, it is the violent desire to possess a work deemed to be of our school that prompted the arrogant boor to make his Prussian gesture.

Although quite long already, this avenging list is far from complete. But, as one has rightly put it, Belgian works should be allowed to remain in German museums “to

demonstrate our artistic supremacy and maintain their “beneficial influence;” and on the other hand one has added: “We should not simply limit ourselves to reprisals based on reasons of origin and history and it is just that the Germany still atones by other losses which would reach it more deeply in its own substance, for the attacks she has committed with light hearts against what was the living embodiment of the soul of our ancestors.”

For this there would have to be established another list whose elaboration would be longer, as it would require an agreement between all the Allies.

Certainly, German art is heavy and brutal in general; but, next to the ferocities of such a nocturnal raptor as Mathias Grünwald, who makes one dream of the night which a wild animal has for a soul according to Victor Hugo, it shows also the melting naiveties of a Stephan Lochner and cosmopolitan curiosities of an Albert Dürer. Of the latter is preserved at the Vienna Academy of Fine Arts a pen drawing representing—with a quick stroke—a vast panorama and bearing at the top, beside the date 1520 and his famous monogram, this valuable inscription: “This is the Brussels zoological garden and pavilion, seen behind the castle.”

Could we not (it is a personal wish), in remembrance of the admiration that the master of Nuremberg noted in the journal of his stay in our capital, transport to our Museum of Ancient Art the *Study of a Partridge* from the Albertina collection that he painted in watercolor for his panel *Adam and Eve*? It is a small, exquisite work in which the most scrupulous accuracy rises to the highest level of art, with a respectful and profound emotion before Nature.

Mr. Marguillier is more demanding. “We have not, he wrote, the pretension to outline for our curators a program that they are more qualified than us to prepare; if we are allowed only one wish: it would be to see the great and noble artist from Nuremberg reign in the Louvre next to Holbein as he deserves, who certainly had not signed, as did his sad degenerate descendants, a manifesto such as that of the “ninety-three.” There is a powerful work by him in the Pinakothek in Munich, which is in a sense his artistic and spiritual testament: the two panels in which he represented *The Four Apostles*, Peter, John, Mark and Paul in the diversity of their characters. Can we not imagine that beyond the grave the soul of the great Dürer shuddered with horror at the idea that the incendiaries and sacrileges of Nomeny and Gerbéviller can still pose on these sublime creations of his mind? What does he now have in common with them? They would certainly be better placed among those who were the champions of Law, Justice and Truth, of which they are the immortal incarnations.

“If replacement of the destroyed masterpieces is impossible, he writes, if even the balance is impracticable between losses and repairs that we could get, there is not less necessary, if that peace is “severely just, ruthlessly just” character that it must have, that the Germany expiates its crimes of against civilization.”

“Following the bombing by incendiary shells, on 6 and July 7, 1915, of the Palace Saint-Waast at Arras which destroyed the collections of the museum and archives

which could not be evacuated, the historical society of the Pas-de-Calais, painfully moved and outraged by the barbarous treatment inflicted without a shadow of a strategic reason to the venerable monuments of Arras, expressed in eloquent terms this need for atonement: We ask no reprisals; we want something higher than the revenge which would lower us to the level of our adversaries, something even harder: we are calling for the action of justice and punishment. Our most fervent wish is that the ruins accumulated by them on our soil and in our cities, will be compensated by the seizure in Austro-Germany of the masterpieces that do not belong to the art of this double nation and which, having been imported, will be attributed to the regions devastated in France and Belgium. It is necessary in the face of the universe to remove from the new barbarians the honor of keeping guard before the sacred manifestations of the ideal, as at the front of an army one degrades a soldier who no longer deserves to bear arms."

Khnopff, Fernand, « Motion, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, n° 4-6, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 3 avril 1919), 72-73.

Motion

M. Khnopff fait la motion suivante: “La Belgique a eu l’honneur de faire naître de grands écrivains qui, ayant eu le bonheur de pouvoir s’exprimer dans une langue universelle, ont été placés par l’admiration de leurs confrères au premier rang de la littérature contemporaine, il en est même, je ne citerai que Verhaeren et Maeterlinck, qui dominent les lettres de ce temps, et nous pouvons ajouter, avec fierté, que nous en avons d’autres qui les valent.—On pourrait croire qu’il n’existe en Belgique aucun organisme officiel qui puisse accueillir leur gloire, et, à présent plus que jamais, ce serait absolument inexcusable. Notre Compagnie était, à ses débuts, une société littéraire d’expression française. Plus tard, elle comprit une Classe des belles-lettres. Aujourd’hui, dans la Classe de lettres, une majorité d’historiens et de professeurs paraît avoir systématiquement fermé les portes aux artistes créateurs. Mais la place de ceux-ci n’est-elle pas plutôt parmi nous, à côté des créateurs de la musique, de l’architecture, de la sculpture, de la peinture et de gravure, et n’est-ce pas par suite d’une interprétation étroite d’un texte mal formulé, qu’ils ne peuvent être admis dans la Classe des beaux-arts? Nos aimables confrères Solvay et Le Nain, qui connaissent comme personne les traditions de notre Compagnie, ne pourraient-ils nous donner quelques renseignements à ce sujet?”

M. Solvay propose simplement de porter la question à l’ordre du jour de l’assemblée générale prochaine, sous la forme de réintégration dans la Classe des lettres et des sciences morales et politiques des littérateurs créateurs. En cas d’insuccès de la proposition, la création d’une nouvelle Section des belles-lettres dans la Classe des beaux-arts serait envisagée ou même proposée.

Cet objet figurera donc à l’ordre du jour de la prochaine assemblée plénière des trois Classes.

Khnopff, Fernand, « Motion, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, n° 4-6, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 3 avril 1919), 72-73.

Translation:

Motion

Mr. Khnopff made the following motion: “Belgium has had the honour to give birth to great writers who, being fortunate to be able to express themselves in a universal language, have been placed by the admiration of their colleagues at the forefront of contemporary literature, even so I will cite only Verhaeren and Maeterlinck, who dominate the literature of this time, and we can add with pride that we have others who are also worthy.—You would think it would be absolutely inexcusable, now more than ever, if there was no official body that can accommodate their glory in Belgium. Our company was in its beginning a literary society of French expression. Later, it included a Belles-Lettres class. Today, in the literary class, a majority of historians and teachers seems to have systematically closed the doors to creative artists. But is not their proper place here among us, beside the creators of music, architecture, sculpture, painting and engraving, and is it not the result of a narrow interpretation of a poorly formulated text, that they cannot be admitted to the class of fine arts? Our kind colleagues Solvay and Le Nain, who know better than anyone the traditions of our company, can they not give us some information on this topic?”

Mr. Solvay simply proposes to bring the issue to the agenda of the next general meeting, in the form of reintegration of creative writers into the Class of Letters and Moral and Political Sciences. In case of failure of the proposal, the creation of a new section of literature in the Class of Fine Arts would be considered or even proposed.

This object will therefore be on the agenda of the next plenary meeting of the three Classes.

Khnopff, Fernand, « Paroles liminaires, » in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 7-12 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1920), 165-169.

(Séance du 16 octobre 1919)

Paroles Liminaires

Excellence,
Messieurs,

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent dans l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays.

Ainsi s'exprima Baudelaire, et c'est l'évocation—exquise et parfaite—de ces peintures merveilleuses qui sont la gloire du Louvre : la *Joconde*, la *Vierge aux rochers*, *Sainte Anne*, le *Précurseur*.

Parmi les tableaux du Maître, la *Joconde* paraît être l'image la plus définitive de son génie. On a dit que ce portrait d'une dame napolitaine devrait être nommé Notre-Dame du Louvre ; c'est la plus grande dame du monde, celle qui reçoit immédiatement les hommages de tous les hommes civilisés.

Quand la *Monna Lisa* disparut du Salon carré, l'émotion fut universelle : artistes et savants se sentaient également frappés; la foule elle-même s'inquiétait, comprenant vaguement que cet attentat contre une œuvre aussi supérieure était un crime de lèse-humanité, et quelqu'un rappela cette parole : « Une vertu se retire du monde lorsqu'un chef-d'œuvre se perd. »

Certes, au temps de cet essor fabuleux de la civilisation italienne, d'autres personnalités éminentes des arts et des sciences avaient collaboré avec le Vinci à l'édification de ce temple idéal consacré au culte de la Beauté ; mais si quelques-unes d'entre elles avait surpassé les autres, aucune n'avait—comme lui—fait admirer la plénitude harmonieuse du génie humain.

Léonard est plus qu'un grand artiste et qu'un grand savant; c'est l'homme à qui rien de ce qui est humain n'est étranger et qui ne s'appuie sur le Savoir que pour s'élever plus haut encore, et comme l'a écrit Gabriel Séailles, son fervent historien :

« Il est l'homme unique, le plus bel exemplaire, peut-être, que l'humanité, dans le long effort qui l'élève vers l'esprit, se soit présenté à elle-même.

» Il y a, avons-nous dit un jour, pour l'artiste digne de ce nom, des récompenses très hautes, et, après le bonheur divin d'avoir pu créer son œuvre, la plus haute c'est se sentir compris par ses égaux et croire—par l'effort de son expression sincère—prolonger sa courte existence dans celle de l'immense univers. »

Telle fut, telle est la destinée du maître de la *Cène*.

Charmés par la beauté de son corps et la splendeur de son esprit, ses contemporains l'ont considéré comme un prodige de la Nature et c'est avec une émotion presque religieuse que Vasari commence la biographie du grand peintre :

« On voit, écrit-il, les plus grands dons pleuvoir par influences célestes dans les corps humains, on voit se ramasser sans mesure en un seul corps la beauté, la grâce et le talent, et cela à tel point que de quelque côté que se tourne cet homme, il fait connaître à l'évidence qu'il agit par un don de Dieu et non par un effort de l'art humain. C'est là ce que virent les hommes en Léonard de Vinci. »

Parmi ces dons innombrables, le Maître pouvait compter des talents qui devaient irrésistiblement séduire les hommes de son temps et plaire même à la foule.

Improvisateur charmant, organisateur habile de pompeux cortèges et d'ingénieuses surprises, il était de toutes les fêtes ; les princes se disputaient sa présence, comme les amateurs ses travaux et les artistes ses conseils.

La *Cène*, la statue équestre de Milan, le carton de Florence étaient exposés à l'admiration de tous.

Ces chefs-d'œuvre n'existent plus, et cependant c'est d'aujourd'hui, c'est de demain peut-être que datera la vraie gloire de Léonard : tous les efforts sont, à présent, consacrés à l'étude de ses manuscrits, montrant le penseur et l'artiste confondus en une seule unité, qui paraît d'autant plus haute et plus belle qu'elle est mieux comprise.

Durant de longs temps, ces manuscrits avaient été jugés indéchiffrables. Leur signification se dégage peu à peu et fait constater une invraisemblable diversité d'occupations.

« Sa vie, écrivait un contemporain, est à ce point variée et indéterminée qu'il semble vivre au jour le jour. »

Mais la supériorité du Maître se manifeste par sa façon de diriger, avec la sensibilité de l'artiste, les spécialités du savant vers les principes essentiels. Science et art ne font qu'un pour lui ; dans ces deux produits de la pensée humaine, il voit le travail de la seule invention. Il sait que l'imagination est le moteur de tout progrès scientifique, comme le facteur de toute réalisation esthétique, et que le vrai savant est, comme le grand artiste, un créateur.

Si les yeux du peintre de la *Joconde* ont fixé les beautés de la vie terrestre avec une précision éthérée qui semble une exquise jouissance, son âme se sentait attirée par le mystère éternel de l'univers infini; et c'est non seulement à cause de son activité multiforme, capable d'aller de tous les genres d'art à toutes les sortes de sciences, mais aussi à cause de la forme de son intellectualité, que Léonard représente mieux que personne cette lumineuse période d'humanisme qui a vu s'organiser, après tant de siècles de destruction et de désordre, la restauration de la juste puissance du Savoir.

Léonard de Vinci est l'emblème de la Renaissance.

Le visionnaire opiomane Thomas de Quincey disait que aux seuls mots de *consul romanus* apparaissaient à son esprit les aspects grandioses de l'histoire romaine : l'autorité des chefs, vêtus des plis augustes de la toge et escortés des licteurs aux faisceaux imposants; les luttes oratoires du Forum et du Sénat; la marche des légions victorieuses vers les extrémités du monde.

Sans l'excitation morbide de la drogue funeste, à ce mot « la Renaissance », des images splendides surgissent devant nous et se développent harmonieusement,—souvenirs soudains d'œuvres, de reproductions et de descriptions célèbres,—et bientôt ces visions s'ordonnent en une procession idéale, d'allure magnifique et sacrée, au cours de laquelle se confondent le faste impérial des princes tyrans et la pompe sacerdotale des souverains pontifes. Rythmée par les chants des tribunes et les cloches des tours, elle se déroule majestueusement par de larges avenues et de vastes places, bordées de palais et d'églises, où s'érige le marbre clair des colonnades et s'étale le décor coloré des fresques et des mosaïques.

Le spectacle est superbe; partout s'admirent la beauté des nobles visages et des fières attitudes, l'ample somptuosité des vêtements et des accessoires. C'est l'orgueilleux éclat de l'or, le relief nerveux du bronze, les luisants hautains de l'acier; c'est l'opulence des brocarts, la profondeur des velours, les caresses des soies et des satins et les nuances infinies du carmin, de la pourpre et de l'azur. C'est encore la fantaisie ingénieuse des harnachements et des attelages, la structure élégante et hardie des dais et des chars où trônent des chefs-d'œuvre; c'est le luxe exalté des bannières et des cartels où se déploient, comme un vol de génies, des noms illustres, lumineux comme des phares.

Partout rayonne une intense joie de vivre.

Et sur ce grand bonheur, le ciel en fête courbe
L'éblouissement bleu de son arc triomphal.

Enfin, dans un suprême effort de splendeur vers la gloire, le cortège se grandit et s'élève en apothéose, salué par la clameur immense de millions de spectateurs s'unissant en un cri : Vive l'Italie!

Khnopff, Fernand, « Paroles liminaires, » in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 7-12 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1920), 165-169.

(Séance du 16 octobre 1919)

Translation:

Preliminary Remarks

Excellency,
Gentlemen.

Leonardo da Vinci, deep and dark mirror
Where charming angels, with a soft smile
All charged with mystery, appear in the shadow
Of the glaciers and pine trees that enclose their country.

Thus spoke Baudelaire, and it is the evocation—exquisite and perfect—of these wonderful paintings that are the glory of the Louvre: the *Mona Lisa*, the *Virgin of the Rocks*, *Sainte Anne*, and *John the Baptist*.

Among the paintings of the master, the *Mona Lisa* appears to be the definitive image of his genius. It has been said that this portrait of a Neapolitan lady should be named Notre-Dame du Louvre; this is Lady of the world, one that immediately receives the homage of all civilized men.

When the *Mona Lisa* disappeared from the *Salon carré* of the Louvre, the emotion was universal: artists and scientists alike felt stricken; the crowd itself was concerned, comprehending vaguely that this attack against such a superior work was a crime against humanity, and someone recalled these words: “a virtue withdraws from the world when a masterpiece is lost.”

Certainly, at the time of this fabulous flight of Italian civilization, other eminent personalities of the arts and sciences had collaborated with da Vinci in the building of this ideal temple dedicated to the cult of beauty; but if some of them had surpassed the others, none had—like him—caused us to admire the harmonious fullness of human genius.

Leonardo is more than a great artist and a great scholar; he is the man to whom nothing which is human is foreign and who does not rely on knowledge to rise higher still, and as Gabriel Séailles, his fervent historian wrote:

“He is the unique human, perhaps the most exemplary that humanity, in the long effort to elevate itself towards the spiritual, has presented to itself.

“There are,” we said one day, “for the artist worthy of the name, high rewards, and after the divine joy to have been able to create his works, the highest is to feel understood by his equals and to believe—by the effort of his sincere expression—that he has prolonged his short existence in the vast universe.”

Such was, such is, the destiny of the master of the *Last Supper*.

Charmed by the beauty of his body and the splendour of his spirit, his contemporaries regarded him as a prodigy of Nature and it is with an almost religious emotion that Vasari begins the biography of the great painter:

“One sees, he wrote, the greatest gifts rain down by celestial influences in human bodies, one sees them gathered without measure in one body the beauty, grace and talent, and this to such point that whatever side that this man turns, he makes it clearly known that it is a gift of God, not an effort to human art. This is what men saw in Leonardo da Vinci. »

Among these countless gifts, the master could count talents which irresistibly seduced the men of his time and even pleased the crowd.

Charming improviser, skilled organizer of formal processions and ingenious surprises, he designed all feasts; princes vied for his presence, as art-lovers vied for his works and artists for his advice.

The *Last Supper*, the equestrian statue of Milan, the cartoon of Florence [*The Battle of Anghiari*] were revealed to the admiration of all.

These masterpieces no longer exist, and nevertheless it is from today, or perhaps from tomorrow, that the true glory of Leonardo will date: all efforts are now devoted to the study of his manuscripts which show the thinker and the artist combined in a single unity, which seems even more elevated and more beautiful as it is better understood.

For a long time these manuscripts were considered to be indecipherable. Their meaning has emerged gradually and established an incredible diversity of occupations.

“His life, wrote a contemporary, is so varied and indefinite that he seems to live day by day.”

But the superiority of the master is manifested by his way of directing, with the sensitivity of the artist, the specialities of the scientist to essential principles. Science and art are one for him; in these two products of the human mind, he sees the workings of a single invention. He knows that imagination is the engine of scientific progress, as the factor of any aesthetic achievement, and that the true scientist is, like the great artist, a creator.

If the vision of the painter of the *Mona Lisa* has fixed the beauties of life on Earth with such ethereal precision that seems an exquisite enjoyment, his soul felt attracted to the eternal mystery of the infinite universe; and it is not only because of his multifaceted activity, able to explore all kinds of art and all kinds of science, but also because of the shape of his intellectuality, that Leonardo represents better than anyone this luminous

period of humanism which saw to organize, after so many centuries of destruction and disorder, the restoration of the right power of Knowledge.

Leonardo da Vinci is the emblem of the Renaissance.

The visionary opium addict Thomas de Quincey said that just the words *consul romanus* made the grandiose aspects of Roman history appear in his mind: the authority of the chiefs, dressed in the august folds of the robes and escorted by the lictors with towering *fascēs*; the oratorical struggles of the Forum and the Senate; the march of victorious legions to the ends of the world.

Without the morbid excitement of a fatal drug, this word “Renaissance,” causes splendid images to rise up before us and develop harmoniously,—sudden memories of works, reproductions and famous descriptions,—and soon these visions are ordered in an ideal procession both magnificent and sacred in which the imperial splendour of the tyrant princes and the sacred pomp of the high priests merges. Punctuated by chants from the tribunes and the bells of the towers, it unfolds majestically through wide avenues and large squares, bordered by palaces and churches, where the clear marble colonnades stand and the colorful décor of frescos and mosaics spreads.

The spectacle is superb; everywhere the beauty of noble faces and proud attitudes is to be admired, along with the ample sumptuousness of the clothing and accessories. It is the proud brilliance of gold, nervous relief of bronze, the haughty glow of steel; it is the opulence of brocades, the depth of the velvet, the caresses of silks and of satins and the infinite shades of carmine, purple and the azure. It is even in the ingenious fantasy of harnesses and hitches, the bold and elegant structure of the dais and chariots where its masterpieces parade; it is the exalted luxury banners and cartels where unfold, like a flight of geniuses, illustrious names, bright as beacons.

Everywhere radiates an intense joy of life.

And on this delight, the sky in festival curve
The blue glare of his triumphal arch.

Finally, in a supreme effort from splendor to glory, the procession grows and rises in apotheosis, hailed by the immense clamor of millions of spectators joining in a shout: Long Live Italy!

Khnopff, Fernand, « A propos de l'édification d'une Salle d'exposition à Bruxelles, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 7-12 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, Séance du 4 décembre 1919, 1920), 219-220.

A propos de l'édification d'une Salle d'exposition à Bruxelles,
par FERNAND KHNOPFF, membre de l'Académie.

MESSIEURS,

Vous savez que depuis quelques jours l'édification d'une salle d'exposition—confiée à notre confrère Horta—a été officiellement décidée.

La plus grande partie de l'étude dont vous aviez bien voulu autoriser la lecture en cette séance est donc devenue inutile, si j'ose ainsi parler.—

Cependant, je demande encore la parole aujourd'hui, car je désire vivement attirer votre attention sur un détail important de cette question si complexe des expositions : l'organisation d'un salon national annuel dans la capitale.

En juin 1904, la *Tribune Artistique* de Gand publiait un referendum « sur la réformation des jurys aux triennales ».

Invité à y prendre part, j'insistai sur ce point qu'il est très difficile, autant pour les collectionneurs belges que pour les étrangers, de juger notre école dans son ensemble : les salons triennaux n'ayant plus l'importance d'autrefois, et le manque de locaux faisant que dans la capitale les salons de cercles ne peuvent avoir lieu simultanément. Je proposai de conserver les salons triennaux pour Gand, Anvers et Liège, en accentuant leur caractère local, et d'avoir à Bruxelles un grand salon annuel, ouvert en même temps que les salons de Paris et de Londres, ce qui permettrait la visite des étrangers « magnifiques » qu'attirent ces « foires aux huiles » (comme on disait alors); et pour la disposition des salles, je préconisai le système des grandes expositions internationales et quadriennales de Munich, où sont réunis des groupes indépendants et pour ainsi dire « responsables ».

Le directeur de la *Tribune* voulut bien écrire que « cette idée méritait de fixer l'attention ».

Puis, en 1907, il fit paraître un numéro de propagande, dédié à MM. les artistes et présidents des cercles d'art, dans lequel était « posé le problème et exposées les données paraissant résumer tous les aléas des triennales actuelles ».

Ainsi qu'il advient souvent de ces campagnes de presse, avec les années qui passaient, disparut le souvenir de ces fortes résolutions.

L'édification d'une salle est donc décidée à présent ; mais, le temps irréparable fuit ; la construction de ce nouvel édifice sera de longue durée et déjà s'annonce pour le printemps prochain la venue de nombreux visiteurs étrangers.

Aussi, l'utilisation d' un local existant peut encore être mise à l'étude, et c'est pourquoi j'ai cru pouvoir présenter de nouveau l' idée que j'avais émise autrefois, d'autant plus que nous avons l'honneur—notre aimable confrère M. Verlant me permettra d' ajouter : et le plaisir—de compter parmi nous le directeur général des Beaux-arts, dont la compétence et l'autorité détermineront aisément la somme de possibilités de ces desiderata.

Dans sa brochure, le directeur de la Tribune étudie de près le système du placement par groupes et répond à toutes les objections ; je ne m'attarderai donc pas en ce moment à traiter ce sujet. Je me permettrai seulement d'insister encore sur le point du salon national annuel et j'espère vivement sa réalisation possible dès le printemps prochain, dans l'intérêt supérieur de l'art belge, dont il montrera équitablement les diverses expressions.



Victor Horta: Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1922-29. Recent photograph by ed..

Khnopff, Fernand, « A propos de l'édification d'une Salle d'exposition à Bruxelles, » *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1919, 7-12 (Bruxelles, Académie royale de Belgique, Séance du 4 décembre 1919, 1920), 219-220.

Translation:

Regarding the Construction of an Exhibition Hall in Brussels

GENTLEMEN,

You are aware that several days ago the construction of an exhibition hall—entrusted to our colleague Horta—has been officially decided.

The largest part of the study which you kindly allowed for this meeting has therefore become unnecessary, if I may say so.—

However, I ask to speak again today because I strongly wish to draw your attention to a detail of this complex question of exhibitions: the organization of an annual national salon in the capital.

In June 1904, the Ghent *Tribune Artistique* published a referendum “on the reformation of the juries at the triennial salons.”

Invited to take part, I insisted on the point that it is very difficult for Belgian collectors as well as for foreigners to judge our school as a whole: the triennial salons no longer have the importance they had in the past, and the lack of premises in the capital makes it impossible for the salons of clubs to take place simultaneously. I proposed to retain the three Salons for Ghent, Antwerp and Liège, highlighting their local character, and to have in Brussels a great annual salon, to open at the same time as the salons of Paris and London, which would allow the visit of “magnificent” foreigners attract these ‘fairs for oils’ (as they were called); and for the layout of the rooms, I recommended the system of major international exhibitions and quadrennials from Munich, where independent groups were united with the so-called “responsibles.”

The Director of the *Tribune* wrote that “this idea deserves attention.”

Then, in 1907, he published a issue of propaganda, dedicated to the artists and presidents of art clubs, which posed “the problem and exposed the facts which appear to summarize all the vagaries of the current triennials.”

As often happens to these press campaigns, with the years passing, the memory of these strong resolutions disappeared.

The construction of a hall is therefore decided now; but time is irreparably fleeting; the construction of this new building will take a long time and the arrival of many foreign visitors for next spring is already announced.

Also, the use of an existing site may still be considered, and that is why I thought to be able to resubmit the suggestion that I had once put forward, especially since we have

the honour—and our friendly colleague Mr. Verlant will allow me to add: and the pleasure—to count among us the Executive Director of Fine Arts, whose competence and authority will easily determine the sum of possibilities of these wishes.

In his brochure, the director of the *Tribune* closely studied the system of placement by groups and responded to all objections; therefore I will not delay at this time to treat with this subject. I would like only to insist again on the point of the annual national show and I hope for its possible realization next spring, in the best interests of Belgian art, of which it will equitably show diverse expressions.

F. K., "Studio-Talk. Brussels," *The Studio*, 78, 320, (Nov. 1919), 80-81.

BRUSSELS.—If the terrible years of German occupation condemned the majority of the artists of Belgium to inactivity, there were, nevertheless, a few of them who were able to continue their work, and prominent among these is the sculptor Godefroid Devreese, of this city. Circumstances compelled him, so to speak, to specialize in medal work. Examples of his pre-war productions have been reproduced in *THE STUDIO* from time to time, and his recent work shows that he has lost none of his characteristic qualities.

Under the title "Souvenir de Guerre," an exhibition has lately been held at the Palais d'Egmont (formerly known as the Palais d'Arenberg) in Brussels, which comprised numerous sections of all kinds, from the fine arts to the debris of military equipment. In the hall, which at one time formed the famous Arenberg Gallery, there was displayed the collection of etchings, dry-points, aquatints, woodcuts, and lithographs presented to Belgium by Mr. Frank Brangwyn, R.A. To readers of *THE STUDIO*, in the successive volumes of which the career of the master may be followed, it is quite unnecessary to extol Mr. Brangwyn's achievements in their many and varied aspects. All through the war he manifested his ardent sympathy with Belgium, and particularly with those of her artists who took refuge in England. To M. Paul Lambotte, who during the war carried on his functions as Director of Fine Arts in London, he one day announced his intention of offering to Belgium a collection similar to that which he had offered to France. The exhibition of this magnificent gift in the old Arenberg Gallery has been the event of the season.

F.K.



"Three Friends of Belgium" (Mr. Brand Whitlock, President Wilson, and Mr. Hoover).
Medals by Godefroid Devreese

1920

Khnopff, Fernand, « Note bibliographique, » in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1920, 1-3, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 4 mars, 1920), 19.

Note bibliographique

J'ai l'honneur de présenter à la Classe les premiers volumes de la collection d'études des Grands Belges, fondée par M. Eug. Bacha, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque royale de Belgique. Cette collection fera connaître, en dehors de tout esprit de parti, la vie et l'œuvre de ceux de nos compatriotes qui se sont illustrés dans le domaine de la science, des beaux-arts, de la littérature et de la politique.

Les volumes parus ont été consacrés à E. Verhaeren, C. Meunier, G. Gezelle, A. Quetelet, R. de Lassus, T. Vinçotte, J. Dillens, E. Demolder, S. E. le Cardinal Mercier, A. Wiertz, G. Demarteau.

D'autres paraîtront incessamment, consacrés à A. Giraud, C. Franck, M. Maeterlinck, G. Rodenbach et J. Jordaens.

J'ai l'honneur de vous proposer d'adresser à M. E. Bacha les remerciements de la Classe pour son gracieux envoi, nos félicitations pour sa patriotique initiative et nos souhaits pour le succès de son entreprise.

F. Khnopff

Khnopff, Fernand, « Note bibliographique, » in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1920, 1-3, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 4 mars, 1920), 19.

Translation:

Bibliographic Note

I have the honour to present to the class the first volumes of the collection of the studies of the Great Belgians, founded by Mr. Eug. Bacha, curator of manuscripts in the Royal Library of Belgium. This collection will make known, with no partisan bias, the life and work of those of our compatriots who have distinguished themselves in the field of science, fine arts, literature and politics.

The volumes which have appeared have been devoted to E. Verhaeren, C. Meunier, G. Gezelle, A. Quetelet, R. de Lassus, T. Vinçotte, J. Dillens, E. Demolder, His Eminence Cardinal Mercier, A. Wiertz, G. Demarteau.

Others will appear shortly, dedicated to A. Giraud, C. Franck, M. Maeterlinck, G. Rodenbach and J. Jordaens.

I have the honour to offer to Mr. E. Bacha the gratitude of the class for this gracious envoy, our congratulations for his patriotic initiative and our wishes for the success of his enterprise.

F. Khnopff

Khnopff, Fernand, « L'architecture verte, » in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1920, 4-5, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 8 avril, 1920), 25-29.

(Séance du 8 avril 1920.)

L 'architecture verte

par Fernand KHNOPFF, membre de la Classe

Je me promenais un jour dans une de ces avenues ornementées d'arbres, dont les branches, d'un côté, arrêtent le passage des hauts véhicules ; de l'autre, pénètrent dans les chambres des habitations riveraines, et le souvenir m'apparut d'un amusant dessin de Marcellin, le fondateur de la *Vie parisienne*, ce délicieux journal à qui des esprits chagrins reprochent de demander trop souvent ses maximes à des dames de la même provenance.

Ce dessin ridiculisait la disproportion que l'on constate fréquemment dans les miniatures du moyen âge entre les édifices et les êtres humains.

On y voyait des personnages aux vêtements étriqués et aux gestes anguleux enjamber sans peine les pignons dentelés et compliqués parmi lesquels ils déambulaient, et la légende portait :

« Dans ces sacrées miniatures, on ne sait jamais si ce sont les bonshommes qui se promènent dans la ville ou la ville dans les bonshommes. »

A voir certains effets de l'arboriculture urbaine, on peut dire aussi qu'on ne sait pas si ce sont les jardins qui s'étalent dans la cité, ou la cité dans les jardins.

L'histoire de ces végétations municipales est connue. Cela commence par l'enfoncement, dans un sol nouveau-riche, de deux pieux d'inégale longueur, unis par des liens solides et efficacement protégés contre les indiscretions probables des passants par une forte clôture de fils de fer barbelés. Le plus long de ces pieux est surmonté de quelques virgules verdâtres qui représentent ou, pour mieux dire, suggèrent la possibilité de futures et lointaines frondaisons.

Les années passent, les lustres s'éteignent, les générations se succèdent. Le pieu le plus court (le tuteur) a été enlevé. L'autre s'est développé; il est devenu un arbuste sympathique : il grandit, il s'étend.

Aux premières tiédeurs du printemps, il s'entoure d'une légère fumée verte - selon l'expression charmante d'un très jeune poète - et il réjouit doucement les regards des promeneurs.

Déjà son feuillage accorde une ombre agréable durant les chaleurs pesantes de l'été.

Les citadins imprévoyants trouvent auprès de lui un abri contre les averses automnales (eût dit Jules Laforgue), et lorsque vient le triste hiver, il offre l'appui de ses branches aux fragiles fantaisies décoratives de la neige.

Il y a, alors, dans la vie de cet être, un apogée que les oiseaux (ses hôtes) célèbrent avec magnificence.

Il est artiste : il contribue, par sa juste proportion, à un ensemble harmonieux, produit par la collaboration de l'œuvre humaine—l'architecture environnante—et la Nature—avec majuscule—inconsciente et organisée.

Hélas ! ce triomphe est court. L'arbre grandit encore, mais son développement devient excessif; il dépasse vraiment la mesure : ses branchages, aux allures arrogantes, s'avancent indiscrètement jusqu'aux fenêtres voisines et font régner dans les appartements une obscurité perpétuelle. L'encombrement est notoire. Les protestations s'élèvent, violentes, et, au son des acclamations de délivrance, le trop bel arbre est impitoyablement abattu.

Comme il avait été décidé autrefois d'orner d'arbres cette avenue, peu de temps après la terrible exécution (ainsi que dans l'histoire fameuse de certain petit navire), on recommence à enfoncer, dans un sol nouvellement enrichi, deux pieux d'inégale longueur.

Mais passons du plaisant au sévère.

La critique est aisée, dit-on ; dans ce cas-ci, il eût été fort aisé de l'éviter. Il est certain qu'à un instant précis les proportions des arbres en question s'accordaient avec celles des constructions parallèles et qu'il était possible, alors, de déterminer un effet décoratif, *une fois pour toutes*, au lieu de l'attendre pendant de longs temps et de le regretter ensuite.

Il suffirait pour cela d'établir une armature métallique, en forme d'arceau ou de portique, dont la disposition et l'armement seraient appropriés aux convenances diverses et sur laquelle croîtraient des plantes grimpantes, qui, à chaque renouveau, donneraient, en quelques jours, l'effet définitif soigneusement prévu.

Je n'insiste pas, car nous avons l'honneur de compter parmi nous des autorités dont la compétence retiendra de cette proposition ce qui pourrait être intéressant pour le complément réciproque de l'architecture de pierre et de l'*architecture verte*.

Le mot est de Delille.

Lorsque, vers 1700, le Roi Soleil eut tari les sources de plaisir du grand Trianon, il rayonna sur Marly, où Mansart et Lenôtre dépensèrent les trésors de leur génie.

C'est là, chante Delille, que tout est grand, que l'art n'est point timide;
Là tout est enchanté, c'est le palais d' Armide,
C'est le jardin d'Alcide ou plutôt d'un héros,
Noble dans sa retraite et grand dans son repos.
Voyez-vous et les eaux et la terre et les bois,
Subjugués à leur tour, obéir à ses lois;
A ces douze palais d'élégante structure
Ces arbres marier leur verte architecture,

Ces bronzes respirer, ces fleuves suspendus
A gros bouillons d'écume, à grands flots descendus.
Tomber, se prolonger dans des canaux superbes,
Là s'épancher en nappe, ici monter en gerbes?
... Tout bosquet est un temple et tout marbre est un dieu;
Et Louis, respirant du fracas des conquêtes,
Semble avoir invité tout l'Olympe à ses fêtes.

Louis XIV eût goûté l'emphase de ces vers comme il avait apprécié la majestueuse ordonnance de Marly, où la disposition du jardin était merveilleuse.

Mais le chef-d'œuvre de Lenôtre est Versailles.

En détailler ici les splendeurs serait, au moins, impertinent.

Qu'il nous soit permis, cependant, de rappeler le souvenir de l'émotion qu'on y ressent d'une beauté toute d'éléments humains, beauté d'architecture, faisant œuvre d'art des bois, des eaux et des nuages, aussi bien que des marbres et des bronzes.

« Les fleurs et les arbres, le gazon ou le sable des allées et les eaux vives ou dormantes des bassins obéissaient à la même loi que les pierres du grand édifice. Nulle part, à une époque où l'architecture (comme il devrait toujours être) tient le pas sur les autres arts, on ne vit plus éclatant exemple du servage de la nature.¹¹ »

Ainsi que le faisait remarquer M. Riat, dans *l'Art des jardins*, en écrivant : « C'est en Italie que les architectes de Louis XIV prirent le goût des jardins où l'architecture est mêlée aux arbres. »

Stendhal affirmait une opinion qui, sous sa forme absolue, ne laissait pas d'être injuste.

En étudiant les parcs italiens, Lenôtre y retrouvait l'antiquité que son esprit latin était préparé à comprendre et, en appliquant en France leur dessin général, il tirait d'elle la moelle dont se sont nourris les artistes et les écrivains classiques. L'antiquité est le fonds commun et séculaire des races latines; on ne saurait accuser ici d'imitation.

Malgré sa prétention excessive de subordonner la nature à l'architecture, le jardin de Lenôtre est une admirable invention.

« Il est devenu le jardin français comme les tragédies de Racine, adaptées de Sophocle et d'Euripide, ont été, par un travail génial d'assimilation, des tragédies françaises, où triomphent les qualités françaises d'élégance et de clarté, et le parc de Versailles, modèle du genre, se déploie sur une étendue que n'auraient pu rêver ni les Latins ni les Italiens. »

Un silence douloureux et prolongé s'attarde à présent dans ces jardins abandonnés.

C'est l'inévitable destinée des œuvres humaines qui survivent à leur raison d'être ; elles paraissent conserver un cruel regret de ce qui leur donnait l'illusion de la vie et rien ne

¹¹ André Peraté, *Les villes d'art célèbres. Versailles*.

peut dissiper cette lourde tristesse : ni les jours clairs, ni les foules joyeuses accourant pour célébrer quelque pompeuse commémoration.

Cependant, ces fastueux jardins sont encore plus beaux pour nous que pour l'autocrate superbe qui en voulut la création : à la charmille dure et précise a succédé la végétation libre ; de toutes parts s'étendent les allées hautes et ombreuses. Peu à peu, l'impression funèbre d'une majesté déchue et défunte se transforme en un sentiment de reconnaissance profonde pour la Nature bienveillante qui semble, dans un sourire infini, pardonner d'avoir été contrainte un jour; parce que cet effort d'autorité humaine avait eu pour but la Beauté.

Cette pensée, inspirée par Versailles devant le Mystère de la Mort, est noble et pure.

Combien différente du ricanement hideux des danses macabres qui enlaidissent la plupart des cimetières allemands et n'y montrent qu'ossuaires sinistres et immondes charniers !

On a dit autrefois :

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?

Disons aujourd'hui :

Qu'on nous délivre, enfin, des Huns et des Germains!

Khnopff, Fernand, « L'architecture verte, » in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1920, 4-5, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 8 avril, 1920), 25-29.

(Séance du 8 avril 1920.)

Translation :

Green Architecture

I was walking one day in one of those ornate avenues of trees, whose branches on one side block the passage of high vehicles; on the other, they enter the rooms of riverside homes, and a memory recurred to me of a amusing drawing by Marcellin, the founder of *Vie parisienne*, a delicious journal which killjoys reproach for too often turning to ladies of the same provenance for its maxims.

This drawing ridiculed the disproportion between buildings and human beings which is frequently observed in medieval miniatures.

One saw characters in skimpy clothing and angular gestures effortlessly stride over the complicated stepped gables over which they wandered, and the caption was:

“In these sacred miniatures, you never know if these are men that roam in the city or the city in the men.”

Seeing some of the effects of urban arboriculture, one might also say that it is not known if these are gardens that are spread across the city, or the city in the gardens.

The history of such municipal vegetation is known. It starts with the sinking, in a newly enriched ground, two poles of unequal length, united by strong ties and effectively protected against probable indiscretions of passers-by by a high barbed wire fence. The longest of these poles is surmounted some greenish commas that represent or, to choose a better word, suggest the possibility of future and distant foliage.

The years go by, the lights are extinguished, generations succeed one another. The shorter pole (the guardian) has been removed. The other has developed; it turned into a nice shrub: it grows, it spreads out.

In the first warmth of spring, it is surrounded by a little green smoke—in the charming words of a very young poet—and it gently delights the eyes of strollers.

Already its foliage gives a pleasant shade during the heavy summer heat.

Unprepared citizens find shelter under it against the autumnal rains (as Jules Laforgue would have said), and when the sad winter comes, it offers the support of its branches to fragile decorative fantasies of snow.

There is then in the life of this being, an apogee that the birds (its guests) magnificently celebrate.

It is an artist: it contributes, by its proportionality in a harmonious whole, produced by the collaboration of the work of humans—the surrounding architecture—and Nature—with a capital N—unconscious and organized.

Alas! This triumph is short. The tree still grows, but its development becomes excessive; it really exceeds the limit: its branches, with arrogant allure, indiscreetly advance up to the nearby windows and create a perpetual darkness in the apartments. Congestion is notorious. Violent protests are raised, and to the sound of cheers of deliverance, the too beautiful tree is mercilessly chopped down.

As it had been once decided to adorn this avenue with trees, shortly after the terrible execution (as well as in the famous history of a certain small vessel), one begins again to plant two poles of unequal length in the newly enriched soil.

But let us pass from the pleasant to the severe.

To criticize is easy, one says; in this case, it would have been very easy to avoid. It is certain that at one moment the proportions of the trees in question agreed with those of the parallel constructions and that it was possible then to determine a decorative effect *once and for all*, instead of waiting for a long time and then regretting it.

It would have been sufficient to establish a metal frame in the form of an arch or portico, whose layout and armature would be appropriate to the various requirements and on which the climbing plants would grow, and at each renewal would give the carefully planned final effect in a few days.

I do not insist, because we are honored to count among us the authorities whose competence will retain from this proposal that which could be of interest for the reciprocal complement of stone architecture and *green architecture*.

The term is that of Delille.

When, around 1700, the Sun King had exhausted the sources of pleasure of the Grand Trianon, he shone on Marly where Mansart and Lenôtre expended the treasures of their genius.

It is there, sings Delille, that everything is grand, that art is not timid;
There everything is enchanted, it is the Palace of Armida.
It is the garden of Alcide or rather of that of a hero,
Noble in his retreat and great in his rest.
You see water and earth and wood,
Captivated in turn, obey its laws;
At these twelve elegant palace structures
These trees marry their green architecture,
These bronzes breathe, these suspended rivers
A great boil of foam, descending in large waves.
Fall, and flow out in great canals,
There to pour out in layers, here rising in spray?
... Every grove is a temple and all marble is a God;

And Louis, breathing the crash of his conquests,
Seems to have invited all of Olympus to his feasts.

Louis XIV would have savored the emphasis of these verses as he appreciated the majestic order of Marly, where the layout of the garden was wonderful.

But the masterpiece of Lenôtre is Versailles.

To detail here its splendors would be, at the very least, impertinent.

If we may be permitted, however, to recall the memory of emotion that one feels here from the beauty of all the human elements, the beauty of the architecture, making an artwork of woods, water and clouds, as well as marbles and bronzes.

“Flowers and trees, grass or sand from the *allées* and running or still waters of the basin obey the same law as the stones of a great building. Nowhere, at a time when architecture (as it always should) takes precedence over the other arts, do we see a more vivid example of the serfdom of nature.”¹²

As noted by M. Riat in the *Art of Gardens*, in writing: “It was from Italy that the architects of Louis XIV took the taste for gardens where the architecture is blended with trees.”

Stendhal expressed an opinion which, in its absolute form, would not be unfair.

In studying Italian parks, Lenôtre found the antiquity which his Latin spirit was prepared to understand and, by applying their general design in France, he drew from her the marrow which fed the artists and classical writers. Antiquity is the common secular foundation of the Latin races; one cannot be accused of imitation here.

Despite his excessive claim to subordinate nature to architecture, the garden of Lenôtre is an admirable invention.

“It became a French garden just as the tragedies of Racine, though adapted from Sophocles and Euripides, became through a brilliant work of assimilation, French tragedies, where the qualities of French elegance and clarity triumph, and the Park of Versailles, the model of its kind, unfolds on a scale of which the Latins and the Italians could not dream.”

A painful and prolonged silence lingers now in these abandoned gardens.

That is the inevitable destiny of the works of humans that survive their reason for being. They seem to maintain a cruel regret giving them the illusion of life and nothing can dispel this heavy sadness: not the sunny days, nor joyful crowds running to celebrate some pompous commemoration.

Nevertheless, these magnificent gardens are still more beautiful for us than for the magnificent autocrat who willed their creation: the hard and precise bower replaced the free vegetation; high and shady *allées* extend on all sides. Little by little, a funereal

¹² André Peraté, *Les villes d'art célèbres. Versailles*.

impression of a fallen and defunct majesty is transformed into a feeling of deep gratitude for the benevolent Nature which, with an infinite smile, seems to forgive for having been constrained for a day; because this effort of human authority had the goal of beauty.

This thought, inspired by Versailles before the Mystery of Death, is noble and pure.

How different from the hideous sneer of the dances of death which blight most German cemeteries which show nothing but sinister ossuaries and filthy mass graves!

It has been said in other times:

Who will deliver us from the Greeks and Romans?

Let us say today:

Who will deliver us, at last, from the Huns and the Germans!

Khnopff, Fernand, « Motion, » (relative à la construction d'un Palais des Expositions des Beaux-Arts), *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1920, 9-10, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 7 octobre, 1920), 90.

(Séance du 7 octobre 1920)

Motion de M. Khnopff

Considérant que le Sénat a rejeté les crédits demandés pour la construction d'un Palais des Expositions des Beaux-Arts, et qu'à la suite de ce vote « aucune exposition générale des Beaux-Arts n'aura lieu à Bruxelles aussi longtemps qu'un local pouvant les abriter ne se trouvera à la disposition du Gouvernement » (arrêté royal du 31 août 1920), M. Khnopff propose d'adresser une protestation à la Chambre des Représentants, au Sénat et à M. le Ministère des Sciences et des Arts.

Cette proposition, appuyée par MM. Solvay et Max, est adoptée à l'unanimité des membres présents.

Khnopff, Fernand, « Motion, » (relative à la construction d'un Palais des Expositions des Beaux-Arts), *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1920, 9-10, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 7 octobre, 1920), 90.

(Séance du 7 octobre 1920)

Translation:

Motion of Mr. Khnopff

Considering that the Senate has rejected the appropriations requested for the construction of a Palace of Exhibitions of Fine Arts, and that as a result of this vote “no general exhibition of fine arts will take place in Brussels so long as a location that could house it cannot be found at the disposition of the Government” (royal decree of 31 August 1920), Mr. Khnopff proposes to send a protest to the House of Representatives, the Senate and the Minister of Sciences and Arts.

This proposal, supported by Mr. Solvay and Mr. Max, was adopted unanimously by those present.

1921

Khnopff, Fernand, « Note Bibliographique, » in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1921, 4-5, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 7 avril, 1921), 37-38.

Note Bibliographique.

J'ai l'honneur de présenter à la Classe, au nom de Mme Isabella Errera, le premier volume de son *Répertoire des peintures datées*.

L'auteur s'est imposé la tâche de classer les peintures datées de toutes les écoles, depuis 1085 jusqu'en 1875, c'est-à-dire 40,700 numéros environ.

« La date résulte soit de l'œuvre elle-même, si elle y est inscrite, soit de documents probants, soit de références contrôlées à l'aide de travaux des auteurs les plus réputés, des catalogues de ventes, des musées, etc.

» Le plan adopté est le suivant : les matières sont réparties en colonnes donnant la date de l'œuvre dans l'ordre chronologique, le pays d'origine du peintre, le nom de celui-ci, le sujet de la peinture, l'endroit où elle se trouve actuellement, les sources de toutes les indications précédentes.

» L'ouvrage formera deux forts volumes in-4° raisin d'environ 450 pages chacun. »

Mme Isabella Errera a fait paraître déjà, en 1901, chez Falk, à Bruxelles, un *Catalogue d'étoffes anciennes*.

En 1905, chez Goossens et Lamertin, à Bruxelles, *Collection de broderies anciennes*.

En 1907, chez Goossens et Lamertin, à Bruxelles, *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes*.

En 1913, chez Hachette et Cie, à Paris, *Dictionnaire-Répertoire de peintres, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*.

En 1916, chez Goossens, à Bruxelles, *Collection d'anciennes étoffes égyptiennes*.

De plus, Mme. Isabella Errera a ouvert, en 1918, rue Royale, 62, à Bruxelles, une bibliothèque d'art et d'art appliqué.

« Tout ce qui se rattache à l'art plastique, décoratif ou appliqué y trouve sa place, et l'artiste comme l'artisan peuvent y puiser des données aussi intéressantes que précieuses sur le sujet qui les attire spécialement. »

J'ai l'honneur de proposer à la Classe d'adresser à Mme Isabella Errera ses remerciements et ses félicitations.

Fernand Khnopff.

Khnopff, Fernand, « Note Bibliographique, » in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1921, 4-5, (Bruxelles, Académie royale de Belgique, séance du 7 avril, 1921), 37-38.

Translation:

Bibliographic Note.

I have the honour to present to the class, on behalf of Mrs. Isabella Errera, the first volume of her *Repertoire of Dated Paintings*.

The author has taken on the task of classifying paintings dated from all schools, from 1085 until 1875, i.e., approximately 40,700 numbers.

“The date may result from the work itself, if it is inscribed, from documentary evidence, or references verified by using the work of authors of the most reputable catalogues of sales, museums, etc.”

“The plan adopted is the following: materials are divided into columns giving the date of the work in chronological order, the country of origin of the painter, the name of the artist, the subject of the painting, its current location, the sources of all the previous indications.

“The book will be comprised of two large volumes in quarto format of about 450 pages each.”

Mrs. Isabella Errera has already published with Falk in Brussels in 1901 a *Catalogue of Old Fabrics*.

In 1905, with Goossens and Lamertin, Brussels, *Collection of Ancient Embroidery*.

In 1907, with Goossens and Lamertin, Brussels, *Catalogue of Ancient and Modern fabrics*.

In 1913, with Hachette et Cie, Paris, *Dictionary-Directory of Painters, From Antiquity To The Present Day*.

In 1916, with Goossens in Brussels, a *Collection of Ancient Egyptian Fabrics*.

In addition, in 1918 Mrs. Isabella Errera opened a library of art and applied art at rue Royale 62, in Brussels.

“Everything that relates to the plastic, decorative or applied arts has its place here, and the artist or craftsman can find much that is interesting and valuable on the subject of their particular interest.”

I have the honour to propose the class to convey to Mrs. Isabella Errera its thanks and congratulations.

FERNAND KHNOPFF.

Khnopff, Fernand, « Les œuvres d'art inspirées par Dante, » *Le Flambeau*, IV, 7 (31 juillet 1921), 349-358.

(also reprinted in the 1980 exhibition catalog Fernand Khnopff)

Les Œuvres d'art inspirées par Dante

Un proverbe latin, aux riches assonances, disait autrefois: *Nomen, omen*, un nom est un présage.

Il n'a jamais été mieux réalisé que par Raphaël, l'Archange de la peinture et celui de la vue, le deuxième des trois grands Italiens dont le monde civilisé a, successivement, célébré les centenaires, en ces trois récentes années.

Léonard, Raphaël, Dante.

Au 4^e chant du Paradis, le poète écrivait: Afin que l'intelligence humaine saisisse les choses divines, force est de leur prêter des formes sensibles. Ainsi l'Écriture condescend à nos facultés en attribuant à Dieu des pieds et des mains, tout en signifiant par là bien autre chose, et représente, sous un aspect humain: la Sainte Eglise, Gabriel, Michel et l'autre qui rendit la santé à Tobie, *E l'altro che Tobbia rifece sano*.

Le troisième archange n'est pas nommé, il n'est fait allusion qu'à son geste de charité vers le vieillard aveugle de la Bible.

L'étude anxieuse des mystères d'au-delà s'arrête souvent à des précisions téméraires ou à d'inutiles hésitations. Qui peut à présent, devant certaines constatations troublantes, dire s'il y a là de simples coïncidences ou des prédestinations lointaines? Dieu seul le sait.

Le mot poète signifie: celui qui accomplit. Avec leur admirable sens de la proportion, les Grecs n'avaient pas séparé le labeur de l'exécution, de l'inconscience de la rêverie. Mais il advient parfois que l'enthousiasme créateur dépasse l'œuvre, comme un vin écumant déborde la coupe qui devait le contenir. Le poète devient alors l'inspirateur et, par d'autres moyens d'expression, des œuvres nouvelles se produisent, parallèles à la sienne.

Dante, inspirateur, ne peut être comparé qu'au prince des poètes, Homère, ὁ ποιητής, et à celui qu'on a nommé l'Homère du romantisme, le multiple Shakespeare.

Tenter de réunir en une liste complète tous les ouvrages de peinture, de gravure, de sculpture et de musique que fit naître, par son exemple, le grand Florentin, serait un effort inutile: leur valeur est trop inégale, leur nombre trop grand. On peut dire même que la liste est loin de pouvoir être close, car les deux épisodes les plus connus de la Divine Comédie n'ont pas encore été traités par le moyen qui convient le mieux.

Le supplice d'Ugolin, dont, avant tout, les violents effets du clair-obscur peuvent exprimer la sombre horreur, a été supérieurement représenté par des sculpteurs.

L'émouvant récit de Françoise de Rimini dont, seule, la musique peut suivre les phases douloureuses dans l'affreuse rafale qui l'enveloppe, a été forcément, mais avec succès, divisé par des peintres.

Qu'il nous soit donc permis de rappeler trop brièvement le souvenir de noms très illustres et de n'étudier à part que quelques œuvres contemporaines que nous avons pu voir de près.

Leur description sera d'autant plus exacte et, si leur nombre est réduit, la diversité de leur interprétation prouvera, assurément, l'ampleur de l'inspiration à qui elles doivent l'existence.

On a retrouvé des miniatures dans des copies manuscrites de la Divine Comédie, dont la date remonte au XIV^e et au XV^e siècle.

La première édition de Dante, accompagnée de gravures, est celle de Florence 1481; ensuite, celles de Brescia 1487 et de Venise 1491, 93 et 97.

Le nombre des éditions s'accroît considérablement au XVI^e siècle, il diminue au XVII^e.

Au XVIII^e paraissait la suite des dessins du sculpteur anglais Flaxman, dont la ligne simple retenait longuement l'attention d'Ingres, et au XIX^e, l'illustration de G. Doré, qui prodiguait, dans cet énorme travail, son brillant talent d'improvisateur.

Les gravures de la première édition de Florence étaient des interprétations, peu fidèles, des compositions que Botticelli avait commencées, à la demande de Lorenzo di Pier Francesco dei Medici. Ce fut son dernier ouvrage, inachevé. Tout l'art du maître de la grâce morbide et des élégances recherchées se voit encore dans l'illustration du 28^e chant du Paradis.

C'est cette grande page de poésie mystique, où Dante et Béatrice s'élèvent au ciel, parmi les chœurs des anges, chantant éternellement la gloire du Très Haut et, comme si l'artiste avait espéré marquer sa place dans la Cité céleste, que Savonarole avait fait entrevoir à ses disciples, sur une tablette portée par un des anges, il a écrit, en lettres minuscules, son nom: Sandro di Mariano.

Les plus grands noms de l'Art italien sont inséparables de celui de Dante, le créateur de la littérature nationale, le protagoniste de la réaction de l'individualisme contre la tyrannie du dogmatisme.

Giotto a peint son portrait. Raphaël l'a placé dans son Parnasse. L'œuvre entier de Michel-Ange porte l'empreinte de son esprit. Signorelli, Fra Angelico, les Orcagna, les maîtres du Campo Santo et tant d'autres ont proclamé l'autorité de son génie dans des œuvres fameuses, qu'il serait impertinent de dénombrer ici.

Les diverses écoles d'Italie n'ont pas cessé d'enrichir ce trésor d'hommages, auquel ont largement contribué les écoles étrangères, d'Angleterre, avec Sir Johsua [sic] Reynolds et Lord Leighton Watts et Rossetti; de France avec Ingres et Delacroix, Scheffer et Flandrin, Carpeaux et Rodin, Cabanel et Gérôme, pour ne citer que des artistes défunts.

Notre souvenir le plus lointain de la figure de Dante est la reproduction gravée d'un tableau de Gérôme.

Sous les murs de la ville, le soir, les citadins se reposent du labeur du jour et devisent, étendus sur l'herbe fraîche; les mères se joignent aux ébats des enfants, dont les cris joyeux résonnent plus clairs, à présent que le travail s'est tu.

C'est l'heure qu'a chantée Virgile, en un vers qu'égalent, seules, les pages les plus sereines de Claude et du Poussin: *Majoresque cadunt altis de montibus umbrae*.

Déjà l'ombre s'allonge au pied de la montagne et voici que s'avance, silencieusement, un personnage sombre.

Il marche si lentement qu'il semble parfois immobile, sous son long manteau aux plis droits. Un chaperon, aux lignes dures, encadre un visage plus dur encore; l'horreur a scellé ses lèvres et son regard intérieur épouvante.

Il passe, et un enfant, qui jouait, s'inquiète à sa vue. Il interroge sa mère: Qui est cet homme? Elle répond: Cet homme' c'est celui qui revient de l'Enfer.

Puis, ce fut au Louvre, la *Barque du Dante*, l'œuvre de début d'E. Delacroix, peinte il y a un siècle. Elle montrait déjà la qualité essentielle de son génie: l'expression dramatique par la couleur, et créait d'emblée cette atmosphère sulfureuse, si caractéristique du romantisme. Dès l'abord, l'impression est sinistre. Contre la barque, qui porte les deux poètes, les damnés haineux se tordent avec rage, dans le clapotis lugubre de l'eau morte. Au fond, rougeoient des masses informes: vapeurs ou murailles et le quatrain de Baudelaire revient à la mémoire:

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber.

A la Bibliothèque de la Chambre des Pairs, le maître peignait, vingt ans plus tard, le passage du 4^e chant de l'Enfer, où Dante et Virgile rencontrent, dans un lieu majestueux, les grands poètes et les plus grands hommes de l'antiquité.

Dans le Jardin des Tuileries, s'érige le groupe en bronze de Carpeaux: *Ugolin et ses enfants*. Le sculpteur a choisi l'instant où le prisonnier, entendant murer la tour et forcené de douleur, se mord les mains. Ses fils, croyant que la faim le pousse, se pressent contre lui et le supplient de reprendre ces chairs qu'il leur a données.

Dans un groupe de Rodin, on voit Ugolin se traînant sur les genoux parmi les cadavres de ses enfants; avançant ses mâchoires démentes, mais saisi d'effroi à l'idée de cet horrible repas.

Plusieurs peintres, sir Joshua Reynolds, notre compatriote de Biefve, Banfi et Diotti ont aussi représenté cet épisode, qui a souvent inspiré les musiciens.

Vincent Galilée, le père du philosophe, avait écrit: *il Lamento del conte Ugolino*. La composition de Donizetti avait été dédiée à Lablache et celle de Zingarelli eut de nombreuses interprétations.

Divers chants de la Divine Comédie avaient été mis en musique, au cours du XVI^e siècle, par Josquin, Willaert et d'autres compositeurs belges et l'on a pu entendre, encore, des ouvrages inspirés par le poète à Listz et à Ambroise Thomas.

Quatre grands peintres ont traité l'épisode—divisé—de Françoise de Rimini.

Ingres et Rossetti, le crime; Scheffer et Watts, le châtement.

Le petit panneau d'Ingres montre avec quel intérêt il avait consulté les miniatures des anciens manuscrits. L'ingénuité charmante des attitudes, l'élégance précieuse du dessin, l'extrême fini de l'exécution font de cet ouvrage une délicieuse calligraphie d'une puérilité savante.

L'œuvre de Rossetti est toute de passion. Les amants sont assis, l'un contre l'autre; le livre fatal est ouvert sur leurs genoux; les mains se sont prises et, par un mouvement instinctif, se sont rapprochées des gorges qui s'étranglent; les doigts s'étreignent à se briser; les regards se pénètrent, les lèvres se joignent. Le péché a fait d'eux sa proie. La mort est proche. L'expiation va suivre. C'est l'Enfer.

Au fond d'un gouffre de ténèbres, mugit l'ouragan, entraînant dans le noir tourbillon qui jamais ne s'arrête, les âmes charnelles dont l'amour enivra la raison. Dans la violence de la tourmente, elles passent, rapides, en prolongeant de lamentables cris et le poète est saisi de compassion. Il a vu deux ombres qui paraissent inséparables, il les appelle à lui et il entend les paroles poignantes:

« Il n'est plus grande douleur que se rappeler le souvenir du temps heureux, dans la misère. »

Et c'est alors ce beau poème d'amour navré, dont Carlyle a écrit

Woven in rainbows on a ground of eternal black.

Dans le tableau d'A. Scheffer, popularisé par la gravure de Calamatta, le groupe des amants tristement enlacés est emporté dans l'espace, sous les yeux des deux poètes. Le peintre semble avoir cherché surtout, après l'effet dramatique du geste, la correction des lignes et la rondeur des modelés.

Dans l'œuvre de Watts domine le sentiment du souvenir éternel et du désir infini.

Les amants criminels sont enveloppés des longs plis du suaire, déchiré par la tempête. Leurs mains cherchent encore à s'étreindre; le frêle et livide visage de Francesca tend son regard noyé d'extase vers celui de Paolo, plus douloureux sous la conscience plus lourde de sa faute. Si amère est cette douleur, que le poète a senti son cœur défaillir de pitié. Il est tombé comme tombe un corps mort et le couple damné s'engloutit à jamais dans l'horrible ouragan de l'éternelle nuit.

Des coureurs se passant le flambeau figuraient le symbole antique de la pensée en marche.

Dans le grand courant d'histoire, qui se dirige du S.-E. vers le N-E., le peintre-poète anglais D.-G. Rossetti paraît avoir été prédestiné à transporter dans la Grande-Bretagne la lumière de l'art italien.

Né à Londres, d'un proscrit napolitain, il ne vit jamais l'Italie; pas plus, d'ailleurs que Delacroix, l'introducteur du coloris vénitien dans la peinture française. Le père de Rossetti—que son fils, en un très beau sonnet, remercia de lui avoir donné le prénom de Dante—est considéré comme un des plus savants commentateurs de la Divine Comédie. Il avait élevé ses enfants dans l'admiration du grand visionnaire et les plus belles œuvres du peintre-poète ont été conçues et exécutées sous l'influence de l'Alighieri.

La première est une composition d'après un passage de la *Vita Nuova* décrivant l'auteur en train de dessiner un ange le jour anniversaire de la mort de son amie.

Puis c'est un diptyque: *La salutation de Béatrice, sur la terre* (d'après la *Vita Nuova*) et la salutation en Eden (d'après un passage célèbre du *Purgatoire*).

C'est aussi, dans ce poème, au 5^e chant, qu'est citée l'agonie de la Pia de Tolommei, la femme de Nello délia Pietra de Sienne.

Elle avait été enfermée par son mari dans une forteresse des Maremmes pour qu'elle y meure, lentement empoisonnée par les miasmes. L'angoisse de son beau visage est pénible à regarder et le geste des mains, effrayant: l'une torturant l'autre de son anneau conjugal.

Le dessin: la *Barque d'amour*, illustre un charmant sonnet adressé à Guido Cavalcanti, et c'est la lecture, encore, de la *Vita Nuova* qui inspira les trois ouvrages les plus remarquables du peintre: *Beata Beatrix*, le *Rêve de Dante* et la *Dame de pitié*.

La *Beata Beatrix* fut peinte en souvenir de Lizzie Siddal, sa femme bien-aimée, morte si jeune et qui avait si souvent posé pour lui la figure de Béatrice.

La pensée de la mort n'a jamais été exprimée avec plus de beauté. Il n'y a rien là de la déchéance physique, c'est le calme moral avec l'idée chrétienne de la béatitude finale pour l'élue, et l'exécution de cette peinture est d'une émotion si intense qu'il semble y vivre un charme analogue à celui du «Portrait ovale» décrit dans le conte d'E. Poe.

Le *Rêve de Dante* est la composition la plus importante de Rossetti. Elle est d'une noble ordonnance, son dessein est de grande allure et sa couleur somptueuse.

Dante raconte, vers la fin de son livre, qu'un jour, accablé de tristesse au souvenir de la mort de Béatrice, il vit qu'une dame le regardait de sa fenêtre, avec un sentiment de douce compassion. Cet incident est le sujet d'une œuvre supérieure dont le peintre chercha la réalisation à plusieurs reprises, sous les titres de: la *Donna de la finestra* ou *The lady of pity*.

Il paraît y avoir concentré tout l'esprit du grand visionnaire, dont la prodigieuse complexité, par les émotions directes de la vie, s'étend des plus brutales cruautés du

châtiment infernal, aux suavités les plus immatérielles de la clémence céleste. Cette dame de pitié est une créature étrange, où se mêlent les élégances morbides de Botticelli et la rudesse puissante de Michel-Ange.

Une chevelure violente couvre en partie un front volontaire. La barre courbée des sourcils domine des yeux où peuvent passer des lueurs de crime et resplendir l'illumination du don total. Les lèvres pourpres et charnues, annoncent des amours périlleuses et mortelles. Les mains, aux doigts allongés, semblent passionnées jusqu'au meurtre.

Elle était à la fenêtre, elle a vu la détresse profonde du poète; elle l'a comprise, et ces mains se sont croisées, simplement, sur la barre d'appui; de ces yeux émane une caresse apaisante pour une âme tourmentée, et de ces lèvres descend le baiser d'une sœur sur un front qui souffre.

Au 8^e cercle de l'Enfer, Virgile, voyant Dante près de succomber à la fatigue, lui dit: « Relevez-vous, ce n'est pas dans la mollesse que la gloire vous attend—la gloire,—ce sillon lumineux que tout homme doit laisser après lui, s'il n'a pas glissé dans la vie, comme la fumée dans l'air et l'écume sur l'onde. »

En cet instant nous avons l'honneur de commémorer le sixième centenaire de la mort de Dante.

Sa pensée, nous la comprenons, ses émotions, nous les éprouvons, ses visions, nous les voyons toujours et celui, que la marche divine de Béatrice conduisait vers la splendeur des astres et l'infini des étoiles, fait songer à ces soleils éteints, dont la lumière n'était parvenue à la terre qu'après des milliers de siècles et dont l'éclat rayonne encore à nos yeux éblouis.

Fernand Khnopff

Khnopff, Fernand, « Les œuvres d'art inspirées par Dante, » *Le Flambeau*, IV, 7 (31 juillet 1921), 349-358.

Translation:

The Works of Art Inspired by Dante

A Latin proverb, richly assonant, in olden times said: *Nomen, omen*, a name is an omen.

It has never been better exemplified than by Raphael, the Archangel of painting and as we have seen, the second of the three major Italians for whom the civilized world has successively celebrated centennials in the past three years.

Leonardo, Raphael, Dante.

In the fourth song of the *Paradiso*, the poet wrote: If human intelligence is to know divine things, they must take perceptible forms. Thus Writing condescends to our faculties in attributing feet and hands to God, all the while meaning something else by that, and by representing under a human aspect the Holy Church, Gabriel, Michael and the other who brought health to Tobias, *E l'altro che Tobbia rifece sano*.

The third Archangel is not named, and there is no mention to him other than his act of charity towards the blind old man of the Bible.

The anxious study of mysteries from beyond often ends with either bold precision or pointless hesitation. Who can say at this time, faced with certain troubling evidence, if these are merely coincidences or distant predestinations? God only knows.

The poet word means: he who accomplishes. With their admirable sense of proportion, the Greeks did not separate the work of execution from the unconsciousness of reverie. But it happens sometimes that creative enthusiasm exceeds the artwork like a foaming wine overflows the cup which was meant to contain it. The poet then becomes the inspiration, and by other means of expression, new works are produced parallel to his.

Dante, the inspirer, can be compared to the prince of poets, Homer, ὁ ποιητής [the poet], and to him who was named the Homer of romanticism, the many-sided Shakespeare.

To try to gather in a complete list of all the works of painting, engraving, sculpture and music that have been brought forth by the example of the great Florentine would be a futile effort: their value is too uneven, their number too large. We can even say that the list is far from being able to be completed because the two most famous episodes of the Divine Comedy have not yet been treated in the way that best suits them.

The torture of Ugolino, in which the violent effects of chiaroscuro can best express the dark horror, was best represented by sculptors.

The moving story of Francesca de Rimini, for which music alone can follow the painful phases in the awful whirlwind which envelopes her, was forcefully and successfully portrayed by painters.

If we may be therefore be allowed to too briefly recall the memory of some very illustrious names and to study only a few contemporary works that we were able to view closely.

Their descriptions will be more accurate for that, and if their number is reduced, the diversity of their interpretation will surely prove the magnitude of inspiration to which they owe their existence.

Miniatures have been discovered in manuscript copies of the Divine Comedy dating to the 14th and 15th century.

The first edition of Dante, accompanied by engravings, was published in Florence in 1481; then Brescia in 1487, and Venice in 1491 and 93 and 97.

The number of editions increased significantly in the 16th century, and decreased in the 17th century.

The 18th century brought the suite of drawings by the English sculptor Flaxman, whose simple lines long held the attention of Ingres, and in the 19th century G. Doré lavished his brilliant talent for improvisation in illustrations to this enormous work.

The engravings of the first edition of Florence were scarcely faithful interpretations, compositions begun by Botticelli at the request of Lorenzo di Pier Francesco dei Medici. This was his last work, left unfinished. All the art of the master of morbid grace and refined elegance can be seen in his illustration of the 28th song of Paradise.

It is that great page of mystical poetry, where Dante and Beatrice rise to heaven among the choirs of angels eternally singing the glory of the Most High and, as if the artist had hoped to mark his place in the celestial city as Savonarola had suggested to his disciples, he wrote his name in small letters: Sandro di Mariano, on a tablet carried by one of the angels.

The greatest names in Italian art are inseparable from that of Dante, the creator of the national literature, the protagonist of the reaction of individualism against the tyranny of dogmatism.

His portrait was painted by Giotto. Raphael placed him in his Parnassus. The entire body of work by Michelangelo bears the imprint of his spirit. Signorelli, Fra Angelico, the Orcagnas, the masters of the Campo Santo and many others have proclaimed the authority of his genius in famous works that it would be impertinent to count here.

The various schools of Italy have continued to enrich this treasure of tributes, to which foreign schools have contributed greatly, England, with Sir Johsua [sic] Reynolds and Lord Leighton, Watts and Rossetti; France with Ingres and Delacroix, Scheffer and Flandrin, Carpeaux and Rodin, Cabanel and Gérôme, to cite only deceased artists.

Our oldest memory of the figure of Dante is the engraved reproduction of a painting by Gérard.

Under the walls of the city, in the evening, the citizens resting from the toil of the day and converse, lying on the fresh grass; mothers join the antics of children, whose joyful cries resound more clear now that work is done.

It is hour of which Virgil sung, in a verse that alone equals the most serene pages of Claude and Poussin: *Majoresque cadunt altis montibus umbrae*.

Already the shadows stretch at the foot of the mountain and now a dark character comes silently forward.

He walks so slowly that he seems almost immobile, under his long coat with vertical folds. A hood whose hard lines frame a still harder face; horror has sealed his lips and his inward gaze is terrifying.

He passes, and a playing child is disturbed by the sight. He asks his mother: who is this man? She responds: This man is the one who returned from hell.

Then at the Louvre, the *Barque of Dante*, the first work of E. Delacroix, painted a century ago. It already revealed the essential quality of his genius: dramatic expression by color, creating from the beginning this sulfurous atmosphere, so characteristic of romanticism. From the outset, the impression is sinister. Against the boat carrying the two poets, the hateful damned writhe with rage in the gloomy lapping of the dead water. In the background, indistinct shapes glow: vapors or walls, and the quatrain of Baudelaire comes to mind:

Delacroix, lake of blood, haunted by evil angels,
Shaded by a forest of evergreen fir trees
Where, under a sorrowing sky, strange fanfares
Pass, like a muffled sigh of Weber.

Twenty years later, in the Bibliothèque of the Chamber of Peers, the master painted the passage in the 4th song of hell, where Dante and Virgil encounter the great poets and the greatest men of antiquity in a majestic setting.

In the garden of the Tuileries, the group in bronze by Carpeaux was erected: *Ugolino and his Children*. The sculptor chose the moment where the prisoner heard the tower walled up and in frenzied pain, bites his hands. His son, believing that it was hunger that drives him, presses against him and begs him to take back this flesh that he has given them.

In a group of Rodin, we see Ugolino shuffling on his knees among the corpses of his children; advancing with demented jaws, but knowing the terror of the idea of this horrible meal.

Many painters, including Sir Joshua Reynolds, and our compatriots Biefve, Banfi and Diotti have also represented this episode, which has also often inspired musicians.

Vincent Galileo Galilei, the father of the philosopher, wrote: *il Lamento del conte Ugolino*. Donizetti's composition was dedicated to Lablache and that of Zingarelli has had many interpretations.

Various songs of the Divine Comedy were set to music during the 16th century by Josquin, Willaert and other Belgian composers, and one can still hear works inspired by the poet by Listz and Ambroise Thomas.

Four great painters have treated the episode—divided in parts—of Francesca da Rimini. Ingres and Rossetti depicted the crime; Scheffer and Watts, the punishment.

The small panel of Ingres reveals with how carefully he had studied the miniatures of ancient manuscripts. The charming ingenuity of the attitudes of his figures, the precious elegance of his drawing, and the extreme finish of the execution make this work a delicious calligraphy of a learned childishness.

The work of Rossetti is pure passion. The lovers are sitting, one against the other, the fatal book open on their knees; they are holding hands, which by an instinctive movement, have moved closer to the throats which will be strangled; fingers embrace as if to break; eyes penetrate, lips join. Sin has made them its prey. Death is near. Atonement will follow. It is the Inferno.

At the bottom of a chasm of darkness, the hurricane howls, sweeping along in the black whirlwind that never stops, the carnal souls whose love intoxicates the reason. In the violence of the storm, they pass by rapidly, their dismal cries echoing and the poet is seized with compassion. He saw two shadows that appear inseparable, and he calls them to him and hears the harrowing lyrics:

“There is no greater pain than to recall memories of happy times in misery.”

And it was this beautiful heartbroken love poem, of which Carlyle wrote

Woven in rainbows on a ground of black eternal.

In the painting by A. Scheffer, popularized by the engraving by Calamatta, the sadly entwined group of lovers is carried into space under the eyes of the two poets. The painter seems to have searched above all for the dramatic effect of the gesture, the correctness of the lines and the roundness of the modeling.

In the work of Watts, the feeling of eternal remembrance and infinite desire dominates.

The criminal lovers are wrapped in the long folds of their shroud, torn apart by the storm. Their hands still strive to embrace; the frail and pale face of Francesca turns her gaze of drowned ecstasy to Paolo, most painful bearing the heaviest awareness of her fault. So bitter is the pain, that the poet felt his heart overcome with pity. He fell like a dead man and the damned couple sank, forever engulfed in the horrible hurricane of the eternal night.

Runners passing the torch were the ancient symbol of thought on the march.

In the mainstream of history, which flows from the southeast to the northeast, the English painter-poet D.-G. Rossetti appears to have been predestined to carry the light of Italian art in Britain.

Born in London to a Neapolitan exile, he never saw Italy; no more, for that matter than Delacroix, the introducer of Venetian color in French painting. The father of Rossetti—whom his son, in a very beautiful sonnet, thanked for giving him the name of Dante—is considered to be one of the most learned commentators on the Divine Comedy. He raised his children in the admiration of the great visionary and the most beautiful works of the painter-poet have been designed and executed under the influence of Alighieri.

The first is a composition based on a passage in the *Vita Nuova* describing the author trying to draw an angel on the anniversary of the death of his beloved.

Then a diptych: *The Salutation of Beatrice on Earth* (according to the *Vita Nuova*) and the greeting in Eden (based on a famous passage in *Purgatory*).

It is also in this poem of the 5th song that the agony of the Pia de Tolommei, the wife of Nello della Pietra of Siena is told.

She had been locked by her husband in a fortress of the Maremmes so that she would die there, slowly poisoned by miasmas. The anguish of her beautiful face is painful to see and the gesture of her hands is horrifying: the one tortures the other with its marital ring.

The drawing of *The Boat of Love* demonstrates a charming sonnet addressed to Guido Cavalcanti, and it is the re-reading of the *Vita Nuova* which inspired the three most notable works of the painter: *Beata Beatrix*, the *Dream of Dante* and the *Lady of Mercy*.

Beata Beatrix was painted in memory of Lizzie Siddal, his beloved wife, who died so young and who had so often posed for him for the figure of Beatrice.

The thought of death was never expressed with more beauty. There's nothing here of physical decline, it is a moral peace with the Christian idea of the final beatitude for the chosen, and the execution of this painting springs from an emotion so intense that it seems to embody a spell similar to that of the "Oval Portrait" described in the tale of E. Poe.

Dante's dream is the most important composition of Rossetti. It is of a noble order, his design has great allure and its color is sumptuous.

Dante recounts towards the end of his book how one day, overwhelmed with sadness at the memory of the death of Beatrice, he saw a lady looking at him from her window, with an expression of gentle compassion. This incident is the subject of a masterful work which the painter repeatedly sought to realize under the headings of: *Donna de la finestra* [The Lady at the Window] or *The Lady of Pity*.

It seems to have concentrated all the spirit of the great visionary, whose prodigious complexity, by emotions directly from life, extends from the more brutal cruelties of infernal punishment to the more immaterial suavities of heavenly mercy. This lady of

mercy is a strange creature, mingling the morbid elegance of Botticelli and the powerful roughness of Michelangelo.

Wild hair partially covers a willful forehead. The curved bar of her eyebrows dominates eyes which can emit glimmers of crime and shine with the illumination of total giving. Purple and fleshy lips announce perilous and fatal loves. Her hands, with elongated fingers, seem passionate even to the point of murder.

She was at the window, she saw the deep distress of the poet; she understood him, and her hands are crossed simply on the window ledge; from her eyes emanates a soothing caress for a tormented soul, and from her lips descends the kiss of a sister on a brow that is suffering.

In the 8th circle of Hell, Virgil, seeing Dante nearly succumbing to fatigue, said to him: "Arise, it is not in the softness that glory awaits you—the glory,—this bright furrow that every man must leave after him, if he has is not to glide through life, like smoke in the air and foam on the waves."

At this moment we have the honor to commemorate the sixth centenary of the death of Dante.

His thought, we understand, his emotions, we feel, his visions, we still see, and the divine steps that conducted Beatrice to the splendor of the stars and infinity of stars, makes us dream of faded suns whose light had come to Earth only after thousands of centuries, and whose brightness shines again in our dazzled eyes.

Fernand Khnopff