

RTP 627p

LES GRANDS BELGES

MARTHE KUNTZIGER



Lambert Lombard

RTP

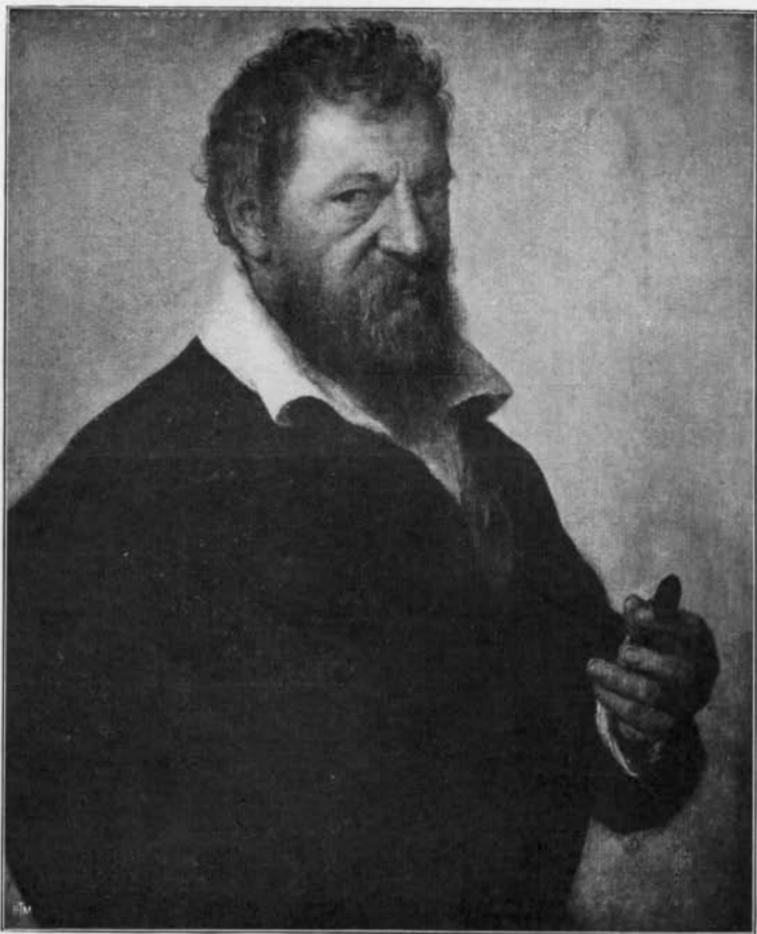
Bibliothèque Maison de l'Orient



130158

1920

A Monsieur Salomon Reinach
Membre de l'Institut
Hommage respectueux de l'autrice
Marthe Kuntziger



Cliché de la Vie Wallonne

Portrait du peintre par lui-même
(Musée des Beaux Arts, à Liège)

RT_p 627_p

LES GRANDS BELGES

MARTHE KUNTZIGER



Lambert Lombard

TURNHOUT
ÉTABLISSEMENTS BREPOLS, S. A.
Imprimeurs-Éditeurs

1920



DU MÊME AUTEUR

Sous presse :

Catalogue des dessins d'artistes liégeois (XVI^e-XX^e siècle) appartenant à la Ville de Liège.

LAMBERT LOMBARD

(1505-1566)

LE baron de Villenfagne, faisant allusion dans un ouvrage du début du XIX^e siècle, aux nombreux écrivains qui se sont occupés de Lambert Lombard, croyait pouvoir dire en parlant de ce dernier : « Ses talents et sa manière de peindre sont donc suffisamment connus ». Hélas ! le vieil historien liégeois se trompait étrangement. Malgré les éloges des contemporains du maître, Vasari et Guicciardini, malgré le célèbre panégyrique dû à son élève Dominique Lampsonius, et toutes les biographies, manuscrites et autres, dont parle Villenfagne, Lambert Lombard demeure l'une de ces grandes figures d'artistes fort louées — décriées parfois — et très mal connues, dont la complexité même déroute et dont l'œuvre s'entoure de mystère.

Pourtant, si les nombreux écrits échelonnés du XVI^e au XIX^e siècle ne nous donnent pas toutes les précisions désirables au sujet des « talents et de la manière de peindre » du maître, ils nous fournissent sur ses études, ses voyages, ses idées et son caractère, une foule de renseignements précieux ; grâce à ces indications, complétées par des recherches plus récentes, confirmées par certains documents d'archives et souvent par les propres dessins

du maître, il est possible de reconstituer, au moins dans ses grandes lignes, la vie du célèbre artiste wallon.

Lambert Lombard vit le jour à Liège, au quartier d'Avroy, en 1505, l'année même de l'élection du prince-évêque Érard de la Marck — 1505 : date deux fois mémorable pour le Pays de Liège puisqu'elle marque, en même temps que la naissance d'un de ses plus illustres enfants, l'avènement d'un mécène digne de lui.

Le père de Lambert, Grégoire Lombard, appartenait au métier des mangons (bouchers) ; sa mère, fille de Léonard de Sart, provenait d'une famille très considérée de la bourgeoisie liégeoise.

S'il faut en croire un manuscrit du chanoine Hamal, grand collectionneur liégeois du XVIII^e siècle, le premier maître de Lambert Lombard aurait été Jean Demeuse, peintre et — notons bien ceci — philosophe et amateur d'antiquités. De ce Jean Demeuse, dont le peintre-chroniqueur liégeois, Louis Abry, cite en 1715 des tableaux malheureusement disparus, nous savons peu de chose, sinon qu'il employait l'or dans les fonds de ses peintures et qu'il représentait, avec Nicolas Quento et leurs prédécesseurs immédiats, Nicolas et Jean de Weert, l'état des beaux-arts à Liège à la fin du XV^e siècle. Ces vieux maîtres wallons n'étaient pas — hâtons nous de le dire — les « grossiers barbouilleurs » dont parle Michiels dans son *Histoire de la peinture flamande*. — Il suffit pour s'en convaincre d'étudier certains panneaux anonymes contemporains, tel le diptyque du Martyre de S^t Lambert et de la Nativité donné par le Grand Chantre Ex Palude en 1495 à la Cathédrale S^t Lambert et con-

servé actuellement au Musée diocésain de Liège. — C'étaient tout simplement des disciples attardés de la grande école septentrionale primitive, des artistes à l'imagination paresseuse, nullement curieux des nouveautés étrangères, et qui se contentaient de perpétuer, non sans charme d'ailleurs, des traditions vieilles déjà de plus d'un demi-siècle. Si l'on compare la Vierge de la Nativité que nous venons de citer à telle autre Vierge mosane de beaucoup antérieure, par exemple celle du charmant ex-voto du chanoine de Molendino conservé à la cathédrale St Paul de Liège et daté de 1449, on constate une évidente parenté entre les deux figures, sans qu'il y ait progrès de l'une à l'autre.

Lombard ne tarda pas à surpasser les artistes locaux, ses premiers maîtres, et à entreprendre des voyages d'étude ; il étouffait dans son milieu où l'art ne vivait que de souvenirs, il était las des vieilles formules, avide de participer au grand mouvement de rénovation qui secouait l'Europe et il partit à la rencontre de son destin.

Selon Carel van Mander, le peintre et critique d'art bien connu du XVI^e siècle, il parcourut d'abord la France et l'Allemagne, rassemblant « des antiquités, œuvres des Francs ou Allemands, produites à une époque où, en Italie, l'art avait presque cessé d'être par le fait des révolutions, des guerres civiles et d'autres causes », s'appliquant « à dessiner avec soin ces objets, avant d'avoir jamais vu des antiquités romaines, et à déduire de ces images gauloises les principes de l'art ».

« Il rassemblait des antiquités », nous dit expressément van Mander. Ce trait est à noter, car il est caracté-

ristique de la personnalité de Lombard. Sans doute avait-il pris ces goûts d'antiquaire chez son premier maître ; aussi, dès que l'occasion s'en présente, le voilà collectionneur ; il le demeurera toute sa vie.

D'un voyage de Lombard en France, nous n'avons d'autre indice que ce passage, assez obscur, du *Livre des peintres*. Le séjour en Allemagne paraît plus certain. Peut-être se rendit-il dans ce pays attiré, ainsi qu'on l'a suggéré, par la réputation d'Albert Dürer.

Dans la préface de ses *Images de presque tous les Empereurs* Hubert Goltzius dit se souvenir avoir vu chez Lambert Lombard des peintures « contrefaites » par le maître « en Allemagne après certaines peintures anciennes des Francons et qui bien pourront estre comparées à plusieurs belles peintures romaines ».

Ces copies ont malheureusement disparu, mais, par contre, les collections de dessins de la Ville de Liège renferment un croquis attribué à juste titre à Lombard, daté de 1533 et représentant un bas-relief du monument romain d'Igel près de Trèves ; ce dessin sommaire, tracé et ombré à la plume, a été exécuté d'après nature ; ce serait donc une preuve d'un séjour du maître en Basse-Allemagne.

Lombard parcourut aussi les Pays-Bas ; il se rendit notamment à Middelbourg où il fut, pense-t-on, l'élève et peut-être le collaborateur de Jean Gossaert de Maubeuge, « peintre fameux qui avait », selon l'expression d'Abry, « roulé toute l'Italie » et qui, à ce moment, travaillait dans la capitale de la Zélande, à la décoration de l'abbaye des Prémontrés. Ce serait donc, coïncidence

curieuse, par un artiste de sa race, de sa sensibilité, par ce Jean Mabuse, wallon comme lui, que Lombard aurait pris contact pour la première fois avec la Renaissance italienne. A Middelbourg, il fit aussi la connaissance de Michel Zagrius, secrétaire de la Ville, esprit très cultivé, grand amateur de tableaux et archéologue de valeur. Dans ce milieu d'humanistes et d'italianisants, le jeune peintre liégeois ne pouvait que sentir s'accroître son enthousiasme pour l'antiquité ; aussi voulut-il, au dire de Lampson, apprendre le latin et le grec, mais craignant que cette étude ne le détournât de sa véritable voie, en lui prenant le temps qu'il aurait pu consacrer aux arts plastiques, il l'abandonna bientôt, se contentant de lire avidement les traductions des grands classiques. La tradition veut aussi que dès cette époque, il se soit adonné avec passion à l'étude de l'architecture.

Lorsqu'il revint à Liège en 1535, Lombard était en possession, non seulement des théories en vogue et des nouveaux procédés artistiques, mais aussi d'un sérieux fond d'érudition puisé aux poètes, aux historiens et aux philosophes de l'antiquité. Il était admirablement préparé pour le voyage d'Italie. Ce voyage, il ne put toutefois l'entreprendre que deux ans plus tard, en 1537, grâce à l'intervention d'Érard de la Marck. Il est vraisemblable que ce prélat qui dépensait royalement les revenus de ses bénéfices à l'ornementation de sa capitale, faisait édifier dès 1508 ce merveilleux Palais des Princes-Évêques — la perle de la cité et l'un des monuments les plus originaux de Belgique —, commandait tant d'admirables pièces d'orfèvrerie et faisait notamment exécu-

ter par Henri Zutman la splendide châsse de St Lambert pour laquelle il avait lui-même rapporté de Venise des pierres précieuses, il est vraisemblable que ce grand protecteur des arts avait depuis longtemps remarqué les talents de notre peintre. Dans un registre de dépenses du prieuré de S^t Séverin-en-Condroz, il est fait mention à la date de 1532 d'un Crucifix sculpté par un certain M^e Balthazar et polychromé par « M^e Lambert, peintre du palais du Cardinal de la Marck. » Bien qu'il y ait eu d'autres peintres liégeois contemporains porteurs du même prénom, Lambert Bottin, Lambert Hardy, tout porte à croire qu'il s'agit ici de M^e Lombard. — Mais revenons au voyage de ce dernier en Italie. Reginald Pole, archevêque de Cantorbery, ayant été exilé d'Angleterre en 1537 pour s'être élevé contre le divorce d'Henri VIII et de Catherine d'Aragon, sollicita l'hospitalité d'Érard de la Marck ; celui-ci le reçut magnifiquement et comme Réginald devait se rendre auprès du pape Paul III, l'évêque de Liège en profita pour lui recommander son peintre. Lambert Lombard se rendit donc à Rome la même année, à la suite du cardinal anglais.

Dans la pensée du prince-évêque, son protégé devait profiter d'un séjour en Italie, non seulement pour étudier les antiques et les œuvres de la Renaissance, mais aussi pour rassembler des collections destinées à l'embellissement du Palais épiscopal. Heusy dit avoir lu, dans des Mémoires de la famille d'Érard, que ce dernier envoya lui-même à Rome les dimensions des deux grandes galeries du Palais qui « longeaient la rue au Nord et

l'église St André », afin « d'y assortir les peintures, les statues et les vases antiques qu'il avait donné commission d'acheter ».

On se figure aisément la joie, l'éblouissement du peintre liégeois à la vue des trésors d'art dont regorgeait la Ville éternelle. Il arrivait à Rome à un moment splendide : la Renaissance italienne venait de donner ses plus hauts chefs d'œuvre ; deux de ses plus puissants génies vivaient encore : Michel-Ange et Titien, deux demi-dieux...

L'abondance même et la diversité des chefs d'œuvre empêchèrent Lombard de tomber dans l'imitation de tel ou tel maître. « On le voyait partout courir, » dit Abry, « dessiner et copier avec empressement. » Il admirait Michel-Ange pour la fierté sublime de son dessin ; il s'éprenait du coloris prestigieux de Titien et de la suave douceur de Raphael. — Mentionnons à ce propos, dans la collection du duc d'Arenberg, plusieurs croquis de Lombard rappelant des œuvres du maître d'Urbain : l'Adam et l'Ève chassés du Paradis des « Loges », la Ste Cécile du Musée de Bologne, l'Apollon et les Muses des « Chambres », le Diogène de l'École d'Athènes. Dans la même collection, se trouve un croquis d'une Ste Famille d'après Titien. Une tradition reprise par certains auteurs italiens, Lanzi et Valery entre autres, ne fait-elle pas de Lombard, sans preuve péremptoire toutefois, un élève du grand peintre de Venise ? — Parmi les artistes qui auraient particulièrement impressionné Lombard, Lampson cite encore, outre ces trois maîtres, Mantegna et Baccio Bandinelli, l'un, précurseur, l'autre, imitateur

de Michel-Ange. C'est du texte de Lampson, grossièrement travesti, qu'est sorti ce jugement ridicule répété par plusieurs auteurs, à savoir que Lombard se serait inspiré de l'antique filtré à travers Michel-Ange, Mantegna et Baccio Bandinelli ! Lampsonius dit au contraire que, pour Lombard, ces trois artistes devaient leurs principales qualités à l'imitation de l'antique. D'ailleurs, ce n'était pas aux cinq artistes mentionnés par Lampson que se bornait l'étude attentive du maître liégeois ; son ardente curiosité d'archéologue le poussait à s'intéresser aux peintres de toutes les époques et de toutes les écoles, voire aux plus primitifs, voire à ceux du Trecento. N'a-t-on pas une lettre de Lombard à Vasari, écrite vingt cinq ans après ce voyage à Rome, où le maître liégeois demande à son correspondant de lui fournir des dessins d'après Margaritone et Gaddo Gaddi ?

Et puis, il y avait à Rome, non seulement des exemplaires de choix de l'art italien, il y avait surtout à Rome tout ce que l'on connaissait alors de la statuaire grecque et romaine. Oh ! ces antiques ! les Apollons parfaits, les belles Aphrodites ! Comme il en parlera plus tard à ses élèves ! « Il y a plus de profit » leur dira-t-il — c'est Lampson qui nous le rapporte — « à esquisser un seul antique, qu'à copier tous les ouvrages modernes »... Il serait long de citer les dessins de Lombard d'après des fragments de sculpture grecque et romaine ; nous nous contenterons de mentionner *l'Hercule et le lion de Némée* du sarcophage Savelli (collection d'Arenberg) ; ce croquis, remarquable par la vigueur et la sobriété du trait, est signé « Lambertus Lombard fecit »

et daté « 1538, Roma » (sic). Lombard profitait aussi de son séjour à Rome pour compléter ses études d'architecture en mesurant et en dessinant les principaux édifices. En même temps, il peignait des compositions originales qui provoquaient l'admiration des connaisseurs. Lampson cite un *Dialogue de Cébès*, peint en blanc et noir pour Reginald Pole, et dont s'émerveillèrent deux dilettanti, amis intimes du cardinal. Au dire d'Abry, Lombard fit ensuite plusieurs tableaux qui lui attirèrent l'estime du peintre florentin François Salviati.

Lombard était à Rome depuis un an à peine, sa renommée commençait à se répandre dans la péninsule, lorsque son protecteur, Érard de la Marck, vint à mourir. Ce décès inopiné, survenu le 16 février 1538, fut un malheur irréparable, non seulement pour l'artiste, mais aussi pour sa ville natale ; la pension que le prince-évêque fournissait à son peintre fut supprimée et celui-ci s'en revint à Liège en 1539, les mains vides. Les statues et les vases antiques, rassemblés avec le goût et la clairvoyance d'un artiste doublé d'un érudit, furent irrémédiablement perdus pour nous : les héritiers du prince-évêque les firent vendre sur place, à Rome même, et ces trésors, destinés à orner le Palais de Liège, passèrent pour la plupart dans les collections des grands ducs de Toscane...

Les successeurs d'Érard sur le trône épiscopal de Liège étaient loin de posséder le sens artistique et l'intelligence divinatrice de leur illustre devancier. Aussi, tout en appréciant le talent, l'esprit, le savoir

du maître, en lui confiant différentes charges honorifiques et lucratives, ils ne surent pas lui fournir les occasions de donner toute sa mesure.

L'absence de grandes commandes officielles ne l'empêcha point toutefois d'acquérir une brillante réputation de peintre et d'architecte. Chose extraordinaire, l'artiste devenait prophète en son pays et même en sa ville natale, ville sceptique et frondeuse s'il en fut ! Partout il était considéré comme le « restaurateur des arts » dans sa patrie, et sous son impulsion puissante, Liège devenait le premier centre d'art de Belgique, le premier centre d'art « flamand ». Depuis, des néo-gothiques de la fin du XIX^e siècle lui ont reproché amèrement ses importations italiennes. Reproches aussi puérils que les éloges ampoulés des contemporains du maître : ces importations étaient inévitables ; on ne pouvait répéter éternellement ces purs artistes, ces maîtres admirables qu'avaient été les Van Eyck et les Roger del Pasture ; il fallait du nouveau, et d'où serait venue la lumière, sinon du midi ? Lombard rapportait de ses études en Italie de merveilleux souvenirs, une connaissance approfondie des lois de l'anatomie et de la perspective ; une foule d'élèves, belges et étrangers, accoururent se placer sous sa discipline et solliciter ses conseils.

*
* *

Il est avéré que Lambert Lombard a peint surtout pour les églises. Ses biographes liégeois du XVII^e et du XVIII^e siècle mentionnent, entre autres peintures de sa main, une *Déposition de Croix*, centre d'un trip-

tyque placé en 1553 par les Tornaco dans leur chapelle de l'église S^t Jean l'Évangéliste de Liège; trois triptyques à la cathédrale S^t Lambert : celui du *Crucifiement* qui décorait la chapelle des Oranus et dont les volets représentaient *David et Goliath* et le *Sacrifice d'Abraham*, celui de la *S^{te} Cène*, dans le vestiaire et celui de la *Déposition*, dans la sacristie des Bénéficiers; le *triptyque de S^{te} Barbe* à l'entrée du chœur de S^t Barthélemy, et divers panneaux à l'église S^t Paul, à l'église du Séminaire, et dans la chapelle du Chevalier à N. D. aux Fonts. Toutes ces peintures ont disparu. Certaines d'entre elles étaient déjà fort délabrées au XVII^e siècle, notamment le *triptyque du Crucifiement* qui passait pour l'un des chefs d'œuvre du maître. Le peu de durée de ces peintures s'expliquerait par l'emploi de procédés insuffisamment éprouvés, entre autres de fonds blanchis à la colle, que l'humidité eut tôt fait de dégrader. Les artistes de la Renaissance étaient enclins à faire, dans le domaine de la technique picturale, des essais, des recherches, qui n'avaient pas toujours d'heureux résultats, témoin les expériences mémorables de Léonard de Vinci.

De nombreux tableaux de Lombard, acquis par le prince Maximilien-Henri et transportés au palais de Bonn, furent détruits pendant le bombardement de cette ville en 1691.

D'autres œuvres enfin disparurent lors de la Révolution française. En 1875, au cours de travaux à la Cathédrale S^t Paul de Liège, J. Helbig aperçut les restes d'une grande fresque du XVI^e siècle représentant une *Descente de Croix*; il en publia une description,

mais n'en conserva malheureusement ni une photographie, ni un croquis. Cette fresque était probablement le dernier vestige d'une série de peintures murales attribuées à Lombard par Abry et Hamal dans leurs manuscrits respectifs.

Si l'on tient compte de ces destructions, l'on ne s'étonnera plus du petit nombre d'œuvres attribuables actuellement à Lombard avec quelque vraisemblance ; on ne trouvera pas étrange que les peintures de ce maître aient donné lieu à tant de controverses et qu'il y ait peu d'artistes au sujet desquels on ait émis autant d'hypothèses contradictoires. Plus de soixante-dix tableaux lui ont été attribués, qui lui ont été presque tous contestés par la suite. La question se complique du fait qu'on ne connaît pas une seule peinture de réelle valeur portant la signature authentique du maître liégeois.

Comment dès lors retrouver ce qui reste de son œuvre ou tout au moins se faire une idée du caractère et de la valeur de cet œuvre, tant vanté des écrivains du XVI^e siècle et apprécié en Italie même, à une époque où florissaient les Titien et les Michel-Ange ? Pour cela, nous avons, heureusement, outre les traditions locales, une source de documentation des plus précieuses : les dessins. Ces dessins de Lombard — souvent signés et parfois datés — sont tout un monde ; on les compte par centaines ; il en existe dans les collections publiques et privées de Belgique, de France, d'Allemagne, de Hollande. Ils étaient universellement célèbres dès le XVI^e siècle ; Lampson cite un de ses amis d'Angleterre qui en possédait représentant des études de nus. Depuis,

leur valeur n'a fait que croître. « Ils ont été recherchés à grand prix nous dit expressément l'auteur des *Hommes illustres de la nation liégeoise*, « après qu'il (Lombard) les a eu présentés libéralement aux amateurs par marques d'affection ; il s'en est trouvé jusqu'en Angleterre où on les présentait aux curieux comme des choses rares... »

Le chanoine Hamal en ressembla un grand nombre dont la plupart se trouvent actuellement dans les collections de la ville de Liège, du duc d'Arenberg et du C^{te} de Gontaut-Biron (ancienne collection de M^{me} la marquise de Péralta).

Les dessins et croquis du maître liégeois peuvent être classés en diverses catégories. Il y a tout d'abord des séries d'études, soit d'après nature — nus, draperies, scènes de la vie courante —, soit d'après l'antique et les maîtres de la Renaissance — nous en avons parlé plus haut — ou d'après les gothiques. D'autres dessins sont des compositions à l'usage des graveurs, des sculpteurs, des peintres verriers — nous y reviendrons. Enfin une troisième série, la plus intéressante, comprend des projets de tableaux.

Les collections de la Ville de Liège renferment le plus beau dessin connu de cette dernière catégorie. C'est une *Déposition de Croix* signée « Lambertus Lombard fecit et Inventor » et datée 1553. Ce précieux dessin a passé de la collection du D^r Lombard dans celle d'Henri Duval qui en a fait don à la Ville de Liège ; il faut y voir l'esquisse du panneau central de ce *triptyque des Tornaco* qui se trouvait à l'église S^t Jean et dont le sort est inconnu.

La composition comprend deux parties ; à la région supérieure, cinq hommes, serrés en un groupe compact, soutiennent le Christ qui vient d'être détaché de la croix ; c'est la partie la plus émouvante de l'œuvre ; la tête et le corps du Sauveur rayonnent d'une majesté indicible, corps bien mort, bien lourd aux bras des fidèles, tête sublime où la douleur est indiquée à peine, à la manière antique ; d'aucuns ont pu trouver dans la conception de ce Christ-héros, les qualités d'un Mantegna et d'un Michel-Ange ; nous y voyons surtout quelque chose de l'ampleur, de la gravité de certaines œuvres religieuses de Titien, telle la célèbre Mise au tombeau du Louvre. La partie inférieure, où l'on voit la Vierge s'évanouissant dans les bras de S^t Jean et des saintes femmes est plus maniérée et rappelle la mise au tombeau gravée par Mantegna ; l'ensemble est pourtant plus sobre, plus calme que la composition du maître padouan et il s'y trouve un très beau morceau : c'est, à droite de S^t Jean, une femme assise, la tête baissée, les mains jointes contre la joue ; elle est ployée de douleur et d'horreur et ne voit rien autour d'elle ; il y a là une source d'émotion qui fait songer, par delà les siècles, aux saintes femmes, vues de dos, qui sanglotent dans l'inoubliable Pietà de Giotto à l'Arena de Padoue. Nous voici loin du romanisant aux vues étroites que certains critiques superficiels ont voulu faire de Lombard... J'ai oublié de mentionner à la partie supérieure, mais au second plan, deux apôtres qui paraissent commenter le drame sacré ; ils ont l'attitude de deux philosophes qui discutent ; tout l'esprit de la Renaissance est là.

Dans cette composition, l'attention est quelque peu dispersée, il y a des indécisions évidentes dans les proportions des personnages, mais ces défauts mêmes ne sont-ils pas la marque d'un esprit chercheur, inquiet, nullement asservi à tel canon ou à tel système particulier? Songeons aussi que ce dessin n'est qu'un projet, une esquisse n'ayant rien de définitif et peut-être aurons-nous alors l'intuition de ce que devaient être la noblesse et la grandeur de l'œuvre achevée. La technique est celle d'un grand nombre de dessins de Lombard : un trait à la sanguine, repris à l'encre brune, et des ombres largement indiquées au lavis. Ces ombres profondes dans les draperies, jointes à la parfaite stabilité et à la cohésion des groupes, donnent à certaines figures l'aspect de statues. On pourrait citer nombre de croquis très rapides où ce caractère sculptural, particulier à plus d'un artiste wallon, apparaît mieux encore ; mentionnons à titre d'exemple une pièce appartenant à la ville de Liège (ancienne Collection Hamal) : en haut, l'on voit le premier jet d'une *Adoration des bergers* ou d'une *Nativité* ; en bas, trois petits groupes, deux d'entre eux représentant la Vierge et l'Enfant, le troisième, la Vierge, l'Enfant et S^{te} Anne ; tous ces personnages, hardiment enlevés en quelques traits de plume rehaussés de touches de lavis, ont un relief si étonnant qu'ils donnent l'impression de maquettes : il semble presque impossible qu'un artiste ayant dessiné de cette façon n'ait point manié lui-même le ciseau et l'ébauchoir.

Les collections communales de Liège possèdent, dans un autre ordre d'idées, un croquis très caractéristique

de la manière de Lombard. C'est la *Rencontre de Rebecca et d'Éliézer à la fontaine* (don de Henri Duval). A gauche Éliézer se précipite, assoiffé, couvert de sueur et de poussière, et saisit le vase que lui tend Rebecca, très droite et très digne ; de l'autre côté, c'est l'affairement bruyant et bavard des femmes autour de la fontaine, scène d'un réalisme complet, « moderne », pourrait-on dire, et qui pourtant n'enlève rien au caractère biblique de l'ensemble. Vous remarquerez les expressions, les attitudes saisies sur le vif : telle femme négligemment accoudée sur le rebord de la fontaine, telle autre qui parle avec animation à sa compagne, celle-ci qui se penche pour verser l'eau d'un récipient dans l'autre... La draperie antique est jetée avec une telle aisance sur les corps souples, qu'elle paraît être le seul vêtement « possible » de ces femmes du peuple. Comme ces artistes de la Renaissance avaient deviné l'art puissant et doux, harmonieux et charnel de la Grèce à travers les froides copies romaines ! Comme on les excuse, ayant « découvert » l'antique, d'en avoir été les apôtres éblouis et parfois intolérants, d'avoir voulu, envers et contre tout, en imposer le culte !

Il existe une estampe inspirée du croquis en question ; c'est une pièce rarissime en deux planches qui porte les indications suivantes : « Lambertus Lombardus inventor, Baltha. Syl. fecit 1558, Hans Liefrinck excudebat ». Nos collections communales en possèdent un exemplaire.

Autant le dessin est souple et vivant, autant la gravure est massive et terne. Nous attirons l'attention

sur ce fait parce qu'il montre à l'évidence combien l'on déprécie les œuvres du maître en les jugeant, ainsi qu'on l'a fait trop souvent, d'après les estampes qui en dérivent.

Plus on étudie les dessins de Lambert Lombard et plus on est frappé de cette compréhension spéciale de la statuaire antique, confondue avec le goût passionné de la réalité vivante. Et l'on songe au mot si juste et si profond de Lampsonius en parlant de son maître : « Il y cherchait (dans les antiques) la vie intime, plus que la forme extérieure... » Peu lui importent la délicatesse d'une main effilée, l'élégance d'un pied cambré ; quand il dessine les extrémités de ses personnages, c'est d'un trait rude et même brutal, mais quelle sûreté dans la mise en place et quelle vérité dans le geste ! Peu lui importe même la beauté idéale des physionomies ; ce qu'il cherche avant tout, c'est la puissance de l'expression. Ses personnages masculins, ses figures d'apôtres par exemple, donnent souvent une impression de lourdeur, d'inélegance, de rudesse populaire, à cause de l'accumulation exagérée des draperies ou de l'emploi abusif des braies à la gauloise et des bonnets phrygiens. Mais quelle ampleur, quel relief et quelle vie dans les groupements de ces corps robustes ! Et comme ce dessin austère et fort sait à l'occasion se tempérer de grâce dans certaines figures féminines et surtout dans les contours exquis des corps d'enfants ! On pourrait citer des exemples à l'infini, mais il faut se borner. Les dessins de Lombard présentent d'ailleurs d'autres caractères intéressants ; mentionnons surtout l'aisance exception-

nelle dans le rendu des fonds d'architecture et des accessoires, et le goût des dispositions originales ; effets de perspective imprévus, complication des draperies, bizarrerie parfois dans l'emploi d'un personnage hors d'échelle ou dans le choix d'un point de vue... Lombard n'était jamais oisif, nous disent ses biographes du XVI^e siècle ; c'est bien ainsi que ses dessins nous le montrent : esprit toujours en éveil, artiste réaliste et novateur et, comme tous les vrais artistes, difficile à se satisfaire ; certains croquis présentent une succession de gestes à peu près semblables, l'artiste ayant cherché passionnément l'attitude convenant le mieux à l'expression de sa pensée ; d'autres études, rappelant les procédés de certains peintres italiens, Raphaël entre-autres, montrent les mêmes personnages successivement nus, puis drapés.

* * *

Il est certain que le peintre chez Lombard est beaucoup plus difficile à connaître que le dessinateur. Pour nous faire une idée saine du coloriste, il n'y a pas lieu, à notre avis, de tenir compte de la *Descente de Croix* de la Collection Mésès de Casterlé, le tableau étant d'un mérite artistique très faible et la signature d'une authenticité plus que douteuse. L'œuvre qui doit, par excellence, servir de guide et de point de repère est le splendide *Portrait de l'artiste par lui même*, dont les héritiers de M^{me} la Marquise de Péralta viennent de faire don à la ville de Liège. La reproduction que sert de frontispice à cette étude nous dispensera d'une longue description. L'œuvre est d'ailleurs célèbre et doit être rangée

au nombre des effigies les plus remarquables du XVI^e siècle. L'artiste apparaît à mi-corps, sur un fond jaune ; le col rabattu de la chemise éclaire le haut du vêtement noir qui étoffe le torse robuste ; une impression de vie intense émane de la tête énergique au teint coloré, aux yeux gris-vert dont le regard poursuit de son acuité impitoyable. Cette œuvre qui suffirait à la gloire d'une école, n'est qu'une étude, mais quelle étude ! Faite de rien, sinon d'une sincérité totale, sans conventions, sans étalage de virtuosité vaine, et donnant, jusqu'à l'angoisse, la sensation absolue de la maîtrise !

Ce qui surtout étonne dans cette peinture liégeoise du XVI^e siècle, plus que l'ampleur du dessin, du modelé, plus même que la profondeur psychologique, c'est le caractère extraordinairement moderne de la facture ; tous les critiques, voire les détracteurs du maître, ont été frappés de ce fait ; dans cette peinture « grasse, chaude, moelleuse, touchée d'une main résolue », où l'on remarque « des empâtements aussi forts que ceux de Rembrandt », Michiels reconnaît lui-même « une liberté de pinceau que nul artiste flamand n'avait encore obtenue au même degré. »

Il existe une réplique de ce portrait au musée de Cas-sel ; elle y fut longtemps attribuée à Antonio Moro ; à la partie supérieure de ce tableau, se trouve une inscription : « Aage 61 Lan 1566 ».

Les anciens auteurs nous apprennent que l'on conservait à Liège au XVII^e siècle une douzaine de ces portraits de Lombard exécutés sur panneaux de bois ; la plupart étaient des répliques d'élèves faites sans doute dans le but de s'exercer et de conserver un souvenir

du maître ; l'un d'eux, qui fit partie de la collection du chanoine Hamal, a toujours été considéré comme un original ; c'est celui qui vient d'entrer au Musée des Beaux-Arts de Liège.

Il faut rapprocher de cette œuvre capitale un autre portrait appartenant au même musée (ancienne coll. Dr. Lombard) ; c'est la *Tête d'un joueur de flûte*, sorte de bouffon, très populaire à Liège au XVI^e siècle et connu sous le nom de *Philoguet*. Le profil s'enlève sur un fond vert sombre, dont la tonalité bronzée domine dans le tableau et se retrouve notamment dans le vêtement largement échancré sur la poitrine. Rien de plus savoureux, que l'expression sérieuse et concentrée de ce personnage burlesque au nez crochu, aux sourcils froncés, qui avance ses grosses lèvres vers la flûte qu'il tient en main...

Si l'on compare cette peinture au portrait du maître, les rapprochements s'imposent : mêmes qualités d'observation, même liberté de pinceau annonçant l'école néerlandaise du XVII^e siècle, et surtout caractère identique du dessin ; la construction de la main du *Philoguet* suffirait à elle seule à justifier l'attribution. Ces deux œuvres appartiennent à la fin de la carrière du maître ; le philosophe profond, l'ironiste subtil, l'homme tout entier s'y révèlent ; elles sont aussi le terme d'un progrès continu, le témoignage du service immense rendu par Lombard à l'art de son pays ; la probité de détail d'un Van Eyck s'y allie à la largeur synthétique de tous les grands portraitistes modernes ; tout notre passé s'y soude à l'avenir. De telles œuvres sont une date dans l'histoire de la peinture en Belgique.

Il n'entre ni dans nos intentions, ni dans le cadre de cette étude d'exposer, même succinctement, la question des peintures religieuses attribuables à Lombard. Mentionnons toutefois une œuvre, affligée de trop de repeints pour permettre un jugement définitif, mais représentative, selon nous, de ce que devait être la manière du maître dans ce domaine. C'est la *Cène* ornant actuellement l'autel de la chapelle de l'Hospice des femmes aliénées de S^{te} Agathe à Liège. Cette peinture, hâtons-nous de le dire, n'a rien de commun avec les nombreuses Cènes (Musées de Liège, Bruxelles, Nuremberg, etc, etc.) attribuées longtemps à Lombard et pour lesquelles on a très sagement fait, en attendant mieux, d'inventer un « Maître des Saintes Cènes ». Elle provient de la chapelle de Cornillon (lez Liège). Le Christ et les apôtres, représentés en grandeur naturelle, sont groupés autour de deux tables placées en équerre, celle de gauche, vue en raccourci et presque perpendiculaire au plan du tableau, celle du fond parallèle à ce plan. — Cette disposition qui déroge tellement aux traditions consacrées répond parfaitement à ce que nous savons de l'esprit inventif de Lombard ; pour faire accepter une telle disposition, il fallait d'ailleurs qu'elle émanât d'un artiste au talent reconnu. — Le Christ est assis à gauche, son profil blême et régulier se détachant sur une draperie verte, sa main gauche posée sur l'épaule de S^t Jean qui s'effondre contre sa poitrine ; la paupière du Sauveur est baissée et tandis qu'il prononce la douloureuse prophétie, il regarde devant lui, sans voir, il semble qu'il regarde au dedans de lui-même... Au premier plan, Judas s'enfuit,

la tête basse ; cette énorme figure de Judas, avec ces draperies épaisses et cette tête rousse et crépue, vue de face et en raccourci, est une vraie trouvaille. Au même plan que le traître, on voit l'escabeau qu'il vient de quitter, et une grande cruche d'étain. Les autres apôtres expriment toute la gamme d'émotions que les paroles du Christ viennent de faire naître en eux. Le fond de la salle est richement orné d'architectures : on distingue des colonnes cannelées, de vastes escaliers, un portique et divers personnages à plusieurs plans. Rien dans ce tableau, perspective, fond, draperies, accessoires, pas même la singulière attitude de l'apôtre agenouillé derrière Judas, en face du Christ, et dont la tête arrive à hauteur de la table, rien n'étonne ceux qui connaissent les dessins du maître.

La couleur quoique très assombrie, reste harmonieuse et fondue, avivée de quelques taches claires : tuniques blanches du Christ et d'un apôtre debout en face de lui, et de quelques tons chauds : manteau pourpre du Sauveur, draperie orangée de Judas.

L'influence de Lambert Lombard peintre fut immense ; n'eut-on rien conservé de l'œuvre du maître, que ce rayonnement de son art suffirait à justifier sa renommée. Nous avons dit plus haut qu'il fit de nombreux dessins à l'usage d'autres artistes ou artisans ; la fertilité de son imagination, une grande facilité à composer des scènes compliquées, à grouper des personnages nombreux, lui permettaient de venir en aide à des confrères moins habiles, en leur fournissant des idées et des motifs. Ces dessins étant très demandés, il eut l'idée d'en faire re-

produire en estampes qu'il distribuait généreusement. Il avait installé chez lui une chalcographie, la seule existant alors en Belgique. Si rien ne prouve qu'il ait gravé lui-même — on ne connaît pas une seule planche qui puisse lui être attribuée avec certitude — il est probable qu'il dirigea ses principaux interprètes : Lambert Suavius, qui fut non seulement graveur, mais peintre et architecte de talent, Jérôme Cock, Balthazar Bos, Pierre Myricinus et Corneille Visscher. Grâce aux dessins et aux estampes qui en dérivent, le « style » de Lombard, malheureusement déformé le plus souvent par des imitateurs maladroits, se répandit rapidement. C'est à l'imitation des dessins de Lombard que nous devons, je pense, toute une série de peintures de second ordre — telles que le Sacrifice de l'Agneau du Musée des Beaux-Arts de Liège, plusieurs panneaux, appartenant à la fabrique de l'église S^t Denis, une Circoncision qu'on put voir à l'exposition de l'art ancien à Liège en 1905, etc. — Ces panneaux doivent être définitivement rayés du catalogue du maître. Il en est de même de certaines peintures inspirées des estampes d'après Lombard et que l'on a crues à tort des originaux, précisément à cause de leur ressemblance avec les estampes en question. En règle générale — nous ne saurions trop insister sur ce point — lorsqu'on se trouve en présence d'une peinture de second ordre semblable à une gravure d'après Lombard, on peut affirmer que c'est l'estampe qui a servi de modèle et que cette estampe dérive à son tour d'un dessin du maître, dessin peut-être disparu. Cette opinion pourrait sembler hasardée. Aussi

l'étaierons-nous d'un exemple significatif : au musée diocésain de Liège se trouve un curieux panneau anonyme représentant, sur l'une de ses faces, un *Ecce Homo* ; la scène comporte treize personnages ; quatre d'entre eux sont la reproduction exacte de quatre personnages figurant dans une gravure, exécutée par Cock d'après Lombard, et dédiée au prince-évêque Robert de Berghes ; de plus, le même dallage, les mêmes colonnes, la même porte entr'ouverte se voient dans la peinture et dans l'estampe. Or cette dernière ne représente pas un *Ecce Homo*, mais un *Lavement des pieds* ! Ici, le doute n'est donc pas possible : non seulement la médiocrité de la peinture, mais la différence de sujet traité rend le plagiat évident ; c'est bien la peinture qui dérive de l'estampe et cette peinture doit être attribuée, non à Lombard, mais à un quelconque de ses imitateurs.

Nous faisons remarquer plus haut, à propos du dessin d'*Éliézer et Rebecca*, combien il est abusif de juger les œuvres du maître d'après les gravures qui en dérivent ; nous voyons maintenant combien il est dangereux de lui attribuer des peintures — telles que la *Cène* de Boston ou la *Résurrection de Lazare* de Hanovre — en se basant uniquement sur des analogies avec des estampes.

L'empreinte de Lombard se marque au XVI^e siècle dans toutes les productions liégeoises de peinture appliquée — citons, à titre d'exemple, trois belles verrières de l'église S^t Servais. — On la trouve même dans les productions les plus originales, telles ces exquises miniatures d'un évangélaire de 1565 conservé à l'église S^t Jean de Liège ; il ne s'agit plus ici de copies ou de traductions

plus ou moins habiles ; l'auteur inconnu de ces miniatures, le mystérieux monogrammiste TMP, est un artiste personnel, au talent tout de fraîcheur et de spontanéité ; et pourtant, voyez les têtes de certains personnages — par exemple celle du S^t Joseph de la Nativité — ne portent-elles pas l'estampille du maître ? La miniature représentant la Cène n'est nullement un pastiche de la gravure de 1551 d'après Lombard ; l'aspect général diffère totalement, tous les personnages accessoires sont éliminés, la draperie du fond est simplifiée ; mais regardez-y de près et vous reconnaîtrez l'attitude du S. Jean couché sur la poitrine du Seigneur et surtout la façon dont est traitée la robe de l'apôtre assis à côté de Judas, et vu de dos, l'étoffe saillant aux omoplates.

* * *

Si la plupart des peintures attribuées jadis à Lambert Lombard ont été contestées par les critiques modernes, un phénomène plus curieux encore s'est produit au point de vue de son activité d'architecte : celle-ci a été mise presque complètement en doute par certains auteurs. Il est temps de réagir contre de telles hérésies. Lombard était aussi grand architecte que grand peintre et il était connu comme tel en Italie, puisque Guicciardini l'appelle *grande architettore* et Vasari *architetto eccellentissimo*. D'autre part, dans le contrat de mariage d'une de ses filles avec le sculpteur Thomas Tollet, acte reçu le 3 août 1565 par Liévin Torrentin, protonotaire du S. Siège apostolique, Lombard ne porte-t-il pas les titres de peintre et « architecte » de Mgr le Prince de Liège ?

Les importations italiennes de Lombard dans le domaine de l'architecture, quoique discutables, furent accueillies avec enthousiasme. Abry nous raconte que le maître ayant construit pour le chanoine Jean Oems de Wyngaerde une maison en style corinthien surmonté du composite, ce « noble édifice » plût au point qu'on regretta d'avoir élevé le Palais des princes-évêques en style gothique ! Toujours suivant le même auteur, cette maison, construite non loin du beau portail de la Cathédrale S^t Lambert, ornée de très belles sculptures et d'armoiries, et achevée en 1548, aurait été l'une des premières entreprises de Lombard après son retour de Rome. Elle a été démolie en 1829. — Une autre demeure magnifique, élevée par Lombard, vers 1556, pour Liévin Torrentin, chanoine de S^t Lambert, a également disparu.

Encouragé par le succès de sa réforme, Lombard osa enfin construire, à la façade septentrionale de l'église ogivale de S^t Jacques, le célèbre *portail* qui existe encore et classe son auteur parmi les architectes les plus intéressants et les plus originaux de la Renaissance aux Pays-Bas.

Cette œuvre paradoxale et charmante, achevée en 1558, comprend un rez-de-chaussée — le porche entre deux empâtements ornés chacun d'une niche à coquille et de colonnes corinthiennes — et deux ordonnances supérieures. Le premier étage frappe surtout par la présence, entre deux niches, d'un énorme médaillon central, de forme à peu près circulaire, renfermant un bas-relief. Faut-il voir avec M^r Hedicke dans ce médaillon sculpté, un souvenir des roses gothiques ? Faudrait-il

y voir une preuve de plus du goût inné et obstiné de Lombard pour les combinaisons originales ? Peut-être ! Il est possible aussi que cet élément ne soit qu'une adaptation, intéressante surtout par les dimensions et la place, du motif bien connu du médaillon, si fréquemment employé dans les monuments de la Renaissance italienne. L'étage supérieur comprend trois niches, surmontées chacune d'une sorte de fronton interrompu ; ce couronnement, conçu dans le goût du baroque italien, était complété par des statues qui s'élevaient au centre des frontons. Le portail est loin d'être intact ; les statues et les bas-reliefs ont été détruits lors de la Révolution française ; l'ancienne polychromie et l'ancienne dorure ont fini par disparaître au cours des restaurations successives. Pourtant, telle qu'elle se présente actuellement, l'œuvre continue d'impressionner par sa grâce étrange et son eurythmie.

L'attribution de ce portail à Lambert Lombard a parfois été mise en doute ; elle est pourtant incontestable ; en effet, les collections du baron Kaieman, mort en 1857, renfermaient un dessin du portail, signé « L. Lombard, 1555 ». Le sort de ce dessin est inconnu, mais Aug. Schoy, dans une étude parue en 1876, en donne une description qui fait foi.

Comme architecte aussi, quoiqu'on en ait pu dire, Lambert Lombard fit école. Certes, « le bon sens et le bon goût national », ainsi que le dit Helbig, firent édifier en style gothique l'église de S^t Martin. Il n'en reste pas moins vrai que toutes les demeures liégeoises du XVI^e siècle, construites à l'italienne, dérivent de la réforme

du maître. Citons notamment plusieurs maisons de la rue de Rome et, surtout, ce vaste hôtel des anciens Comtes de Looz, place S^t Michel, dont le rez-de-chaussée, malgré les protestations les plus énergiques, vient d'être odieusement transformé. Le premier étage subsiste encore, vestige harmonieux d'une œuvre imposante et originale, cinglante insulte à la banalité amorphe du nouveau soubassement.

Lombard domina non seulement toute la production artistique de son pays pendant les trois derniers quarts du XVI^e siècle ; il eut une autre gloire encore celle de former des élèves qui devinrent célèbres à leur tour. Il avait fondé dans sa maison, outre la chalcographie que nous avons déjà mentionnée, une véritable école où il enseignait tous les arts du dessin—on l'appelait la « grande académie de Lombard ». Il suivait les progrès de ses élèves, les encourageait, et lorsque ceux-ci manifestaient de réelles dispositions artistiques, il leur facilitait le voyage d'Italie.

Parmi les plus remarquables d'entre ses disciples, il faut citer Lambert Suavius, Frans Floris, surnommé de son vivant « l'Incomparable », Guillaume Key, dont la réputation de portraitiste égalait celle d'Antonio Moro, Hubert Goltzius, Pierre Dufour, Jean Ramey, Dominique Lampson.

Jusqu'à la fin de sa vie, Lombard ne cessa d'augmenter ses collections et de poursuivre ses recherches archéologiques. « La malignité de la fortune ne l'empêcha pas », dit Lampson, « de rechercher avidement et d'acheter avec une libéralité dépassant même ses res-

sources, d'anciennes empreintes, des pierres précieuses, remarquables par leur ciselure et hiéroglyphe, ainsi que des œuvres modernes se rapprochant du mérite des antiques, mais surtout d'anciennes médailles dans la connaissance desquelles il ne le cédait aux plus savants. »

Son élève, Hubert Goltzius, qui le suivit dans cette voie, se rendit célèbre par plusieurs ouvrages de numismatique.

Lombard mourut à Liège, en août 1566 ; il s'était marié trois fois, la première fois à l'âge de vingt-deux ans ; sa seconde femme était la sœur de Lambert Suavius ; il laissait de nombreux enfants, dont cinq filles qui presque toutes épousèrent des artistes et continuèrent d'habiter au quartier d'Avroy.

Il est vraisemblable, ainsi que l'affirme le manuscrit Hoyoux de la Bibliothèque de l'Université de Liège, que le grand artiste fut inhumé à l'église S^{te} Véronique. Pendant longtemps, on a cru qu'il était mort dans la détresse ; suivant un ancien manuscrit signé Dejozé, il aurait été interné à la léproserie de Cornillon, récit invraisemblable, basé peut-être sur la présence à la chapelle de Cornillon de la *Cène* actuellement à S^{te} Agathe. D'autre part, Villenfagne rapporte avoir lu dans un manuscrit que, vers la fin de ses jours, Lombard fut obligé pour vivre de solliciter un emploi dans un hôpital de Liège, mais il ajoute lui-même que l'auteur du manuscrit a peut-être confondu le maître avec son élève Pierre Dufour lequel, effectivement, mourut à l'hôpital du Petit S^t Jacques où il était garde-maison.

Il en est de ces légendes comme de celles qui ont entouré le séjour de Memling à l'hôpital S^t Jean de Bruges ; elles s'évanouissent à la lumière des faits : des documents d'archives nous apprennent que Lombard occupa, jusqu'à sa mort, la charge de greffier à la Cour d'Avroy, sinécure qui passa ensuite à son gendre, Thomas Tollet ; depuis 1561, il était « concierge de la maison, porpris et vignobles del Chieffz d'or » à Sclessin-Ougrée (lez Liège), propriété appartenant au prince-évêque.

Aussi, malgré son extrême générosité envers ses élèves, son désintéressement proverbial et sa passion de collectionneur, il est probable que Lombard mourut tranquillement, dans une honnête aisance, entouré de sa famille et de ses disciples.

On a dit et répété que le principal mérite de Lombard fut d'être un admirable chef d'atelier, et de préparer en quelque sorte la voie, par l'expansion de ses principes, à la grande école flamande du XVII^e siècle. Il est vrai que son élève Frans Floris forma les Martin de Vos, les Francken, les Adrien-Antoine Key, et que Jean Ramey donna des conseils à Otto van Veen, le troisième maître de Rubens... Mais ne voir en Lombard qu'un pédagogue et comme un lointain précurseur, c'est le diminuer par trop. Le maître liégeois vaut d'être étudié pour lui-même, indépendamment de son école et de son influence. Il mérite d'être glorifié comme tous ces grands artistes de la Renaissance qui, les premiers, ont senti le besoin éperdu, et vraiment « moderne », de savoir, de comprendre, et de frayer des chemins nouveaux.

BIBLIOGRAPHIE.

- D. LAMPSONIUS. — *Lamberti Lombardi, apud Eburones, pictoris celeberrimi vita* ; Brugis, MDLXV.
- CAREL VAN MANDER. — *Le Livre des Peintres* (Traduction, notes et commentaires de Henri Hymans ; Paris, 1884).
- LOUIS ABRY. — *Les Hommes illustres de la Nation liégeoise*. (édités par J. Helbig et S. Bormans, pour la Société des Bibliophiles liégeois ; Liège, 1867.)
- SAUMERY. — *Les Délices du Pays de Liège* ; Liège, 1744 ; T. V.
- VILLENFAGNE. — *Mélanges* ; Liège, 1788.
- DU MÊME. — *Recherches* ; Liège, 1807.
- F. CAPITAINE. — *Étude sur Lambert Lombard, peintre liégeois* ; Liège, 1858.
- ALFRED MICHELS. — *Histoire de la Peinture flamande* ; Paris, 1868 ; 2^e éd. ; T. V.
- WITTERT. — *Lettre de Lombard à Vasari* ; Liège, 1875.
- AUG. SCHOY. — *Les grands Architectes de la Renaissance aux Pays-Bas. — Lambert Lombard.* — Bruxelles, 1876.
- J. HELBIG. — *Lambert Lombard, peintre et architecte* ; Bruxelles, 1893.
- DU MÊME. — *La Peinture au Pays de Liège* ; Liège, 1903.
- D^r G. JORISSENNE. — *La Peinture Mosane* ; Liège (s. d.)
- D^r A. v. WURZBACH. — *Niederländisches Künstler-Lexikon* ; Vienne et Leipzig, 1910 ; T. II.
- J. HELBIG ET J. BRASSINNE. — *L'Art Mosan* ; Bruxelles, 1911 ; T. II.
- ALFRED MICHA. — *Les Peintres de l'Ancien Pays de Liège* ; Liège, 1911
- H. FIERENS-GEVAERT. — *Les Primitifs flamands* ; Bruxelles, 1912 ; T. IV
- G. J. HOOGWERFF. — *Nederlandsche Schilders in Italië in de XVI^e eeuw* ; Utrecht, 1912.
- ROBERT HEDICKE. — *Cornelis Floris Ûnd die Florisdekoration* ; Berlin, 1913 ; (p. 178.)

