

RTP 7m



*Mely*  
-  
*Re table de l'agneau*

m

Bibliothèque Maison de l'Orient



130215



## DEVANT LE « RETABLE DE L'AGNEAU »

---

### I. — LES VAN EYCK ET LA RENAISSANCE ITALIENNE

### II. — QUELQUES PARTICULARITÉS DU RETABLE

**J**'ARRIVE de Gand. Mes yeux sont encore pleins des merveilles de *l'Agneau mystique*, revénu au bercail pour lequel il fut exécuté naguère.

Avec les frères Van Eyck, les incomparables artistes qui l'ont peint, avec Josse Vydt, seigneur de Pamele, et son épouse Isabelle Borluut, qui le commandèrent pour l'église de Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon de Gand, furent à l'honneur, en cette journée mémorable, M. le ministre d'État Van den Heuvel, qui put si heureusement faire insérer, dans le traité de Versailles, la restitution du célèbre retable à la Belgique, et le chanoine Van den Gheyn qui, pendant la guerre, sut cacher aux recherches allemandes les panneaux demeurés à Gand et remit hier à sa place le chef-d'œuvre que ses prédécesseurs n'avaient pas hésité à aliéner, en 1816, pour quelques milliers de francs.

De beaux discours furent prononcés le 4 octobre, enveloppés peut-être d'une Tradition un peu désuète. J'y reviendrai quand ils seront imprimés : *verba volant*. Il en est deux cependant qu'il faut mentionner aujourd'hui : celui de M. le ministre Destrée, qui, dans la cathédrale, sur les marches de l'autel, devant le polyptyque, prononça ces seuls mots impressionnants : « Au nom du gouvernement et du peuple belge, je déclare, en ma qualité

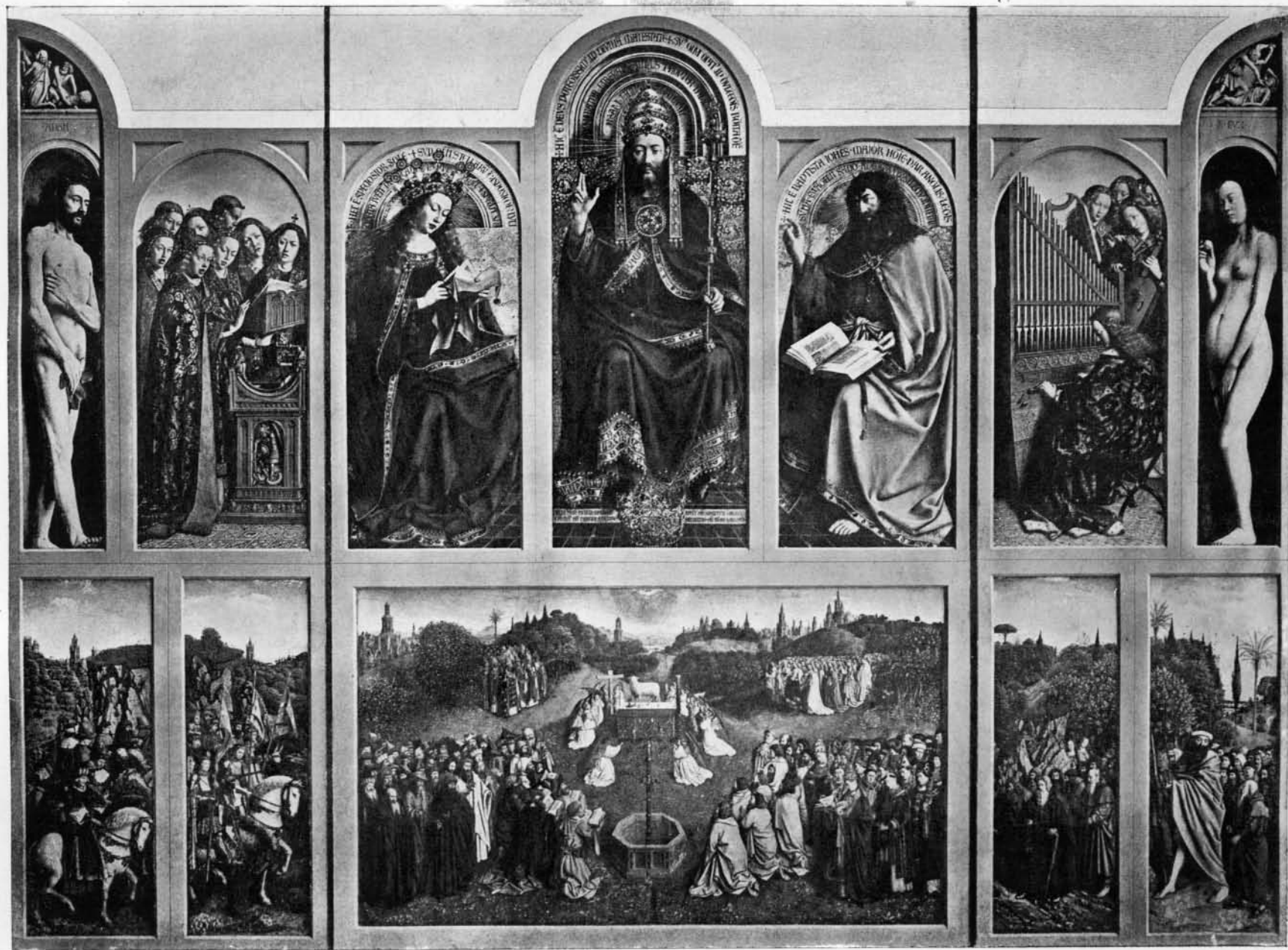
de ministre des Beaux-Arts, confier à la fabrique de l'église de Saint-Bavon les panneaux conservés au musée de Bruxelles et ceux envoyés de Berlin, afin que le chef-d'œuvre des frères Van Eyck soit conservé à jamais entier dans cette cathédrale, suivant le vœu des donateurs » ; puis, l'interprétation du tableau par le chanoine Van der Gheyn, où il décrit les beautés du retable et en expliqua le sens théologique, — le résumé, du reste, du long travail que l'érudit chanoine avait consacré, il y a quelque temps déjà, à l'immortel chef-d'œuvre<sup>1</sup>. Mais, à mon tour, je voudrais ajouter quelques renseignements qui n'ont pas été donnés en cette occasion, notamment à propos de l'influence des Van Eyck sur la Renaissance italienne.

## I

Il y a quelques mois, un de nos maîtres réputés nous les présentait comme une génération spontanée, créateurs d'un art dans lequel ils n'avaient pas eu de précurseurs : il nous montrait ensuite, dans un tableau qu'il attribuait aux Van Eyck, une inscription A G L A, qu'il nous affirmait être le critérium certain de l'œuvre des deux illustres peintres. Mais cette prétendue signature ne tardait pas à être expliquée : c'était l'acrostiche gnostique de quatre mots hébraïques, ATHA, GIBBOR, LEHOLAM, ADONAI, signifiant : *Tu es fort toujours, Seigneur*, employé depuis les temps les plus reculés, chez les Chaldéens eux-mêmes, comme amulette, pour préserver les femmes en couches, pour exciter l'ardeur religieuse. Ce n'est donc pas plus une signature, un monogramme, qu'ADONAI, SABAOTH, qu'on retrouve dans nombre de tableaux de cette époque.

Quant à la génération spontanée des Van Eyck, une brochure que vient de publier M. L. Maeterlinck, le savant conservateur du musée de Gand, montre par les textes les plus précis que, lors de l'apparition des deux frères, une école de peinture des plus florissantes, qui porta au loin la réputation de l'art flamand, existait depuis plus d'un siècle à Gand, comme à Bruges, à Anvers, à Tournai, le long de l'Escaut, cette route qui marche. Cette brochure met si bien les choses au point qu'au lieu d'être un début, l'œuvre des deux frères apparaît comme l'aboutissement d'une

1. Chanoine Van den Gheyn, *l'Interprétation du retable de Saint-Bavon, à Gand : l'Agneau mystique des frères Van Eyck*. Bruxelles et Paris, Van Oest, 1920, in-8°, grav.



HUBERT ET JEAN VAN EYCK. — LE RETABLE DE « L'AGNEAU MYSTIQUE ».   
 Gand, Cathédrale Saint-Bavon.

chaîne dont les dernières mailles sont Malouel, avec sa *Pietà* de Troyes, Herman Rust, probablement un des trois frères Limbourg, neveux de Malouel, et Henri Bellechose, les auteurs du *Martyre de saint Denis* du Louvre (1416), peinture à l'huile, je pense, dont personne n'a jamais contesté l'admirable facture.

Devant l'impressionnante composition de *l'Agneau*, conçue avant 1427, — puisque, Hubert étant mort à cette date, Jean continue l'œuvre, — je songeais à la peinture italienne de cette époque, du début de la Renaissance. Il me souvenait qu'au delà des

Alpes, *mais un peu plus tard*, allait se produire une très curieuse évolution.

Et d'abord, je me laissais aller à remonter les âges. Je me rappelais



JEAN VAN EYCK. — PORTRAIT D'HOMME.

Londres, Galerie Nationale.

qu'à partir de 1316, nous voyons les artistes flamands descendre vers le Midi, s'arrêter à Paris, où Jean de Gand, Pierre de Bruxelles, Jean de Locre travaillent pour Amédée V, au château de Gentilly, avec des artistes italiens, Bizuti, Giovanni Fornerio, Pierre d'Aquin, et aussi au château de Conflans où, pour Mahaut d'Artois, ils peignent des scènes de guerre, un *Embarquement de chevaliers*, un *Combat de Croisés*, malheureusement détruites.

Et partout, pendant ce xiv<sup>e</sup> siècle, on voit œuvrer ainsi les artistes flamands. Mais nulle part leur art n'est plus apprécié qu'en Italie. A la fin du siècle, Archérius emmène à Milan Jacques Coesne, pour travailler au Dôme, pendant que Pietro Giovanni di Tedesco, qu'on dit originaire du Brabant, exécutait depuis 1386, à Florence, pour Sainte-Marie-des-Fleurs, des statues dont l'influence sur Donatello et sur Ghiberti est si évidente.

Du commencement du xv<sup>e</sup> siècle, nous avons un document bien curieux. Quand j'étudiais, avant la guerre, les influences italiennes dans les *Très riches Heures du duc de Berry*, j'ai publié une lettre très intéressante d'un des familiers du duc : Salmon, voyageant en Italie en 1406, annonce au duc de Berry qu'il vient de trouver à Sienne un « ouvrier souverain » et qu'il le lui envoie, en lui avançant 200 écus. Cet artiste, c'est le mosaïste Domenico del Coro, qui reste absent de Sienne jusqu'en 1414. Et si on étudie son œuvre, on constate que la mosaïque du Dôme est essentiellement italienne, tandis que, dans la marqueterie du Palais de la Seigneurie, exécutée à son retour, une *Nativité* semble la copie d'une page flamande.

Et je me laisse encore entraîner dans une autre direction. Il y a quelque vingt ans, à Florence, la délicate petite *Adoration des Mages* du couvent de Saint-Marc, où Fra Angelico travaillait de 1436 à 1445, me posait un problème dont la solution m'échappait. Il a fallu que j'étudie le *Martyre de saint Denis* du Louvre, pour reconnaître dans cette *Adoration* les plus nettes influences de la Flandre, même sur l'Angélique, pourtant si profondément lyrique.

Mais pourquoi trouvons-nous ces influences aussi manifestes ? Pourquoi les Van Eyck, — car nous voilà parvenus au moment de leur célébrité, — ont-ils pris dans l'art transalpin une place lumineuse ?

C'est, je crois, d'abord, parce qu'ils arrivent avec une formule nouvelle pour les portraits. Les visages *de profil* de Pierro della Francesca, de Pisanello, inspirés des médailles, ils les remplacent par des figures *de face*, à mi-corps, où le modèle, calme, tranquille, regarde posément son peintre. Et ce n'est pas une mince révolution; c'est l'esprit d'analyse des Flamands, dont l'art tend si spécialement vers le détail.

Dans cet ordre d'idées, voilà qu'une bien curieuse confirmation de cette théorie nous vint naguère de Berlin. En 1888, le Dr Bode, ayant acquis pour son musée une *Tête de Christ* qu'il attribuait à Jean van Eyck et recherchant à quel type il pouvait la rattacher, publiait une médaille, dont l'avvers représentait un Christ *de profil*, ajoutant « qu'elle semblait dériver d'un type traditionnel venu vers l'Occident de l'Antiquité ». En 1898, je recherchais, pour mes *Reliques de Constantinople*, les origines d'une émeraude qui était le prototype de cette médaille, et j'arrivais à un passage du *Livre du Pèlerin* d'Antoine de Novgorod : il nous apprenait qu'elle avait été envoyée au x<sup>e</sup> siècle par Olga, grande-duchesse de Russie, au Patriarche de Constantinople, et que cette image du Sauveur « servait aux gens de sceau pour leurs bonnes actions ». Ainsi s'expliquait la diffusion du type que Jean van Eyck vit *de profil* et qui devint bientôt, sous son pinceau, la figure *de face* du Fils de Dieu, telle qu'il va la peindre désormais.

Puis, alors qu'en Italie, les fresques, dans de grandes masses claires, couvrent les murailles de figures idéalisées sur des fonds dénudés et arides, les Van Eyck apportaient une combinaison nouvelle : la représentation de la vie réelle. Au milieu de premiers plans pleins d'observations fines, sur des fonds de paysages reconnaissables, les foules se pressent vivantes; tel *l'Agneau*. Et cela, représenté sur des panneaux si faciles à placer dans les palais, si transportables, que Cosme I<sup>er</sup> de Médicis les fait acheter par ses comptoirs de Flandre, que Ferdinand I<sup>er</sup> de Naples l'imite, et de plus, envoie ses artistes en Flandre, comme Antonello de Messine (1430-1479), pour se familiariser avec les secrets de l'école.

Et comme ce sont les Van Eyck qui, les premiers, opèrent cette géniale transformation, il s'en suivra, — et c'est très humain, — qu'ils synthétiseront l'école flamande à l'étranger et qu'on leur attribuera

même la découverte de la peinture à l'huile, employée cependant plus d'un siècle avant eux.

Tel fut donc le rôle des Van Eyck. D'un côté, une conception nouvelle du portrait; de l'autre, la composition de tableaux où les personnages vivent dans un milieu réel. En ce sens, certes, ils n'eurent pas de précurseurs; car, au milieu d'une école rompue à toutes les subtilités du métier, mais encore enserrée dans les bandelettes des *guides* traditionnels, ils eurent la gloire de jeter les premiers sur la nature le regard heureux du génie.

Maintenant, ont-ils personnellement traversé les Alpes? Jean fit de grands voyages en Portugal; mais de l'Italie, nous ne savons rien. Pourtant, le pavage de l'*Annonciation* de Pétrograd n'est-il pas une *interprétation* de la mosaïque du Dôme de Sienne de Domenico del Coro? Qui nous dit qu'un jour, un document comme la lettre de Salmon ne sortira pas d'archives encore inexplorées?

En tout cas, si Vasari, dans un chapitre spécial, cite cent quatre-vingt-cinq peintres flamands, objets dans leur temps de l'admiration de l'Italie, Michel-Ange dans ses *Confidences* nous en dit le motif: « La peinture flamande plaît généralement plus à tout dévôt qu'aucune d'Italie, car celle-ci ne lui fera jamais verser aucune larme; celle de Flandre, au contraire, lui en fera verser abondamment ».

Ceci c'est la philosophie de l'histoire de l'art. Comme il est convenable de rendre à chacun ce qui lui est dû, il faut rappeler que, dès 1885, mon ami Eug. Müntz, le fin critique, parfois injustement oublié, avait déjà entrevu cette orientation.

Maintenant je voudrais rappeler quelques-unes de mes impressions objectives, devant l'*Agneau*.

## II

On ne saurait nier que, si l'ensemble du tableau se trouve aujourd'hui reconstitué, si sa synthèse nous permet d'en admirer la géniale conception, l'*Agneau* va disparaître du champ des études scientifiques. Forcément, il va falloir accepter maintenant, les yeux fermés, les *verba magistri*, retomber dans le psittacisme désastreux de l'École, déploré dès le

xii<sup>e</sup> siècle, par Roger Bacon. Que distinguer, en effet, sur un tableau si grand, fait cependant de détails aussi importants que complexes, alors qu'on ne peut le voir, en grande partie, qu'à cinq mètres ?

L'art seul va demeurer accessible; toute la partie scientifique, linguistique, cabalistique, symbolique, est dorénavant inabordable. Encore une fois, la Tradition officielle va s'imposer naturellement.

Heureusement, — car tout ne saurait nous manquer à la fois, — en 1557, Michel Coxcie fit de *l'Agneau* une excellente copie, aujourd'hui au musée de Bruxelles<sup>1</sup>.

Si nous constatons là certaines différences, bien apparentes, on sent, dans la reproduction scrupuleuse du reste, qu'elles sont voulues et d'autant plus intéressantes, certes, qu'elles attirent alors particulièrement l'attention sur des modifications apportées par un grand artiste, qui n'a nullement oublié encore la sévère discipline de l'école du moyen âge.

Comme sa copie était destinée au roi d'Espagne, Philippe II, l'économie générale pouvait, devait même, en être modifiée. C'est ainsi que, sur les volets extérieurs, nous voyons les quatre Évangélistes. Judocus Vydt est remplacé par saint Mathieu, Isabelle Borluut par saint Marc, saint Jean l'Évangéliste a pris la place de saint Jean-Baptiste, et il est remplacé par saint Luc : ni le patron de Gand, ni les donateurs n'avaient besoin de figurer à l'Escorial. Puis, dans *la Chevauchée des Chevaliers du Christ*, en fidèle courtisan, le peintre remplace la figure de deux des cavaliers par les portraits de Charles-Quint et de Philippe II; et une autre, sur le bord de l'encadrement, par son propre portrait.

Mais bien qu'on ait dit que, seule dans le paysage, la Tour d'Utrecht se laissait reconnaître, pourquoi Coxcie aurait-il modifié, dans *l'Annonciation*, la vue de la fenêtre de la chambre de la Vierge, au-dessus de la figure d'Isabelle Borluut ? Or, c'est le Borluutstene, la maison des Borluut, qui se trouvait sur le Marché aux grains et dont on aperçoit encore aujourd'hui la façade postérieure intacte, quand on se place dans la courette du n° 27 de la rue du Paradis ; comme aussi, au centre, coupé par la colonne, le Vierwey Scheide, le Marché aux oiseaux,

1. Je ne saurais trop dire l'amabilité avec laquelle l'éminent directeur des Musées de Belgique, M. Fierens-Gevaert, m'a mis à même d'étudier cette peinture, et la complaisance extrême de M. Laes, secrétaire du Musée de Bruxelles, qui a bien voulu se mettre à ma disposition et m'a permis d'examiner le tableau dans le calme du musée fermé.



vers la Vaelporte, qui était la vue de l'atelier de Jean van Eyck<sup>1</sup>.

De telle sorte qu'on serait en droit de se demander si la vue de la fenêtre qui est au-dessus de Judocus Vydt ne serait pas celle de sa demeure, au temps du tableau. N'est-ce pas ainsi, d'ailleurs, que nous voyons dans *l'Annonciation Mérode*, attribuée au Maître de Flémalle, quoique pourtant si lisiblement signée Kuhn (Pieter Hunne, maître en 1425, juré en 1444, doyen en 1466), derrière la souricière de saint Joseph, la maison de Lievin de Stoevere, échevin des peintres de Gand, en 1438, qui demeurait dans le Vannekens Aerd<sup>2</sup>.

Et Coxcie reproduit aussi, fidèlement, les deux dattiers et leurs régimes, du panneau de gauche, d'une exécution si exacte dans l'original qu'on doit croire que Jean van Eyck les a peints vers 1430, d'après un croquis rapporté de son ambassade en Portugal, lorsqu'il s'en fut, en 1429, demander en mariage, pour le duc de Bourgogne, la main d'Isabelle, fille du roi Jean X.



JÉSUS-CHRIST.

Médaille. — Londres, Musée Britannique.

Si, à Gand, il est impossible de contrôler sur l'original la lecture du comte Durrieu, qui, découvrant sur le bouclier du guerrier central qui précède la *Procession des Chevaliers du Christ*, DEVS

FORTIS, trouve dans ces deux mots la traduction latine du nom hébraïque de Gabriel, la suite, lisible sur la copie de Coxcie, nous complète l'inscription et nous donne alors simplement une de ces vieilles formules amuletiques, que nous retrouvons même sur des cloches, dans le plus haut moyen âge : DEVS FORTIS ADONAI SABAOT EMANVEL. IHS. XP. AGLA<sup>3</sup>.

Et l'on peut ajouter, non seulement que l'archange Gabriel, l'Annonciateur, ne fut jamais un saint guerrier, mais, de plus, que DEVS FORTIS n'est nullement la traduction de גבריאל, Gabriel. Dans l'*Angéologie*,

1. Ce curieux renseignement m'a été fort obligeamment communiqué sur place par M. Franz Coppejans, artiste peintre de Gand, auquel j'adresse ici tous mes remerciements.

2. F. de Mély, dans *le Cousin Pons*, 4<sup>er</sup> avril 1919.

3. F. de Mély, Communication aux antiquaires de France, juin 1920, et à la Société d'histoire et d'archéologie de Gand.

c'est « l'Homme de Dieu », dominateur du vent d'Est de la deuxième *Teqoufah*, signe zodiacal du Scorpion (venant de גְּבִיר *Ghébir*, *Vir*, « l'Homme »)<sup>1</sup>.

Il en est de ce nom comme de אגלא *Agla*. Seul le texte hébraïque, que les Van Eyck connaissaient, peut nous en fournir l'explication. Les hypothèses actuelles des paléographes latinisants ne peuvent vraiment remplacer la *Temourah*.

Et si l'on se demande alors quels pourraient être ces trois Saints Guerriers, qui sont si bien de tradition gantoise qu'à soixante-quinze ans de distance nous les retrouvons, mais à pied, devant la *Procession de la Vierge*, du *Bréviaire Grimani*, exécuté à Gand<sup>2</sup>, les bannières identiques qu'ils portent peuvent nous apprendre leurs noms. Au centre, c'est la croix rouge de France, par conséquent saint Michel; à droite, la croix blanche d'Angleterre, par conséquent saint Georges; à gauche, la bannière d'Anjou-Sicile, par conséquent saint Maurice. Il me semble inutile de chercher autre chose. D'ailleurs, avec saint Étienne, patron de la Hongrie, que nous ne voyons pas ici, ce sont là les quatre Saints Guerriers, comme il y a quatre Évangélistes, quatre Saints Couronnés.

Quant aux inscriptions du pavage, Coxcie s'est attaché à les reproduire avec une fidélité scrupuleuse, AGLA, ΑΓΛΑ, Ω, IHS, et aussi cette curieuse écriture, où d'aucuns croyaient lire *V. Eyck*, qui n'est en réalité que le nom de *yescyc*, — *Jésus*, en yeddish —, mais qui, en raison même d'une similitude de caractères peu employés, ne fut peut-être pas tracée sans intention par l'artiste!

On le voit, que de problèmes demeureront ainsi en suspens, maintenant que tout contrôle est impossible.

Pour finir, alors que les maîtres les plus réputés, les plus impeccables, ont restitué, lu, commenté toutes les inscriptions du tableau, et Dieu sait si elles sont nombreuses! je m'aperçois que *trois* lettres, *trois* seulement, de cet ensemble si copieux, brodées en clair *les premières* sur le galon du bas de la robe du Fils de Dieu, n'ont été ni expliquées, ni même relevées<sup>3</sup>. Elles sont tracées identiquement comme les noms de

1. Cf. *Daniel*, VIII, 16; IX, 22.

2. F. de Mély, *les Miniaturistes* (1914, in-f°), p. 277.

3. Le chanoine Van den Gheyn, *op. cit.*, p. 29. Cf. aussi pour l'inscription: Th. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 504.

Weyden (tableau du Prado), de Memling (retable de Beaune), de Cornelitz (*Vierge Richter*), de Jean de Romè (*Heures de la princesse de Croix*). Elles sont suivies de PEX PEGV ΔNC ΔNANX, soit *Rex Regum Dominus Dominantium*. Tout le reste s'explique donc; elles seules demeurent de celles auxquelles « il est impossible de trouver un sens »<sup>1</sup>.

Convaincu que je suis d'en savoir beaucoup moins que tant d'illustres savants, je me borne, sans proposer la moindre explication, à les épeler, à les signaler, à les reproduire : **I A N**.

F. DE MÉLY.

1. Le chanoine Van den Gheyn, *op. cit.*, p. 29. Cf. aussi pour l'inscription : Th. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 504.



BORDURE DU MANTEAU  
DE JÉSUS-CHRIST,  
DANS LE « RETABLE DE L'AGNEAU ».