

FIG. 1. — LE COUVENT DES ESCOLAPIOS, A MONFORTE.

## LA GRANDE ADORATION DES MAGES

DE HUGO VAN DER GOES

LA presse parisienne a parlé, il y a quelques mois, du grand tableau d'un maître flamand du xv<sup>e</sup> siècle, une *Adoration des Mages*, qui avait été retrouvé à Monforte de Galice, dans le couvent des *Escolapios*, où il était resté inconnu jusqu'en 1909.

Oublions un moment que ce tableau a provoqué des enchères secrètes et mémorables, des débats parlementaires, des actes de gouvernement<sup>1</sup>. Oublions que Berlin a offert, pour l'enlever à l'Espagne, autant que Londres avait donné pour garder la *Vénus* de Velazquez. Le million mis à part, il reste le chef-d'œuvre. Pour l'étudier, il faut encore gagner cette lointaine Galice vers laquelle se sont acheminés pendant des siècles les pèlerins de Saint-Jacques<sup>2</sup>.

1. Les faits, indiqués dans le *Figaro* du 25 juin 1910, dans le *Bulletin* du même jour (n° 469) et reproduits dans le *Temps* du 26, ont été très exactement résumés par M. Salomon Reinach, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du mois d'août 1910.

2. Le tableau avait été décrit, il y a plus de vingt ans, par M. Manuel Murguía dans un volume

Le nom du peintre a été prononcé, je crois, pour la première fois, par M. Georges Hulin. En vérité, quiconque a vu, au musée florentin des Offices, *l'Adoration des Bergers*, peinte pour les Portinari, agents des Médicis en Flandre, par Hugo van der Goes<sup>1</sup>, reconnaîtra, à la suite du professeur de Gand, le grand peintre Gantois dans *l'Adoration des Mages* de Monforte. Ces deux *Adorations de l'Enfant*, celle que Vasari et Guichardin avaient admirée, et celle qui vient de sortir de l'oubli, se ressemblent d'abord par leur grandeur. Grandeur matérielle : sur le tableau de Monforte, qui a 1<sup>m</sup>50 de haut sur 2<sup>m</sup>47 de large, comme sur le triptyque de Florence, les personnages paraissent être de taille naturelle ; ils le seraient exactement, s'ils avançaient tout à fait au premier plan, à l'aplomb du cadre. Grandeur humaine et religieuse. Les bergers de Florence, les rois de Monforte représentent deux castes aussi différentes que possible ; pourtant, les uns et les autres appartiennent à une même race, taillée en force ; ils ont les mêmes mains, larges et courtes. Mais ces mains redoutables n'ont rien de menaçant ; les visages sont graves et les regards sont doux. Personne ne confondra ces hommes avec les maigres et tristes hères de Thierry Bouts, ou les êtres candides et puérils qu'a peints Memling. Seuls, quelques personnages de la grande œuvre des deux van Eyck, le retable de Gand, où le saint Jean-Baptiste géant et les prophètes ou les druides barbus sont si forts et si majestueux, semblent les ancêtres des hommes qui peuplent les tableaux de Hugo van der Goes. Le jeune peintre Gantois a dû longuement méditer devant le retable de l'église Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Bavon), près duquel il a grandi ; les figures dont il s'est souvenu le plus fidèlement sont celles qu'avait animées, comme d'un souffle d'outre-tombe, l'ainé des deux frères, mort avant l'achèvement de l'œuvre. Comment Hugo, qui n'apparaît pas dans les documents avant 1465 et qui a peint le triptyque des Portinari vers 1475, a-t-il pu recueillir, par delà Jean van Eyck, l'héritage du grand et mystérieux Hubert, qui meurt en 1426 ? Nous l'ignorons peut-être toujours.

de la collection : *España, sus monumentos y artes (Galicia, 1888, p. 1032-1036*. L'érudit galicien attribuait à Philippe van Orley le chef-d'œuvre, qui était mis à Monforte sous le nom de Rubens. Une première photographie du tableau a été publiée à Madrid dans le *Nuevo Mundo* du 7 juillet 1910. Un article descriptif a paru le 15 septembre 1910 dans la *Ilustracion española y americana* du 15 septembre, sous la signature de M. Méndez Casal, de Monforte. L'auteur annonçait qu'il allait donner une étude à la revue *les Arts anciens de Flandre* : je ne l'ai pas encore vue.

1. Ce tableau est reproduit plus loin, p. 63, dans l'article sur *l'Influence flamande chez Ghirlandaïo*.

Rois et bergers ne sont pas pour maître Hugo les figurants maussades ou distraits des Nativités de Roger van der Weyden ou de Bouts. Ces hommes s'approchent du grand mystère comme d'un sacrement d'amour. Leurs regards, leurs attitudes disent qu'ils ont entendu les anges qui leur parlaient dans les lointains du triptyque, ou qu'ils ont suivi l'étoile que nous ne voyons pas. Le peintre a senti passer en lui toute leur pieuse tendresse, lorsqu'il a caressé le petit corps naéré du nouveau-né et le duvet de sa tête soyeuse. Il communique encore, après cinq siècles, aux hommes de bonne volonté les émotions religieuses qu'il exprima avec la gravité profonde de son art viril, jusqu'aux années de crise, à jamais obscures, qui le conduisirent au couvent du Rouge-Cloître, où il continua de peindre sous le froc, comme un Fra Bartolommeo des Flandres, et où il mourut fou.

L'âme du croyant se révèle à nous et se laisse reconnaître dans *l'Adoration des Mages* de Monforte, comme dans *l'Adoration des Bergers* de Florence, sans que peut-être les mots soient capables de la saisir. L'œuvre du peintre est, dans les deux tableaux, également riche, savante et noble.

La magnificence du tableau de Monforte était encore cachée, il y a deux ans, sous d'épaisses couches de vernis bitumineux. Un lavage sommaire à l'eau tiède, que le prieur des *Escolapios* eut l'idée d'essayer, a fait ressortir les couleurs anciennes. Il est vrai que l'opération a fait reparaitre aussi quelques repeints du xvii<sup>e</sup> ou du xviii<sup>e</sup> siècle. Le costume du roi nègre est encore englué du vernis qui a résisté à l'éponge. La robe de la Vierge a été barbouillée d'un bleu noir qui a éteint l'outremer. Au-dessus du vieux roi, dont le barbouilleur a recouvert les cheveux blancs d'une étoupe grise, les figurines de l'arrière-plan, l'homme barbu et les deux jeunes gens sont à peu près complètement repeints. Cependant, tel qu'il est, le tableau a peut-être moins souffert que *l'Adoration des Bergers*, sur laquelle se sont exercés depuis longtemps les restaurateurs florentins. Les couleurs ont assez retrouvé de leur éclat pour composer, comme à l'origine, un accord simple et solennel.

La note autour de laquelle se groupent le grave concert des couleurs est le velours écarlate du manteau du vieux roi, largement étalé au milieu du tableau ; le voisinage des manches de brocart vert et or donne au

rouge plus de richesse, et à la fourrure d'hermine plus de douceur. Toutes les autres couleurs sont assourdies et assombries, à l'exception d'un bleu très clair, le bleu même du ciel, dans le paysage lointain, qui semble voltiger depuis les yeux rieurs de l'Enfant et le pan du manteau de la Vierge qui est en lumière jusqu'aux iris dont la touffe s'élève derrière le saint Joseph, et jusqu'au bonnet de l'un des hommes dont les têtes apparaissent derrière le roi nègre. La robe de la Vierge est d'un violet brunâtre; la tunique de saint Joseph d'une laque violacée. Son manteau de drap blanc est bleuté et reste en demi-teinte. Son capuchon est brun, comme son bonnet. Le superbe roi à barbe blonde porte une houppelande d'un brun très sombre, fourrée de martre; l'énorme bonnet rejeté en arrière, dans lequel il a passé sa couronne, est d'un velours rouge très foncé. Le page blond qui lui présente une coupe dissimule presque complètement sa manche de damas blanc sous son manteau rouge violacé, et c'est à peine si l'on entrevoit le bleu céleste de son pourpoint. En regardant de près le surtout du roi nègre, par les éclaircies du vernis boueux, on en peut distinguer la soie, qui est vert olive, comme les chausses à bouts pointus. Les fausses manches de velours cramoisi, dont les grandes arabesques se dessinent sur un fond d'or bouclé, restent, malgré leur magnificence, moins éclatantes que la houppelande du vieux roi, centre coloré du tableau.

Les étoffes et les fourrures de prix, les agrafes incrustées de pierres, les escarcelles cousues de perles, les épées à poignée de cristal de roche, les hanaps finement bosselés au repoussé, la grande coupe quadrilobée, qui est posée à côté du royal bonnet de martre, et au fond de laquelle brillent des pièces d'or, toute cette richesse princière est mise en valeur avec l'incroyable perfection dans le rendu des matières précieuses qui était, depuis les Van Eyck, le triomphe de la virtuosité flamande. Le peintre a mis le même soin à détailler les plus humbles choses, les fleurettes, les menus cailloux, avec leurs rognons de silex, les brins de paille que l'on retrouve dans la crèche de *l'Adoration des Bergers*, sur le tableau de Florence, avec la botte encore liée. Mais, si précis que soit le pinceau, il ne s'attarde pas à des petites choses de miniaturiste; la touche est « à l'échelle » du grand tableau; la couleur liquide et limpide a la franchise de la fresque.

Les premiers rhétoriciens qui se sont mis à distribuer la gloire aux

peintres flamands, comme avaient fait les humanistes d'Italie, ont vanté en Ilugo le dessinateur. Il est vrai que, dans l'*Adoration des Mages*, le « trait » est admirable

de sûreté et d'autorité. Il joue les difficultés, il cherche les raccourcis.

Les mains, surtout les mains viriles, toutes construites d'après le même modèle, se présentent comme les aspects multiples d'un même problème artistique, étudié et repris avec acharnement.

Au tour de la main gauche du roi nègre (fig. 2), on peut distinguer un bourrelet dans le stuc qui couvre le panneau : l'artiste, mécontent de son ouvrage, l'a raclé et a remis une nouvelle couche de stuc pour y redessiner la main. Ce repentir est l'un des plus curieux et des plus significatifs que l'on puisse noter dans l'art flamand du xv<sup>e</sup> siècle. Mais ces mains, vrais modèles de dessin ferme et franc,

ne sont pas immobilisées dans leur contour. Elles font partie d'un monde où chaque chose a sa masse, son action ou sa résistance. Lorsqu'elles ont saisi une coupe d'or, nous sentons qu'elles ne la lâcheront pas. Même

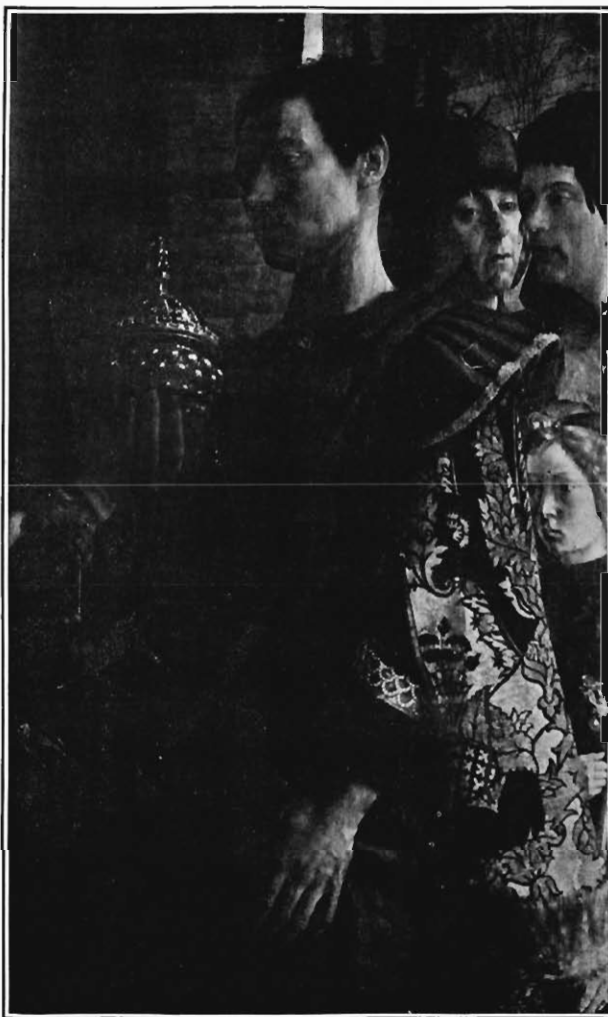


FIG. 2. — HUGO VAN DER GOES.  
DÉTAIL DE « L'ADORATION DES MAGES » DE MONFORTE.

lorsqu'elles s'avancent dans le vide, ces mains dont le pouce est si long et si fort, elles semblent palper l'air avec des gestes de sculpteur.

L'architecture, dans le tableau de Monforte, n'est pas un décor, ni le paysage au fond, comme dans *l'Adoration des Mages*, qui est à Munich, et qui représente la pure tradition de Roger van der Weyden dans l'œuvre d'un disciple. Les murs en ruine enveloppent le groupe majestueux et lui font un cadre en profondeur. Le peintre accuse la perspective, en traçant avec soin les lignes de l'appareil qui accompagnent la « fuite » du mur ; il met en raccourci deux pots vernissés, dans un trou de la muraille, aussi bien que les mains qui tiennent les coupes d'or. Les personnages mêmes ne restent pas étrangers à l'architecture. Le mur, derrière le vieux roi qui marque le milieu du tableau, est animé de figurines. Des trouées laissent voir, encore plus loin, les cavaliers à l'abreuvoir, les bergers sur la colline, les arbres et le ciel. Perspective linéaire et perspective aérienne s'unissent pour reconstituer sur le grand panneau une réalité solide dans une atmosphère transparente et un peu sèche. La lumière joue au premier plan, comme dans les lointains ; elle modèle les mains puissantes qui se détachent sur les vêtements sombres, comme traversées par un rayon.

Cette manière simple et forte de peindre le relief dans l'espace, il est facile de la reconnaître dans *l'Adoration des Bergers* de Florence ; on ne la retrouvera pas dans les œuvres des contemporains flamands de Hugo. Ces patients ouvriers du pinceau ont reproduit avec la même exactitude la surface des choses et ses aspects changeants selon la diversité des matières ; ils ont donné parfois plus de finesse et de légèreté aux lointains. Aucun d'eux ne semble s'être attaché avec autant d'énergie à exprimer la masse et la profondeur. L'art dont *l'Adoration des Mages* de Monforte est l'exemple le plus frappant, cet art qui veut ajouter aux prestiges de la couleur flamande une solidité de sculpture et d'architecture, n'a, en son temps, d'égal qu'en Italie.

Il est vrai que Hugo van der Goes fait des fautes. Les anges de *l'Adoration des Bergers*, le saint Joseph de *l'Adoration des Mages*, sont un peu trop petits pour la place qu'ils occupent, au premier plan. Le tracé même des lignes fuyantes ne se superpose pas exactement à l'épure facile qu'aurait tracée un Florentin, muni des principes de Brunellesco. Cependant *l'Adoration des Mages*, plus que *l'Adoration des Bergers*, fait penser à

l'Italie par la science et par sa noblesse du dessin. Où trouver dans les Flandres cette fierté d'allure et de types? Ce jeune roi, au visage basané, n'est-ce pas un « More de Venise »? Derrière lui, ces deux portraits de notables ne sont-ils pas groupés et dessinés comme pour prendre place dans une fresque de Ghirlandaio? Le bel enfant qui montre un peu plus bas son visage en fleur, n'est-il pas un petit Florentin? Dans la chambre monacale où le tableau souverain se trouve aujourd'hui, posé sur le plancher et appuyé au mur, l'imagination se détourne des pays du Nord, et l'on se demande si Hugo van der Goes n'a pas suivi un jour les marchands qui voyageaient sans cesse entre Bruges et Florence, et si le peintre des Portinari n'a pas vu la ville des Médicis.

La vie et l'œuvre du plus grand maître qui ait paru dans les Flandres, après les Van Eyck, est encore un long problème qu'il ne peut être question de reprendre ici<sup>1</sup>. Le tableau de Monforte nous suffit. Ce tableau, où la personnalité de Hugo apparaît avec une évidence que les analyses de détail ne font que fortifier, permet de fixer les attributions données à d'autres Adorations des Mages.

Le petit triptyque de la collection Liechtenstein (pl. ci-contre), qui avait été rendu à Hugo lors de l'Exposition de Bruges, en 1902, est en effet l'œuvre du même peintre que le tableau de Monforte<sup>2</sup>. Les rois ont les mêmes types, la même note dominante est posée au milieu des deux œuvres par la houppelande rouge du vieux roi; la touche a, dans le petit tableau, la même franchise et le même accent que dans le grand. Il ne manque pas, même, au premier plan, pour compléter les menues ressemblances, quelques brins de paille. M. Friedlander a cru retrouver la trace d'une autre *Adoration des Mages* de Hugo van der Goes dans une composition riche en personnages et en accessoires, dont il existe plusieurs copies: la plus remarquable, à la Pinacothèque de Munich, est de Gérard David<sup>3</sup>. Il est certain que l'on retrouve, dans ce tableau, avec la botte de paille de *l'Adoration des Bergers*, les types des rois Mages de Monforte. On peut y

1. Ce que l'on savait sur Hugo van der Goes, avant la découverte du tableau de Monforte, a été résumé par M. J. Destrées, dans une communication au Congrès archéologique de Gand de 1907 (brochure tirée à part).

2. Le panneau de milieu, qui est carré, a 0<sup>m</sup>22 de côté; les volets, 0<sup>m</sup>10 de large.

3. *Hugo van der Goes, eine Nachlese* (*Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, XXV, 1904).

reconnaître aussi, dans la plantation oblique de l'architecture, dans le dessin des lignes fuyantes et dans la gradation des plans, le souvenir immédiat des recherches les plus personnelles de Ilugo van der Goes<sup>1</sup>. Il reste à retrouver l'original. Mais dans quelle direction le chercher? Pour *l'Adoration des Mages* de Monforte, nous ne savons pas même comment, ni quand elle est parvenue en Galice.

Le grand couvent-école, où le tableau a été retrouvé, avait été fondé pour la Compagnie de Jésus, en 1593, par la munificence d'un opulent prélat, originaire de Monforte, D. Rodrigo de Castro, cardinal-archevêque de Séville. C'est un monument solennel et froid, dont l'architecte inconnu, quelque disciple de Herrera, a voulu faire avec le granit du pays un Escorial galicien (fig. 1). Le tombeau même du cardinal, une sorte de loggia dorique, ouverte à gauche du chœur, et dans laquelle est agenouillée une statue de bronze doré, est évidemment copié des mausolées dans lesquels Pompeo Leoni a groupé, à genoux devant le maître-autel de l'église royale, les familles de Charles-Quint et de Philippe II. C'est sur l'autel d'une chapelle latérale de cette église (la seconde à gauche de l'entrée) qu'était placée, il y a deux ans, *l'Adoration des Mages*, à peu près invisible dans l'ombre et sous la glu des vernis. Le tableau était-il là depuis la fondation du monument? Il faut observer que le testament du fondateur ne le mentionne pas dans la liste des tableaux légués au couvent, et parmi lesquels figure un *Saint François* du Greco, signé, que l'on peut voir encore dans l'appartement du prieur<sup>2</sup>. Un des comtes de Lemos qui ont eu, avant les ducs d'Albe, le patronat du couvent, a pu faire don à l'église d'un tableau ancien et encombrant qu'il possédait dans son palais.

1. Les types des rois Mages de Monforte se retrouvent dans une *Adoration des Mages* de la Galerie de Bath, dont une photographie a été publiée dans le *Connaissieur*, en 1904 (X, p. 183), sous le nom de Memling, et qui a été exposée au Guildhall en 1906. M. Destrées, après M. R. Fry, avait reconnu dans ce tableau des souvenirs de Ilugo. Les personnages sont vus à mi-corps. Le type de la Vierge est imité du Maître de Flémalle.

2. « Ytem mando que las imágenes que yo tengo... e otra de San Francisco que tiene una calavera en las manos y à los piés su compañero (cité par D. M. B. Cossío dans son livre définitif sur *le Greco*, Madrid, 1908, p. 576, n° 143). Ce *Saint François* est un des meilleurs exemplaires d'un tableau que le Greco a reproduit à la douzaine (Cossío, pl. 102). La seule *Adoration des Mages* qui soit expressément citée dans le testament du Cardinal est une *miniature* sous verre, que D. Rodrigo de Castro avait dans son oratoire, avec six autres. La série de ces miniatures (« siete tableros de iluminacion ») formait un petit retable devant lequel le cardinal disait la messe. Le passage du testament est reproduit *in extenso* par M. Murguía, p. 1053, n. 1.

Le tableau, tel qu'il est et tel qu'il était dans la chapelle où sa niche, creusée dans des platras, reste vide, n'était pas complet. Son large cadre, mouluré et doré, porte les gonds de fer sur lesquels tournaient les volets d'un triptyque. Dans quel recoin des Espagnes retrouvera-t-on les deux panneaux sur lesquels Hugo van der Goes a peint des donateurs agenouillés, devant des saints debout, et qui doivent mesurer, sans le cadre ancien, 1<sup>m</sup>50 de haut sur 1<sup>m</sup>10 de large ?

*L'Adoration des Mages* forme elle-même un retable assez bas pour sa largeur. On l'imaginerait volontiers exhaussé sur une prédelle. Or, il existe, au musée de Berlin, un tableau de Hugo van der Goes qui est encore beaucoup plus bas que le tableau de Monforte (0<sup>m</sup>97 de haut). Ce tableau, une *Adoration des Bergers*, a exactement la largeur de *L'Adoration des Mages* de Monforte, à quelques millimètres près (2<sup>m</sup>46 à 2<sup>m</sup>47).

Le tableau du musée de Berlin provient d'Espagne. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Passavant et Cavalcaselle l'ont vu à Madrid, au musée de la Trinidad, où il était exposé temporairement. Il faisait déjà partie des collections d'un infant qui avait su choisir, avant les antiquaires, dans les richesses inconnues des églises. Quand M. Bode eut la satisfaction de faire entrer ce Hugo van der Goes au Musée de l'Empereur Frédéric, — c'était en 1903, — il remarqua les proportions insolites du grand panneau et pensa qu'elles avaient dû être dictées par une disposition particulière de l'autel ou de la chapelle<sup>1</sup>. Mais un tableau aussi long et aussi bas était-il fait pour rester seul ? Imaginons qu'il ait fait office de prédelle, et transportons-le, par l'intermédiaire des photographies, au-dessous de *L'Adoration des Mages* de Monforte. Les deux panneaux rapprochés, qui se superposent exactement pour la largeur, forment un ensemble qui peut satisfaire également la théologie et l'art (fig. 3). Les deux prophètes qui, à droite et à gauche de la prédelle, se tournent vers les fidèles pour tirer le voile vert des temps et montrer le mystère de la Nativité, se trouvent être de la même taille que les rois du retable supérieur. Les bergers qui sont venus les premiers adorer l'Enfant, et les rois qui leur ont succédé, se placent dans l'ensemble de l'œuvre comme dans le retable de Gentile da Fabriano, où *L'Adoration des Bergers* figure, avec deux autres scènes, sur la prédelle de l'éblouissante *Adoration des Mages*.

1. *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, XXIV, 1903.

Il est vrai qu'on ne connaît pas dans l'art flamand de retable ainsi composé, et que, même en Italie, on ne peut citer aucune prédelle qui soit aussi grande par rapport au tableau qu'elle doit compléter. Il est certain, d'autre part, que *l'Adoration des Bergers* n'a pas été exposée dans l'église du collège de Monforte : il n'y a pas de place pour une prédelle dans la niche qui reste vide après l'enlèvement de *l'Adoration des Mages*. La tentation reste forte, cependant, de réunir en un seul retable les deux grands panneaux de Berlin et de Monforte.

*L'Adoration des Bergers*, du musée de Berlin, n'est pas contemporaine de celle qui a été peinte pour les Portinari. L'œuvre est moins sévère et moins mélancolique que le tableau de Florence; elle nous montre des types moins populaires, des visages plus doux et des regards plus heureux. Quel est celui des deux tableaux qui a été peint le premier? Dans l'œuvre du maître, dont nous connaissons la fin douloureuse, il se peut, comme M. Bode serait disposé à le croire, que le réalisme pitoyable aux misères des humbles ne se soit dégagé que tardivement des spectacles de noblesse et de sérénité. Il est difficile de savoir si *l'Adoration des Bergers* de Berlin doit être placée avant ou après celle de Florence. Quoi qu'il en soit, elle a été peinte à peu près en même temps que *l'Adoration des Mages* de Monforte. Sans parler des deux compositions, étendues dans le sens de la largeur avec la même aisance, nous trouvons dans les deux tableaux le même coloris et les mêmes visages : le prophète de gauche n'est autre que le roi à barbe blonde. Si, d'un tableau à l'autre, le saint Joseph a un peu changé, le visage jeune et plaisant de la Vierge et le joli corps de l'Enfant sont presque identiques, alors qu'ils ne ressemblent guère à la femme du peuple, sérieuse et triste, et au pauvre petit que l'on ne peut regarder sans émotion sur le tableau de Florence.

Le rapprochement que suggère la simple mesure des deux tableaux de Berlin et de Monforte, et qu'une comparaison attentive des deux tableaux ne fait que resserrer, n'a pu échapper à l'illustre savant qui est comme un chancelier d'Empire pour les Musées prussiens. Il est permis de croire que ce simple chiffre, — 2<sup>m</sup>/46 de largeur, — a été un des arguments qui ont attiré entre les mains de M. Bode la somme énorme qu'il a pu offrir pour que *l'Adoration des Mages* de Monforte vint rejoindre, au bord de la Sprée, *l'Adoration des Bergers* peinte par Hugo van der Goes.

Où verrons-nous le tableau tant convoité à la fin de l'année qui commence ? L'acheteur a compté le prix ; mais, — le cas est beau pour un



FIG. 3. — RECONSTITUTION HYPOTHÉTIQUE DE LA PARTIE CENTRALE D'UN TRIPTYQUE DE HUGO VAN DER GOES, AU MOYEN DE « L'ADORATION DES MAGES » DE MONFORTE ET DE « L'ADORATION DES BERGERS » DE BERLIN.

juriste, — il n'a pas rencontré de vendeur. Le « million » de Monforte est *res nullius*. Les religieux qui sont chargés de l'enseignement depuis

moins de quarante ans (1873), dans le collège du cardinal, sont à la fois soutenus dans l'affaire et maintenus en tutelle par de grands seigneurs qui invoquent un patronat illusoire et périmé. Le couvent lui-même ne peut pas alléguer, pour revendiquer la propriété du tableau, un titre qui remonte au fondateur. Les *Escolapios* sont-ils même les héritiers des Jésuites qu'ils ont remplacés dans une maison abandonnée depuis un demi-siècle ? Le couvent de Monforte, comme tous ceux de la Compagnie, a été confisqué deux ou trois fois. N'est-ce pas à l'État qu'il doit appartenir, avec ses biens meubles, en vertu de la confiscation ?

Si le gouvernement espagnol veut agir, qu'il ne tarde pas. Le tableau a beaucoup souffert du temps, et un peu du nettoyage récent qui l'a remis en lumière. Les panneaux ont joué ; la pellicule de cette couleur plus précieuse que les émaux s'écaille en vingt endroits<sup>1</sup>. Le chef-d'œuvre a besoin des soins patients d'un spécialiste ; il ne peut les recevoir que dans une capitale.

Lorsque le tableau aura achevé sa cure à Madrid, un palais devrait s'ouvrir devant sa majesté royale. Je souhaite de voir dans quelques mois au petit musée de l'Escorial la grande *Adoration des Mages* de Hugo van der Goes, qui retrouverait là un grand tableau flamand, son contemporain et son égal en noblesse : la *Descente de croix* de Roger van der Weyden.

E. BERTAUX

1. Quand j'ai vu le tableau dans la chambre du prieur, plusieurs des visages étaient à demi-cachés sous des morceaux de journal collés à la gomme. C'était l'envoyé du musée de Berlin qui avait appliqué ces emplâtres sommaires avant de mettre le lourd tableau dans le wagon qui l'attendait... On a bien voulu décoller pour moi les papiers devenus inutiles, et j'ai pu juger de l'étendue du mal.



## LE BEFFROI DE DOUAI, PAR COROT

COROT avait passé à Paris tout le temps du siège, contribuant à la défense comme pouvait le faire un homme de 75 ans : il donnait sans compter, avec sa générosité cordiale et simple, un jour pour les pauvres, un autre pour les ambulances, un autre encore « pour la confection des canons nécessaires à chasser les Prussiens des bois de Ville-d'Avray »... La Commune même n'avait pu le décider à s'éloigner. Il fallut toutes les instances d'Alfred Robaut pour que Corot consentît à gagner le Nord. Le plaisir de revoir des paysages qu'il aimait finit par le tenter : quel meilleur remède aux tristesses de l'heure présente pour celui qui, sur son lit de mort, pensait à la nature en jetant les yeux sur un panier garni de lierre qu'on lui avait donné, et disait : « Heureusement, il nous reste ça pour nous soutenir jusqu'au bout »<sup>1</sup> ?

Il se mit en route le 1<sup>er</sup> avril. Avant de s'installer à Arleux, dans une maisonnette louée à son intention, il séjourna quelque temps à Arras, chez Desavary, gendre de son ami Dutilleux, puis à Douai, chez M. et M<sup>me</sup> Robaut. La maison des Robaut formait l'angle de la rue Pont-à-l'Herbe et de la rue Clovis; là, d'une fenêtre du 1<sup>er</sup> étage, Corot peignit le tableau dont la *Revue* publie aujourd'hui la gravure<sup>2</sup>. Ce fut l'ouvrage d'une vingtaine de séances, de 2 à 6 heures de l'après-midi. Le 8 mai 1871, il écrivait à Desavary : « Je mets la dernière main au *Beffroi de Douai*, œuvre splendide ». L'éloge que Corot décernait à sa toile en plaisantant, nous pouvons le reprendre : *le Beffroi de Douai* est une peinture merveilleuse. M. Roger Favier en a rendu, avec une délicatesse et un art remarquables, le sentiment et les valeurs. Mais le noir et le blanc ne peuvent que suggérer

1. Tous les renseignements donnés ici sont tirés du catalogue de l'œuvre de Corot par A. Robaut (Paris, 1903), et de la belle vie du peintre que M. Moreau-Nélaton a placée en tête de ce catalogue.

2. *Le Beffroi de Douai*, resté entre les mains des hôtes de Corot, fut acquis par le Louvre à la vente Robaut en 1907, au prix de 46.000 francs. Il mesure 0<sup>m</sup>46 sur 0<sup>m</sup>38 (n<sup>o</sup> 2004 du catalogue Robaut).

la ravissante couleur du tableau, son exécution à la fois libre et patiente, son précieux émail. La rue s'en va dans une ombre transparente, entre les maisons blondes coiffées de tuiles ; au fond le beffroi gris sous ses ardoises et ses boules d'or baigne dans un ciel bleu où passent des nuages. Il fait calme et doux. Du côté du soleil, les boutiques ont baissé leurs stores ; un drapeau pend au-dessus d'une porte ; des gens passent ; un paysan qui conduit un cheval blanc cause avec une femme, non loin de la devanture sombre où l'on peut lire « Armes de chasse » ; sur l'appui de la fenêtre à gauche, contre le chassis vert, fleurissent deux géraniums rouges. Ces éléments si simples, si réels, et que le peintre n'a pas transformés, suffisent à composer un chef-d'œuvre. Corot n'a jamais peint de plus beau tableau d'après nature : il arrive à nous toucher aussi bien qu'avec une *Vue prise des jardins Farnèse*, enrichie pourtant de toute la splendeur romaine ; et je crois que personne n'a rien peint de pareil. Un seul homme a su fixer comme lui l'insaisissable poésie dont la lumière septentrionale pare une ville modeste et sans éclat, celui-là même auquel nous pensons malgré nous devant *la Femme en bleu* ou *la Toilette*, le mystérieux Vermeer. Dans *le Beffroi de Douai*, l'atmosphère, le ciel, la qualité des tons, la valeur, en particulier, des noirs profonds sur le jaune du sol ou des façades, tout appelle le souvenir de la *Vue de Delft*. Le Hollandais est plus volontaire et plus grave, le Français plus subtil, et, dès que leur imagination travaille à l'atelier, ils sont loin l'un de l'autre, mais à tous deux la nature a fait les mêmes confidences, livré les mêmes secrets.

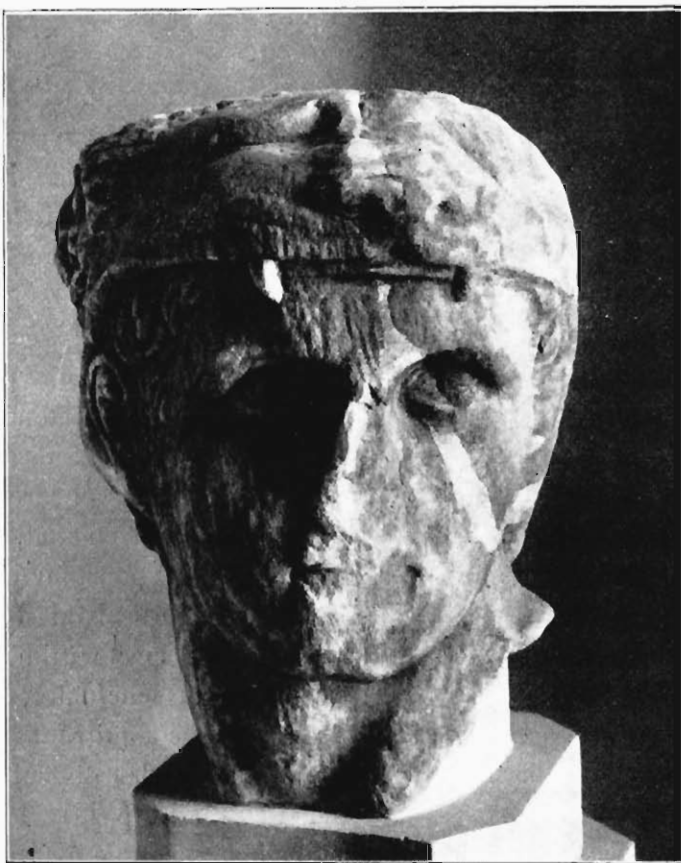
On se sent pénétré d'étonnement et d'admiration en songeant que le tableau du Louvre est l'œuvre d'un vieillard. Seuls les plus grands maîtres conservent au seuil de la mort une telle fraîcheur de sensibilité. Dans les compositions, dans les « Souvenirs », exécutés par Corot à la fin de sa vie, on devine parfois son âge ; devant la nature, il demeure éternellement jeune. « Je prie tous les jours le Bon Dieu, disait-il à quelqu'un, précisément en 1871, qu'il me rende enfant, c'est-à-dire qu'il me fasse voir la nature et la rendre comme un enfant, sans parti pris. » Sa prière fut exaucée jusqu'au dernier jour ; il l'avait bien mérité.

P. A.

---

à la Vénus de Capoue, à la tête du Palais Caetani; on y trouve la même façon de représenter l'œil, le nez, la bouche, et, si la tête de Tégée a une fraîcheur et une grâce qu'on ne trouve pas dans les autres œuvres, c'est que celles-ci

sont des répliques dues au ciseau plus ou moins habile d'un praticien, alors qu'à Tégée nous sommes en présence d'un original grec, sinon d'une œuvre de Scopas lui-même. Comment, en effet, malgré tout, ne pas se rappeler le texte de Pausanias « Auprès de la statue d'Athéna [dans le temple] se trouvent d'un côté Asclépios, de l'autre Ilygie, en marbre pentélique, œuvres de Scopas le Parien » ? Une inadvertance de l'écrivain prenant du Paros pour du Pentélique n'aurait rien



ÉCOLE DE SCOPAS. — TÊTE D'HERAKLÈS.

Musée de Piali.

d'extraordinaire, et des erreurs plus graves ont été relevées chez lui. Quant au type de la figure, il convient parfaitement à une Ilygie; dans le courant du iv<sup>e</sup> siècle, la conception de la bienfaitrice déesse se transforme<sup>1</sup>; le caractère presque matronal que lui donne, par exemple, la belle tête trouvée sur la pente sud de l'Acropole<sup>2</sup>,

1. Voir Lechat, dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio et Pottier, v<sup>e</sup> *Ilygie*, p. 329.

2. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 248.

s'affaiblit et fait place à une expression juvénile. L'Hygie de Tégée<sup>1</sup>, — une jeune fille, — marque peut-être le point de départ et nous révèle l'auteur de cette interprétation nouvelle.

Ainsi s'expliqueraient les différences de facture qui mettent ce morceau à part des autres sculptures tégées. Le torse d'Atalante, les figures viriles des musées d'Athènes et de Piali, sont des travaux d'atelier. Sans doute la puissance singulière de l'expression, la profondeur pathétique du regard, si frappantes encore dans une œuvre aussi maltraitée que la tête d'Héraklès, décèlent l'inspiration et le génie de Scopas; mais ce que l'exécution a de sec, de sommaire et d'un peu rude trahit la main de l'élève; ce n'est que pour la statue destinée à trôner au fond de la cella que le maître a pris le ciseau.

Peut-on donc assurer que nous avons à Tégée une œuvre de la main même de Scopas? Non, sans doute, et ce qu'ont d'hypothétique ces dernières déductions ne nous échappe pas; elles ne prétendent à représenter que l'opinion actuellement la plus vraisemblable. La solution définitive ne sera donnée que par de nouvelles découvertes encore possibles, même probables. La fouille du temple d'Athéna Aléa, en effet, ne peut être considérée comme terminée; l'édifice même et son pourtour immédiat sont dégagés, mais, à quelques mètres de distance, se trouvent des jardins, des maisons, une église, que les fouilleurs ont dû respecter; il n'est guère douteux que, sous ces terres accumulées si près du sanctuaire, se cachent encore des sculptures. Le déblaiement s'en impose à qui veut connaître avec précision le grand temple tégée. Espérons que les difficultés d'une dispendieuse acquisition de terrains n'empêcheront pas la fouille de s'étendre; et puisse Athéna Aléa, non moins heureuse que d'autres divinités, voir sortir du sol, dans un avenir prochain, la troupe entière des dieux et des héros de marbre que Scopas créa pour sa gloire!

CHARLES DUGAS et JULES BERCHMANS

1. M. L. Curtius *Jahrbuch des deutschen arch. Instituts*, XIX (1904), p. 55) a cru reconnaître la tête de cette statue dans une œuvre conservée au Musée des Thermes, à Rome; sa démonstration, ingénieuse, est loin d'être convaincante.