

RTp 5m



UN IMPORTANT PROBLÈME

PRIMITIFS FLAMANDS ET PRIMITIFS FRANÇAIS

Nous terminons dans ce numéro l'enquête ouverte à l'occasion de l'Exposition de l'art belge, au Jeu de Paume des Tuileries. Après les opinions de MM. S. Reinach, E. Verlant, G. Hulin de Loo, J. de Figueiredo, le comte Paul Durrieu (t. XLIV, p. 81) et celles de MM. L. Maeterlinck, le comte A. de Laborde, L. Gillet (t. XLIV, p. 174), nous publions celles de MM. Fierens-Gevaert et F. de Mély.

M. F. de Mély :

Naguère, — en 1905, — alors que le *Retable de Beaune* était jalousement gardé à l'hôpital de cette ville, j'ai eu la singulière bonne fortune d'être autorisé, le premier, à en publier une magnifique héliogravure qui le révélait enfin au public. Une longue étude l'accompagnait. Contrairement aux opinions les plus autorisées, je me permis, à ce moment, de mettre en doute l'arrêt définitif qui le donnait entièrement au pinceau de Roger van der Weyden.

En effet, en l'étudiant de très près, je n'avais pu m'empêcher de trouver combien memlinesque était la figure de saint Michel. Il ne fallait que la rapprocher de cet ange du triptyque de Najera, peint certainement par Memling, aujourd'hui au musée d'Anvers, et qui précisément, à l'Exposition, voisinait avec le *Retable de Beaune*. Par un examen minutieux, j'avais ensuite constaté à Beaune, que, dans l'inscription cryptographique brodée sur le galon de la robe du Christ, précisément au-dessus de la tête de saint Michel, deux lettres romaines, *les seules*, formaient dans leur enlacement le monogramme IM; et Memling s'appelait Jean.

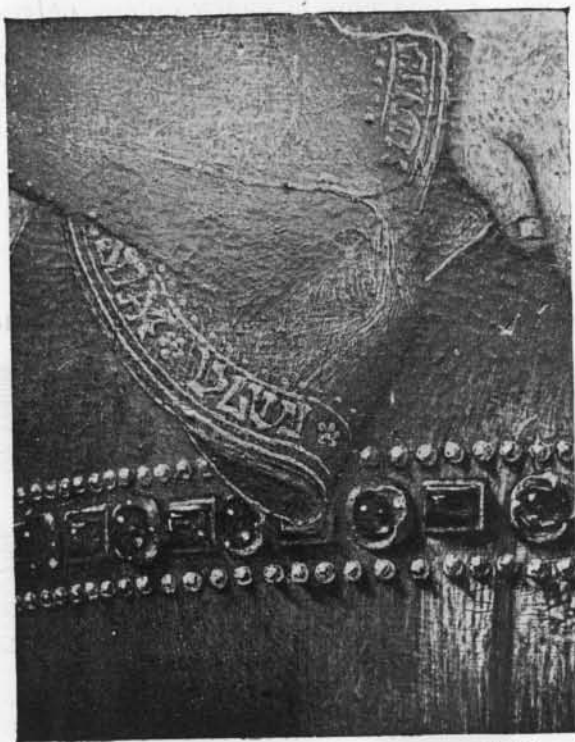
Mais peu importait : le *Jugement dernier* devait être de Weyden. Seuls : Friedländer, en 1910, et le très fin conservateur en chef du Musée royal des beaux-arts de Belgique, M. Fierens-Gevaert, en 1913, y reconnaissaient

130213

« les empreintes du génie de Memling ». La chose jugée n'étant pas un fait, dirait Brunetière, si mes lecteurs le veulent bien, nous allons de nouveau examiner ensemble le retable.

D'abord qu'en sait-on ?

Il est question pour la première fois de cette page frémissante de composition et de vie, dans un inventaire de l'Hôpital de 1501. Ensuite, jus-



Cl. Mély.

INITIALES H M SUR LE GALON  
DE LA ROBE DU CHRIST DU RETABLE DE BEAUNE.

qu'en 1807, le silence est absolu. A cette date, nous apprenons que la Commission des hospices, trouvant les personnages nus, du bas, indécents, décide de les faire habiller. On en charge un peintre du pays, Bertrand Chevaux, d'autres disent Jaurey, peintre de passage. En 1836, Marcel Canat attribue le tableau à Jean van Eyck. En 1857, Crowe et Cavalcaselle le décrivent ainsi : « Au-dessus du Seigneur, des archanges pèsent, dans des balances, les âmes des trépassés ». Je les cherche en vain. C'est cependant à la suite de cet examen pénétrant qu'ils l'attribuent

à Roger van der Weyden. N'oublions pas qu'à cette date les personnages nus sont habillés; ils ne quitteront leurs vêtements qu'en 1875, époque à laquelle le tableau fut envoyé au Louvre pour être remis en état. En 1862, Clément de Ris, conservateur du Louvre, y aperçoit « des femmes agenouillées, un guerrier couvert d'une armure éclatante, une foule d'angelots cravatés d'ailes, enfin, dans le volet de gauche, des démons griffus et cornus qui tourmentent les damnés ». Où sont-ils ? Mais « une gravure suffisamment exacte » lui permet d'en déterminer

l'auteur, Roger van der Weyden. Voilà qui est réellement scientifique.

Sur ces entrefaites, Alfred Michiels déclare que *le Jugement dernier* n'a aucun rapport avec la manière de Weyden; si bien que M. Wauters, conservateur du Musée royal de Bruxelles, laisse percer des doutes et n'hésite pas à révéler aux érudits que c'est « pour remplir un vide, entre les œuvres incontestables des Van Eyck et celles de Memling, qu'on attribue à Weyden la paternité du retable ». Et dans son nouveau *Catalogue du Musée de Bruxelles*, après mon article de la *Gazette des Beaux-Arts*, le retable de Beaune disparaît de la liste des œuvres attribuées à Weyden dans la précédente édition. Mais, d'autre part, il faut combler le vide et le tableau demeure, pour ordre, attribué à Weyden; si énergiquement même que, pour lever tous les doutes, les critiques les plus savants impriment que le retable a été commandé par Nicolas Rolin à Weyden. Cependant, ils se gardent bien, et pour cause, de nous apprendre où se trouve le document faisant mention de cette commande.

Mais le monogramme IM demeurerait, quand même, préoccupant. Des explications surgissent. IM, dit-on d'abord, — personne n'a jamais connu ces deux lettres que par mon article, — c'est Jésus Maria. Hier, un éminent savant proposait de voir dans ces initiales celles de Jean de Maisoncelles; mais il oubliait que, dès 1905, j'avais fait remarquer qu'on ne connaissait de cet artiste, qui travaillait déjà en 1420, que des *Danses macabres*. Enfin, à l'Exposition, j'ai pu faire la photographie, bien difficile à obtenir, qui est reproduite ci-contre; elle permet de répondre: il n'y a ni Jésus Maria, ni Jean de Maisoncelles, puisqu'il y a, non pas IM, mais HM. Et Memling se prénommaient Hans en flamand.

On reprit alors: Memling étant mort à Bruges en 1494, laissant des enfants mineurs, — assez jeunes par conséquent, — il a dû naître en 1440. Le triptyque ayant été commencé vers 1444, il ne peut donc y avoir collaboré. A cette hypothèse, essentiellement subjective, on peut en opposer une autre.

Si l'on connaît la date de la mort de Memling, 1494, on ignore celle de sa naissance. Les historiens oscillent entre 1425 et 1440. Pourquoi? Parce que Memling meurt en laissant des enfants *mineurs*. Ce ne peut donc être un vieillard, me dit M. S. Reinach, « donnons-lui cinquante-cinq ans pour être généreux ». Je ne suis nullement convaincu. Je ne veux pas rappeler

le mot de Corvisart à Napoléon qui le questionnait : « Sire, à soixante ans on a parfois des enfants, à soixante-dix souvent, à quatre-vingts toujours » ; c'est de l'humour. Mais nous connaissons tous des oncles beaucoup plus jeunes que leurs neveux, le grand-père de ces derniers s'étant remarié après leur naissance, quelque vingt-cinq ans plus tard ; mais surtout, il ne faut pas oublier qu'au moyen âge, la majorité, pour disposer de ses biens, était fixée à vingt-cinq ans. Acceptant alors l'âge proposé par M. S. Reinach, cinquante-cinq ans, nous pouvons supposer, à notre tour, des mineurs de 22 ou 23 ans ; ce qui reporte leur naissance à 1472. Si Memling a cinquante-cinq ans en 1472, il est né en 1417. Et vraiment en voici une intéressante confirmation : le portrait du peintre par lui-même, daté 1462, (aujourd'hui à la Galerie nationale de Londres), où il semble bien avoir environ quarante-cinq ans.

Essayons maintenant de déterminer l'époque à laquelle le retable a pu être exécuté. Tout le monde est d'accord sur un point : il a été peint pour l'Hôpital de Beaune, dont la construction fut commencée en 1444 : saint Antoine, que nous voyons sur un des volets, en est la preuve, puisqu'il fut le patron de cette maison jusqu'en 1452, date à laquelle il fut remplacé par saint Jean-Baptiste, après la consécration de 1451. Nous sommes donc antérieurs à cette date. On peut dire ensuite que le portrait d'Eugène IV nous interdit de descendre plus bas que 1447, date de la mort du pontife. Mais qu'on veuille bien se rappeler que c'est ce pape qui accorda les bulles de fondation ; par conséquent, son portrait, même après sa mort, trouve ici naturellement sa place. Ajoutons-y un détail important : il est nimbé ; jamais, au moyen âge, un vivant n'a de nimbe.

D'un autre côté, si, derrière lui, nous voyons Jean Rolin simplement vêtu en évêque, nous allons nous trouver arrêtés par la date de 1449, année où il est promu cardinal. Lui, n'est pas nimbé, pas plus que Nicolas Rolin, car les *quatre* nimbes, en arrière, — et non pas *deux* seulement, — éloignés de leur tête, non centrés, appartiennent à des saints qu'on ne voit pas. Par contre, le duc de Bourgogne est nimbé ; cela devient embarrassant.

Il semble cependant établi que nous ne pouvons descendre plus bas que 1449.

Il faut, d'autre part, mentionner l'opinion de Wauters, qui n'est pas à négliger. Il imprimait en 1883 qu'il regardait le retable comme peint

en 1451; et MM. de La Grange et L. Cloquet faisaient leur son sentiment : « En 1450, Roger parvint dans la Ville éternelle, où notre artiste allait profiter des grâces d'un jubilé solennel. A son retour de Rome, il fit pour Pierre Madelin, le triptyque de *la Nativité* et *l'Adoration des Mages*, conservés au musée de Berlin, et le fameux *Jugement dernier* de Beaune, commandé en 1451 par Nicolas Rolin, pour l'Hôtel-Dieu de cette ville ». Mais, ici encore, aucune référence.

Néanmoins, on se croyait en complète sécurité, à quelques années près, quand, en 1916, M. Esdouhard d'Anisy apporta au débat une constatation vraiment troublante : sur le tableau, Philippe le Bon n'a pas la Toison d'or; or, d'après les statuts de l'Ordre, tous les chevaliers, sous des peines sévères, étaient tenus de ne jamais en quitter les insignes. Nous serions ainsi reportés avant 1430.

Mais en 1921, M. Bernard, de Saint-Mihiel, reprenait la question aux Antiquaires de France et montrait que le personnage central était saint Louis, caractérisé par la couronne *royale*, — et non ducale, — et par le nimbe, qui s'explique dès lors, et que le peintre lui a donné les traits de Philippe le Bon, comme on le voit dans d'autres tableaux, le *Retable du Parlement*, par exemple, si exactement daté de 1453. Dans cette dernière peinture non plus, Philippe le Bon en saint Louis, avec la couronne *royale*, ne porte pas la Toison d'or. L'objection, qui semblait nous ramener à des années antérieures à 1430, aux Van Eyck par conséquent, tombait ainsi; et nous revenions aux dates extrêmes 1444-1449.

Donc, même si nous admettons que le retable a été commencé dès 1444, il n'y a aucune impossibilité matérielle à ce que le maître chargé de l'œuvre ait pu confier à Memling, alors âgé de 27 ans, le soin d'y collaborer.

Mais pourquoi personne n'a-t-il songé à comparer le *Retable de Beaune* à celui de Dantzig, si authentiquement de Memling, volé en 1473 par le pirate allemand Paul Benecke? Il faut dire que cette page est si peu connue que je ne sais si je n'ai pas été le premier à la publier en France, en 1920.

J'ai toujours soupçonné, dans l'exécution du *Retable de Beaune*, une collaboration multiple, habituelle d'ailleurs à cette époque. Un procès soutenu en 1532 par le peintre Albert Cornélis, à propos d'un *Couronnement*

de la Vierge, commandé par la gilde des peintres de Bruges, nous montre que ces grands tableaux étaient exécutés par cinq ou six peintres différents, sous la direction d'un maître responsable, chargé de peindre les figures; et, dans le tableau en question, à côté de la signature du chef, apparaissent les signatures des ouvriers secondaires, probablement des valets-élèves.



Cl. Mély.

ZIN מלכח קלח ויידן זין.

Zin malachah kalah WIYDEN.

INSCRIPTION HÉBRÉO-FLAMANDE SUR LE  
TURBAN DE LA MADELEINE DU RETABLE DE BRAQUE.

Musée du Louvre.

la figure que l'on voit au-dessus de celle de la Vierge, dans la peinture du Prado, est le portrait de l'artiste que nous connaissons par l'album d'Arras. Voilà donc deux œuvres *documentairement* identifiées, qu'il aurait été bien instructif de rapprocher. Enfin, il est encore une autre page, merveilleuse, qui semble bien oubliée, et qu'on aurait eu grand profit à voir tout à côté des précédentes.

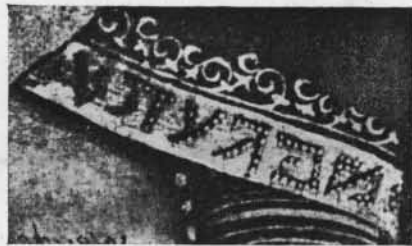
Revenons à Roger van der Weyden. Jusqu'à l'entrée au Louvre, en 1913, du *Retable de Braque*, que possédait-on comme œuvres vraiment certaines de lui? Rien. C'est à ce moment qu'une photographie *par incidence* me permit de lire sur le turban de la Madeleine cette inscription hébréo-flamande : ZIN MALAKHALA WIYDEN ZN, signifiant : « Son œuvre de peinture Wiyden a terminé ». Et bientôt, dans *le Mariage de la Vierge* du Prado, qu'il eût été si intéressant de voir au Jeu de Paume, je photographiai sur la manche du grand-prêtre la même signature, WIYDEN. D'ailleurs, de l'avis des plus compétents,

En 1886, M. Jeannez, étudiant le *Retable d'Ambierle*, peint en 1466, publiait un texte, dont personne après lui ne semble s'être préoccupé et qui, cependant, permet, avec une très grande vraisemblance, de prononcer le nom de Weyden à propos de ce tableau. Les personnages qui y figurent, peints d'ailleurs avec une maîtrise incomparable, sont les membres de la famille de Chaugy. Or, il résulte d'un compte de 1462 que Maître Rogier, peintre, s'occupa pendant de longues années, avec Messire de Chaugy, chevalier, du règlement des sculptures et peintures commandées par Philippe le Bon. Ces relations artistiques continues ne justifient-elles pas l'attribution à Rogier des portraits de la famille de Chaugy qui rentrent si bien dans sa manière? Combien merveilleuse d'exécution est, en effet, cette Jeanne de Montagu! Mais, par contre, quelle différence de technique, de conception, entre le saint Michel de Beaune et le saint Michel d'Ambierle, tous les deux, cependant, magnifiques dans leur impeccable exécution!

En résumé, pour ce qui est du *Retable de Beaune*, la conclusion pourrait, à mon humble avis, ainsi se formuler : Weyden directeur de l'œuvre, Memling auteur du panneau central. Quant aux personnages, aujourd'hui déshabillés, je ne verrais aucune difficulté, même sans « les concessions acceptées dans un sentiment d'opportunisme commode et un peu pressé », comme nous avons pu le lire hier, à les rapprocher de *l'Enfer*, donné par le duc de la Trémoille au Louvre, où l'on se plaît à reconnaître la main de Thierry Bouts.

Pour ne pas quitter trop brusquement Weyden, je me tourne vers le *Portrait du Prince de Croy* (du musée d'Anvers), attribué aujourd'hui si formellement au grand maître<sup>1</sup>. Pourtant, cette assurance ne fut pas toujours aussi péremptoire. On le voit, en effet, d'abord donné à Memling, puis par H. Hymans à Hugo van der Goes, maintenant il est de Weyden.

Mais quelle est donc cette petite broderie, discrète et solitaire,



Cl. Mély.

WYDEN

INSCRIPTION SUR LA MANCHE  
DU GRAND-PRÊTRE DU « MARIAGE DE  
LA VIERGE ».

Madrid, musée du Prado.

<sup>1</sup> Reproduit dans la *Revue*, numéro de juin dernier (t. XLIV, p. 11).

que l'on voit tracée dans l'angle supérieur gauche du panneau? C'est à Anvers, en causant devant le portrait, précisément avec le prince Henri de Croy, que j'ai déchiffré un monogramme dans cette arabesque regardée comme inutilement décorative. C'était très simple, et aussitôt décomposée, on ne peut plus y voir autre chose que hugo. Il faut donc reporter à H. Hymans le mérite d'avoir identifié cette page précieuse du grand artiste à qui l'on doit le merveilleux *Livre d'Heures de Philippe de Clèves*, que j'ai étudié naguère dans la collection du duc d'Arenberg, à Bruxelles, et qui s'en fut mourir fou, en 1482, au Rouge-Cloître.

Me voici maintenant devant *l'Annonciation*, attribuée d'abord au



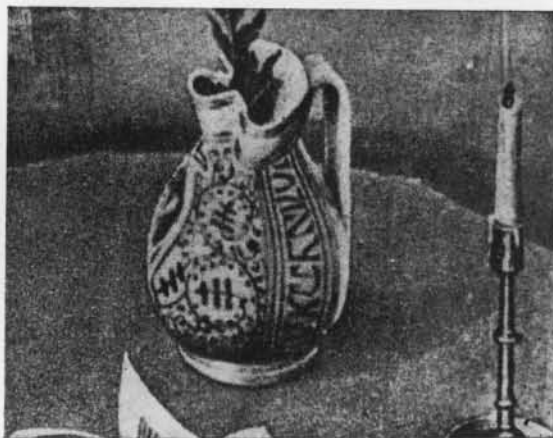
MONOGRAMME « HUGO » SUR LE  
FOND DU « PORTRAIT DU PRINCE DE CROY »,  
Musée d'Anvers.

Maitre de Flémalle, lequel, à la suite de nombreuses « concessions », a fini par prendre le nom de Maître de Mérode, le triptyque appartenant à la comtesse Jeanne de Mérode.

Le peintre, après avoir été Jean van Eyck, le Maître de Flémalle, le Maître de Falin, Campin, Daret, Nabuchodonosor,

le Maître à la Souricière, Van der Weyden, Stoevere et d'autres encore, nous montre ici, en dernier lieu, sous le nom de Maître de Mérode, le charme d'une composition exquise. Mais, comme H. Hymans naguère, il faut reconnaître que cet artiste délicat sacrifie surtout au détail et lui donne une importance primordiale, au point qu'il néglige de s'occuper de ses personnages. Or, comme je suis obligé d'avouer que c'est, dans bien des cas, le détail, — j'allais écrire le document, — qui m'attire, je veux examiner à nouveau *l'Annonciation*. Et, comme sur la page d'un livre, je vois : saint Joseph faisant des souricières; derrière lui, dans le fond, une rue de ville; sur la scie à ses pieds, une croix; sur la table, un vase avec le lis symbolique, un long parchemin couvert d'écriture, qui se déroule; aux verrières, des armoiries; à la porte entr'ouverte devant les donateurs agenouillés, deux clés, dont une pendante; un homme debout, dans le fond, près de la porte extérieure.

Interrogeons ces détails. Les armoiries sont Ingelbrecht et Calcum de Bruges. Le long parchemin, je cherche vainement à le lire : cependant, il *doit* signifier quelque chose, tout comme les parchemins des tableaux de Metsys et de Marinus, car deux mots flamands sont immédiatement lisibles, mais combien il sera difficile à déchiffrer ! Les deux clés ? On sait que, dans les signatures idéographiques *officielles* de la gilde des peintres de Bruges, une clé est la marque de Kemmer ; mais ici elle ne me paraît pas assez caractéristique. Le vase ? Quel est donc ce *décor oriental* dont parlait Hymans ? Je le regarde attentivement et aussitôt j'y lis en clair KUHNLUD. Or *lud* est l'imparfait du flamand *laden*, qui signifie *terminer*<sup>1</sup> : c'est-à-dire *Kuhn a terminé l'ouvrage*, — inscription analogue à celle de *l'Adoration des Mages* de Munich, peinture reconnue par tous comme étant de Van der Weyden, et qui porte WLUD.



Cl. Mély.

VASE AVEC L'INSCRIPTION : KUHNLUD,  
DE « L'ANNONCIATION » MÉRODE.

Les objections, naturellement, de surgir aussitôt. Non pas que personne songe à nier l'inscription et la lecture, mais on me dit : « Vraiment, un artiste de cette valeur serait-il demeuré inconnu ? » On peut répondre : il y a vingt ans, — en 1904, — quels primitifs connaissait-on ? Les Van Eyck, Weyden, Memling ; on leur attribuait tout ce qui avait quelque valeur ; et, chez nous, à peine Fouquet. Qui soupçonnait Nicolas Froment avant Michiel, Charonton avant l'abbé Requin, Pierre Villate avant Bouchot ? On a fait connaissance avec eux et on oublie maintenant qu'ils firent *scandale* (le mot a été imprimé tout récemment) quand on les découvrit.

Mais un document, pour Kuhn, en existe-t-il ? M. Heins, étudiant la rue visible sur le volet droit du tableau, découvre, par la fenêtre de

1. *Lud* signifie textuellement : *suscepit pondus* ; or, cette expression se retrouve exactement dans l'inscription du *Retable de l'Agneau* des Van Eyck.

l'atelier de saint Joseph, le Wanekens Aerd de Gand, et au second plan, le clocher de Sainte-Pharaïlde, si caractéristique qu'on ne peut s'y tromper. Or, c'est dans cette rue que le peintre Jean de Stoevere avait, en 1438, quand il fut échevin, son atelier. C'est déjà fort curieux.



Cl. Mély.

VASE AVEC L'INSCRIPTION :  
" AV.ROPILMI.MONACH ", DE  
" L'ANNONCIATION " D'AVIGNON.

D'autre part, si nous feuilletons les listes de peintres de cette époque, nous trouvons un Pieter Hunne, maître en 1425, juré en 1444, doyen en 1446. Or, Hunne est le phonétisme flamand de Kuhn (Kunne), ainsi écrit par les greffiers. C'est donc un nom d'artiste. Et comme, le jour de l'inauguration de l'Exposition du Jeu de Paume, je montrais à M. Hulin de Loo ce nom inscrit sur le vase du *Triptyque de Mérode*, il me répliqua aussitôt : « Oui, mais c'est un nom de potier ».

Je n'espérais pas une aussi précieuse réponse. Puisque le peintre sur terre pouvait ainsi inscrire son nom, pourquoi le peintre sur bois ne pouvait-il en faire autant ? Retenons donc ce nom, rencontré, il est vrai, pour la première fois, ainsi écrit, au xv<sup>e</sup> siècle ; car au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, nombreux sont les peintres qui porteront le nom de Kuhn.

Et ces vases et leur décoration, dans les tableaux du moyen âge, sont vraiment du plus haut intérêt. S'ils portent des noms, faut-il donc y voir, de la part des grands peintres, une hantise de mettre au premier plan de modestes potiers ? N'est-ce pas là méconnaître l'orgueil des peintres, qui, eux, jouissaient d'une considération vraiment extraordinaire ?

Dans *l'Annonciation* d'Avignon, le vase porte : AV. ROPILMI MONACH. Est-ce un nom ? En tout cas, Lance, dans son *Dictionnaire des architectes*, a relevé à la voûte de Sainte-Eulalie de Bordeaux : « Cette voûte fut achevée par ROMPILNIR, le 13 octobre 1383 ». Vraiment bien proche de ROPILMI.

Sur le vase du ms. fr. 54 de la Bibliothèque nationale (f° 90), nous lisons ROTOMAGENSIS ; il est vrai que je ne comprends pas le cryptogramme qui suit ; mais au f° 71, nous trouvons le nom de PONS sur un autre vase. Le vase du tableau de Nardini offre une initiale bien évidente : B. Dans la collection Lazaro, à Madrid, le vase d'une *Annonciation* porte une s : Heineken la signale en 1786, Brulliot la répète, mais on n'a pas encore pu l'identifier ; elle n'est cependant pas demeurée inaperçue, puisqu'elle a préoccupé ces érudits.

Mais le plus précieux pour notre thèse est le vase de la Madeleine, dans la *Descente de croix* de Saint-Germain-des-Prés, maintenant au Louvre. Avant les repeints, en 1843, Ferdinand de Guilhermy avait relevé l'inscription : NICOL PION, mais sans y attacher aucune importance. Or, Guilhermy ne se doutait pas que les Pion étaient une famille de peintres du xv<sup>e</sup> siècle. J'ai trouvé, en effet, dans le ms. fr. 445 de la Bibliothèque nationale, orné de miniatures, *l'Oreloge de Sapience*, cette mention : « enluminé de la main de Jean Pion ». On ne peut donc nier qu'il y ait eu des peintres de ce nom. Alors, pourquoi Kuhn ne serait-il pas aussi un peintre ? D'ailleurs, ce nom de Kuhn est-il aussi imprévu qu'on le dit ?

En 1906, Émile Bertaux étudiait, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un admirable triptyque de Valence, dans lequel il voyait une des pages les plus précieuses du xv<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il le décrivait et ajoutait : « L'œuvre ne peut être attribuée à aucun des maîtres qui ont leur place faite dans l'histoire de la peinture flamande... *La Madeleine* ressemble moins aux femmes de Rogier van der Weyden qu'à certaines figures du Maître de Flémalle ». C'est merveilleusement juste. Et voilà qu'en l'étudiant à mon tour, je lis facilement, sans hésitation, sur le bonnet du soldat de droite : KUN. Va-t-on me dire que c'est un

1. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 218.



Cl. Méy.

VASE AVEC L'INSCRIPTION :  
« ROTOMAGENSIS ».  
Bibliothèque nationale, ms. fr. 51.

chapelier ? J'invoquerais alors les signatures de Weyden, de Benozzo Gozzoli, de Jean de Rome, de Mabuse, inscrites également sur les galons des chapeaux ; on ne peut nier que ce soient là des peintres connus. Mais encore on peut me dire que je me trompe dans ma lecture ; continuons donc.



INSCRIPTION : « KUN », SUR LE  
BONNET D'UN SOLDAT DE « LA CRUCIFIXION ».  
Triptyque de Valence.

En 1908, M. Gomez Moreno découvrait dans la Chapelle royale de Grenade un véritable trésor de peintures flamandes du xv<sup>e</sup> siècle, absolument ignorées. Et il publiait une *Crucifixion*, dont il semble qu'on ne s'est nullement préoccupé. Il l'attribuait à Thierry Bouts ou à Ouwater : mais il n'avait pas eu l'idée de la rapprocher de *la Crucifixion* de Valence, que Bertaux trouvait si proche du Maître de Flémalle. Or, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par les clichés ci-contre, leur identité est si absolue qu'on peut les superposer l'une à l'autre : ce sont les mêmes personnages, les mêmes figures, et sur le bonnet du soldat de droite, on lit aussi

KUN. Et, insensiblement, je me laisse aller à comparer cette figure de profil au petit personnage du fond du volet gauche de *l'Annonciation* Mérode, qu'on suppose être le portrait du peintre. N'est-ce pas réellement le même ?

En tout cas, nous avons ainsi deux nouveaux tableaux qu'on peut, — ce n'est pas moi qui le dis, — rapprocher de *l'Annonciation* du Maître de Mérode, où nous lisons le nom de Kuhn, et ces panneaux portent, tous les deux, l'inscription : KUN.

Et l'on pense malgré soi à la célèbre dynastie des Coesne, peintres brugeois, que nous connaissons de 1363 à 1489 : Quentin, Jacques (le maître des Van Eyck, d'après Bouchot), Gérard, Hennequin, Jean, que les textes mentionnent sous les noms de Cona, Cone, Coesne, Coon, et dont les noms se prononçaient COUNE (Kun). Étaient-ce des potiers ou des chapeliers ?

Mais ce Maître de Flémalle, allons-nous oublier qu'on a voulu lui attribuer *le Mariage de la Vierge* du Prado. Nous avons lu, tout à l'heure, sur la manche du grand-prêtre : Wiyden.

Il est enfin une autre page, admirable, attribuée au Maître de Flémalle : *la Crucifixion* de Berlin. De la bouche de la Vierge, effondrée aux pieds de la croix, s'échappent ces paroles : *Fili, dignare me attrahere et crucis in pedem manus figere. Bernhardus.*



INSCRIPTION : « KUN », SUR LE BONNET D'UN SOLDAT DE « LA CRUCIFIXION ».

Chapelle royale de Grenade.

Quand j'ai proposé le nom de Bernhardus comme celui de l'auteur du tableau, on m'a répondu que le texte qu'on vient de lire était simplement une citation de saint Bernard. Qui donc me montrera, *une seule fois*, notre saint Bernard, écrit *Bernhardus* avec un *h* ? J'ai, du reste, interrogé la liturgie. Ce fragment se trouve dans l'*Ordinaire de la Messe*, il est attribué à... saint Augustin<sup>1</sup>.

Il est, au contraire, d'autres exemples qui viennent fortifier mon

1. On le lit d'ailleurs, également, dans l'*Acte d'admiration du Manuel de Piété à l'usage des élèves du Sacré-Cœur* (Paris, Lecoffre, 1859, in-12, p. 226) : « O Dieu saint, j'embrasse en esprit vos pieds et m'y tiens étroitement attaché. »

hypothèse. Dans *la Crucifixion Somzée*, tapisserie du Musée du Cinquante-naire, à Bruxelles, on lit : *Memento mei Domine dum veneris in domum Patris tui*, avec le nom de Jan de Rome, bien connu. Enfin je signalerai la délicieuse Vierge de Cornelis van Conninxloo; sur le galon de son vêtement, on lit : *Respexit ad me. Cornelius*. On n'a jamais songé, que je sache, à faire de Cornelis un père de l'Église.

Il me semble d'ailleurs bien difficile d'attribuer au Maître de Flémalle, cette *Crucifixion* de Berlin, d'une technique si différente de tout ce qu'on prétend sorti du pinceau de ce maître mystérieux. Alors que tous les historiens d'art sont unanimes à reconnaître que le peintre sacrifie tout au détail, est-il vraiment possible de donner à l'auteur de *l'Annonciation Mérode*, la Vierge du tableau de Berlin, cette femme angoissée, sur le visage de laquelle l'effroi d'une mère qui suit de ses yeux l'agonie de son fils est si bien exprimé, que je n'ai jamais rencontré, dans aucune école, une figure plus impressionnante que celle-là.

Enfin, ce Bernhard est loin d'être inconnu. A côté d'une foule de Bernard, — sans *h*, — que nous trouvons du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons alors, avec un *h*, un Bernhardus qui travaille dans le Tyrol en 1413; un autre en Suisse en 1463 (Thieme); un autre encore en Allemagne en 1476 (N. Meyer); enfin un Bernhardus van Bruxelles en Espagne vers 1500. Que sait-on de leur œuvre? Rien, sinon que le dernier, un Flamand, peignait en Espagne à la Chapelle du Roi : c'était donc un véritable artiste.

Alors, qu'on veuille bien me pardonner, si, en présence de tant de détails, toujours négligés, je demeure d'un incorrigible scepticisme devant les pompeuses identifications, généralement adoptées à la suite de « commodes et opportunes concessions mutuelles ». Comme si vraiment la science pouvait se plier, comme un traité, aux concessions diplomatiques!

J'arrive au dernier point.

Depuis l'Exposition des Primitifs français de 1904, bien des lignes ont été écrites sur *l'Annonciation* d'Aix. De quelle époque date-t-elle, est-elle flamande, du Maître de Mérode ou d'un artiste français? Je crois qu'il n'a rien été publié de meilleur sur cette peinture que l'étude de Bouchot dans ses *Primitifs français*.

Après dix-neuf ans, l'ayant revue à Aix, puis au Jeu de Paume, je demeure absolument d'accord avec lui : d'aspect, elle est burgundo-avignonnaise ; les figures, aux pommettes saillantes, aux teintes chaudes, sont bien méridionales. Quand même on apercevrait là des influences de Sluter, il n'y aurait rien d'étonnant ; les artistes de Dijon ont rayonné jusqu'en Provence, chez le roi René. Quant aux détails, ils sont essentiellement avignonnais. L'Ange rappelle celui de Charonton ; Dieu le Père, qui, du haut de la voûte, souffle sur la Vierge l'Incarnation, est de la tradition du Maître de Boulbon, que j'ai cru pouvoir identifier naguère avec Changuet ou Chugoinot d'Avignon. Par contre, on ne trouve là aucun rapprochement à faire avec *l'Annonciation* du musée Calvet, attribuée par Wauters à Nicolas Froment, et où le vase, comme nous l'avons montré plus haut, porte l'inscription : AV. ROPILMI MONACH.



FIGURE DE LA VIERGE DE LA « CRUCIFIXION ».  
Musée de Berlin.

L'étoffe du manteau de la Vierge n'est pas de ce pompeux velours de Gênes que les vaisseaux hollandais rapportaient de leurs échanges avec l'Italie, dans les Flandres : c'est un brocart d'or *français*. La fleur du vase auprès de la Vierge n'est pas un lis, mais un bouquet tricolore, lis blanc, rose rouge, ancolie bleue. Et nous connaissons bien des manuscrits français avec cette décoration tricolore qu'on a cru appartenir à la bibliothèque de Charles V. A gauche, dans le fond, une petite ville *française* fortifiée. Un homme en costume français monte la raide pente qui conduit à la poterne.

D'autres détails nous engagent encore à voir là une œuvre essentiellement française, méridionale. Alors que tous les anges du Nord, même tourangeaux, ont les ailes ocellées, l'ange ici a des ailes

d'aigle, traitées avec une invraisemblable fidélité. Il n'est pas jusqu'à la tache noire des plumes de couverture interne qui ne soit d'une scrupuleuse exactitude; or, les aigles ne sont pas, que je sache, oiseaux des Flandres, mais souvent de Provence où ils descendent des Alpes. Les chapiteaux sont décorés de pampres de vignes. Enfin, dernier détail du plus haut intérêt, les armoiries des verrières sont Rochechouart, — du Limousin, — tandis que *l'antependium* de l'autel est semé de fleurs de lis, sans nombre, — de Provence.

En 1911, M. Bénédite avait cru pouvoir attribuer *l'Annonciation* d'Aix à Nicolas Froment. Je ne pense pas qu'on doive retenir semblable précision : mais il semble bien que l'examen artistique et documentaire que nous venons de faire, permet de rattacher ce tableau à l'école française méridionale du milieu du xv<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

Avec ces deux articles, se termine l'enquête ouverte par la *Revue* à l'occasion de l'Exposition de l'art belge au Jeu de Paume.

Des savantes réponses qui nous ont été adressées, il est difficile de tirer une conclusion, si ce n'est que chacun des érudits ayant examiné à fond les peintures exposées est resté sur ses positions et n'a trouvé, dans la nouvelle confrontation de ces œuvres, qu'une occasion de renforcer l'opinion qu'il s'était précédemment faite à leur sujet.

Les lecteurs qui ont bien voulu suivre cette enquête, et dont certains même nous ont fait connaître leur sentiment, se seront convaincus comme nous que la question, jusqu'ici réservée aux seuls érudits, était aujourd'hui suffisamment éclaircie pour pouvoir être portée devant le grand public, et ils sauront gré à des savants, considérés à juste titre comme les meilleurs connaisseurs en la matière, d'avoir bien voulu donner leur avis motivé sur des problèmes aussi complexes et aussi délicats.

Quant à nous, qui avons pensé qu'une exposition offrant aux travailleurs un ensemble d'œuvres aussi difficiles à réunir, ne pouvait se terminer sans avoir contribué de quelque façon au progrès de l'histoire de l'art, nous estimons avoir atteint notre but. — N. D. L. D.

