

RTP 14 m



OULD= HOLLAND

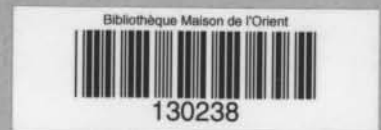
*Tweemaandelijksch
Tijdschrift voor Nederlandsche
Kunstgeschiedenis*

ONDER REDACTIE VAN
DR. A. BREDIUS
DR. H. E. VAN GELDER
EN
PROF. DR. F. W. HUDIG



OVERDRUK UIT
AFLEVERING II
1932

UITGAVE N.V. DRUKKERIJ EN UITGEVERIJ J. H. DE BUSSY, ROKIN 60-62, AMSTERDAM



A. M. Salomon Reinach
prouve de l'autor
Laurent
RTp 14m



Fig. 1. A. FRAGMENTS DU RETABLE DE TOURCOING.

Les Miracles de Saint Antoine de Padoue

Sculptures flamandes inédites au Musée de Tourcoing

par MARCEL LAURENT.

Je dois à M. J. E. Van den Driessche, l'historien de la ville de Tourcoing, avocat au barreau de Lille, la connaissance des sculptures auxquelles cet article est consacré. Il les signala au Congrès flamand d'archéologie qui se tint à Courtrai en 1928. Elles l'intriguaient, nous en causâmes. Il me fit voir deux photographies qu'il en possédait, me communiqua des renseignements qu'il avait réunis à leur sujet et, poussant jusqu'au bout la libéralité, il voulut bien m'autoriser à les étudier sur place, puis à les publier si je le désirais. Qu'il soit ici cordialement remercié.

A vrai dire, ce ne sont plus que des fragments de sculptures, presque des débris. Il s'agit de figures brisées, mutilées, décapitées et en si grand nombre qu'elles remplissent au musée de Tourcoing deux immenses armoires. On les a disposés, ces lamentables restes, sur des tablettes. Plus d'une fois, M. Van den Driessche essaya, par des rapprochements, d'en tirer des figures complètes, voire un ensemble cohérent. Ce fut en vain, car beaucoup de morceaux manquent et la destruction avait été poussée trop loin. Toutefois un groupe assez complet a pu être reconstitué; il y a un personnage intact; des corps sont moins maltraités que les autres; si les têtes ont géné-



FIG. 2. B. FRAGMENTS DU RETABLE DE TOURCOING.

ralement disparu, nombre de fragments permettent d'apprécier les qualités des attitudes, du mouvement et le travail de la draperie. Tout compte fait, il est possible de reconnaître le sujet que le sculpteur avait traité et de caractériser son style. Ce sera l'objet de ce travail.

Les sculptures dont nous parlons sont en pierre, en pierre d'Avesnes — le fait m'a été certifié par des géologues autorisés — et mesurent au maximum 0m 36 de hauteur. Elles ont été taillées en haut relief, non pas dans quelques blocs de grandes dimensions, mais dans de petits blocs au contraire, réunis au moyen de tenons de fer. Les groupes, à la base, reposent sur le sol et tiennent au fond par les figures ou les accessoires de l'arrière-plan.

Comment se disposaient ces groupes, en largeur, en hauteur? Y avait-il des séparations, des cadres? Je ne le crois pas, mais la présence de contreforts parmi les débris, celle de deux têtes de dragons, qui semblent bien n'avoir été que des motifs ornamentaux, suggèrent l'idée de montants latéraux et, peut-être, d'architectures à la partie supérieure, tandis que régnait au dessous une composition largement étalée. On pourra aussi se demander si certain arc cintré où apparaît un ange volant vers le ciel (fig. 2) n'indique pas l'existence de figures placées au sommet du monument et dominant les autres. De toutes ces remarques la plus importante est celle qui a trait au nombre, à la dimension et à la signification des figures. Celles-ci constituaient une suite de représentations épisodiques, dont nous allons voir qu'elles se rapportaient à la vie d'un saint. Dès lors, il ne peut

guère y avoir de doute sur le caractère du monument: c'était un retable.

Le groupe qui se trouve à l'extrémité droite de notre figure 1 représente le plus connu des miracles racontés à la gloire de saint Antoine de Padoue. Au pays de Toulouse, un hérétique, disputant avec le saint sur le dogme de la présence réelle, lui proposa l'expérience que voici: il amènerait un âne, privé de nourriture depuis plusieurs jours, devant un picotin d'avoine, d'une part, et l'hostie, d'autre part. Qu'à la voix d'Antoine l'animal adorât le pain consacré, il croirait à ce prix. Le saint consentit. L'âne fut amené et, négligeant l'avoine, il s'agenouilla pieusement devant les saintes espèces. De ce récit essentiel, rapporté par le *Liber miraculorum sancti Antonii Patavini*¹⁾ on tira nombre de versions plus ou moins différentes. Les artistes s'emparèrent du sujet, les uns pour le simplifier, représentant uniquement l'âne adorant l'hostie et saint Antoine agenouillé, les autres pour le compliquer, l'associant, par exemple, avec une messe que le saint venait de célébrer²⁾. Dans le retable de Tourcoing, l'âne se trouve avoir le choix, semble-t-il, entre deux corbeilles remplies également de petits pains semblables à des gaufrettes. Il s'agenouille devant celle dont les pains étaient consacrés ou parmi lesquels était cachée l'hostie.

A côté du miracle de l'âne, notre photographie montre un moine assis, imberbe, la tête inclinée portée légèrement en arrière, et tournant vers le ciel des regards extasiés (fig. 3). Il ne faisait pas corps avec les figures que la photographie montre devant lui³⁾. Il s'agit évidemment d'une vision de saint Antoine, peut-être la vision qu'il eut de la Vierge portant l'enfant Jésus (Kuenstle, p. 73). En tout cas, la figure féminine assise au dessous et accompagnée de deux petites figures agenouillées, taillées dans le même bloc qu'elle — l'une est un moine — n'est pas la Vierge. Elle pourrait se rattacher à l'épisode où, par la voix d'un enfant encore en nourrice, Antoine fit proclamer la vertu d'une femme injustement accusée d'adultère (Kuenstle, p. 87).

L'auteur du monument de Tourcoing aimait, de toute évidence, les récits de caractère dramatique. C'est ainsi que M. Van den Driessche vient de reconnaître, à ce qu'il m'écrivit, parmi les fragments du retable: „une table sur laquelle sont posées deux jambes tranchées au dessus du genou et une tête coupée”. Je ne comprends pas bien ce que fait ici la tête coupée et me demande si elle n'appartient pas à l'épisode des cinq Franciscains décapités par le sultan du Maroc en 1220 (Kuenstle, p. 81); pour les jambes, elles rappellent sans le moindre doute, le miracle suivant: Un jeune homme

¹⁾ A. A. S. S. Jun. II, 724 et suiv. Cf. Kuenstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II, p. 80 et suiv.

²⁾ L'ouvrage capital sur l'iconographie de saint Antoine est le suivant: Conrad de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris, 1890.

³⁾ Dans les photographies ici reproduites, les seuls fragments rapprochés de façon certaine sont ceux du miracle de l'âne. Partout ailleurs, ils sont hétérogènes et ne font que se soutenir mutuellement. La tête de femme, notamment (fig. 1), n'appartient pas au corps qu'elle surmonte, aussi a-t-elle été enlevée dans une photographie plus récente (fig. 3).



Fig. 3. SAINT ANTOINE DE PADOUE EN EXTASE ET AUTRES DÉTAILS.

s'accusa un jour auprès de saint Antoine d'avoir marché sur le corps de sa mère. Le saint lui fit de violents reproches et s'écria: „Le pied qui a commis ce crime mérite d'être coupé!" Le jeune homme, avec désespoir, n'hésita pas et fit mieux encore: il se coupa la jambe. Sur quoi, la mère éplorée vint se plaindre aux Franciscains; saint Antoine recolla la jambe. On conçoit qu'ici, le fait ait été rendu encore plus saisissant par une double mutilation. Je ne saurais dire quel est le sujet suivant, bloc écartelé, et ne vois pas bien non plus la place qu'occupaient les figures posées sur des bases cannelées.

Dans la seconde des photographies mises par M. Van den Driessche à ma disposition, je crois reconnaître à droite le thaumaturge tenant sur ses genoux un enfant qui vient de se noyer et qu'il va rappeler à la vie (Kuenstle, p. 86). A la suite, un chanoine, facile à identifier grâce à son aumusse, revêt le jeune Antoine de la robe qu'avait portée saint François d'Assise (Kuenstle, p. 82). Le torse mutilé, placé au dessus, pourrait figurer Antoine apercevant, au moment qu'il prêchait, saint François d'Assise dans le ciel. Quant à l'ange volant sous un arc cintré, dont il a déjà été question plus haut, on concevrait fort bien sa présence dans le Couronnement du saint, à la partie supérieure du monument. Ces dernières hypothèses, émises à cause de leur vraisemblance, achèvent de montrer quel était le sujet du retable. Nul doute qu'avec l'aide du *Liber miraculorum*, dont Kuenstle reproduit la substance, et des relevés faits par Conrad de Mandach dans l'art italien, on ne puisse identifier encore d'autres fragments.

Et maintenant se posent les questions suivantes: d'où viennent ces fragments et comment se trouvent-ils dans cet état. Ils ont été retrouvés, comme me l'apprit M. Van den Driessche, dans la maçonnerie de l'église Saint-Jacques de Tourcoing, ancienne Chapelle des Récollets, quand elle fut démolie, en 1904. Ils y avaient été employés pêle-mêle, comme matériaux de remplissage¹⁾. Or, voici en quelques mots l'histoire de la chapelle.

Vers 1670, les Carmes et les Récollets se disputèrent âprement l'autorisation de fonder un collège à Tourcoing. Ce fut une lutte épique entre les deux ordres, un débat acharné, dont M. Van den Driessche a narré les péripéties¹⁾ et auquel mit fin un octroi de Philippe IV, roi d'Espagne et Comte de Flandres, rendu en 1664, puis confirmé l'année suivante. Les Récollets, qui étaient de Lille, l'emportèrent sur les Carmes de Brugelette. La chapelle du collège, devenue plus tard Saint Jacques, fut construite entre 1672 et 1674.

L'endroit où elle s'éleva était un terrain nu, dans une plaine où manquait la pierre nécessaire aux constructions. On peut donc supposer que les Récollets, soucieux d'économie, tachèrent de s'en procurer partout où il se pouvait. Ils ne brisèrent pas pour cela, bien entendu, un retable dans l'une

¹⁾ Cf. le journal local de Tourcoing: *La Brouette*, 1904. J. E. van den Driessche, *Histoire de Tourcoing*, 2^{me} éd. Lille, 1928, t. I, p. 112 et suiv.

ou l'autre de leurs églises, mais il est probable qu'à Lille, d'où ils venaient, ils trouvèrent dans leur couvent un tas de vieilles sculptures brisées, qu'ils transportèrent à Tourcoing et utilisèrent dans la maçonnerie de la chapelle.

Pour nous qui regardons aujourd'hui ces sculptures, il saute aux yeux qu'elles datent des derniers temps du style gothique; nous constatons de plus qu'elles ont été brisées volontairement, violemment. Par qui? Il est impossible de ne pas songer aux iconoclastes et à cette année 1566, qui vit leurs funestes excès dans le nord de la France, la Flandre et le Hainaut.

Il nous tarde d'examiner le style des sculptures de Tourcoing, mais ne faut-il pas dire encore quelques mots du sujet? Personne, en effet, ne manquera de se demander si la légende de saint Antoine de Padoue a été souvent représentée par les artistes des Pays-Bas. Nous faisons abstraction, comme il va de soi, des figures isolées, telles qu'on les rencontre, notamment, chez les maîtres du XVII^e siècle, et ne posons la question que pour les monuments de la fin du moyen âge. Il serait bien intéressant de comparer les scènes de notre retable avec des représentations sculptées du même sujet, exécutées dans le même pays et remontant à la même époque.

Saint François d'Assise, recevant les stigmates, apparaît une fois dans l'oeuvre de Jean Van Eyck¹⁾. Il figure avec Saint Bavon dans un tableau du Musée de Bruxelles, attribué à l'école de Roger Van der Weyden²⁾. Pour Saint Antoine, aucune représentation, semble-t-il, avant Gérard David. Cette simple constatation indique assez que la piété flamande, pendant la plus grande partie du XV^e siècle, n'alla guère puiser aux sources de l'iconographie franciscaine les éléments de sa ferveur. Mais, vingt ou vingt-cinq ans plus tard, des gravures italiennes, imitées en Allemagne et en Flandre, rendirent apparemment plus familiers les miracles de Saint François et de Saint Antoine³⁾.

Pour ne parler que de ce dernier, le miracle de l'âne se rencontre aux alentours de l'an 1500 dans le Bréviaire du Musée Mayer-Van den Bergh⁴⁾ puis dans le Bréviaire Grimani et le manuscrit de Cassel, que Winkler attribue au maître de l'Hortulus Animae⁵⁾: toutes oeuvres de l'école ganto-brugeoise, pouvant amener jusqu'à 1520 environ. Saint Antoine est agenouillé, les mains jointes, en face de l'âne. Entre eux, se trouve un haut „placet", sur lequel est posé un bassin contenant de petits pains; l'hostie rayonne au dessus de ces derniers. Un même modèle, on peut dire une même

¹⁾ M. Friedlaender, *Niederländische Malerei*, I, pl. 45 et 46.

²⁾ S. Reinach, *Répertoire*, II, p. 567.

³⁾ K. Kuenstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II, p. 89.

⁴⁾ Edouard Michel, *Le Bréviaire de la collection Mayer Van den Bergh*. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, I, p. 193.

⁵⁾ K. Kuenstle, *loc. cit.*; Destrée, *Revue de l'art chrétien*, 1894, p. 13; Winkler, *Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit*. *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, VI (1913), pl. 67.

gravure, paraît bien avoir déterminé le choix et les particularités de cet épisode.

Rien, que nous sachions, chez Van der Goes et chez Memlinc, mais il n'en est plus de même pour Gérard David. Sur la prédelle d'un tableau de l'ancienne collection Somzée, aujourd'hui à Lockinge House chez les héritiers de Lady Wantage, le dernier associé à trois miracles de saint Nicolas, trois miracles de saint Antoine: le miracle de l'âne, conçu, soit dit en passant, selon la version des miniaturistes; l'enfant sauvé des eaux, ou plutôt, l'enfant proclamant l'honneur de sa mère faussement accusée d'infidélité; enfin saint Antoine prêchant aux poissons. Cette prédelle fait partie très probablement du triptyque représentant sainte Anne entre saint Antoine et saint Nicolas, de la collection Widener, à Philadelphie, que Friedländer date de 1510-1511¹⁾. Nous aurons à revenir sur ce tableau.

Ainsi la légende de saint Antoine pénétra-t-elle dans l'art flamand. Les sculpteurs suivirent-ils le mouvement? Oui, puisque nous avons les sculptures de Tourcoing, mais c'est le seul monument de ce genre que j'aie trouvé²⁾ et aucun des confrères que j'ai consultés n'a pu m'en signaler d'autre. Il n'en a que plus d'intérêt. Pour la première fois, grâce aux Récollets de Lille, nous voyons les sujets de la légende franciscaine trouver accès dans les ateliers de sculpture flamande. Ils y font leur entrée à l'époque même où les accueillent les miniaturistes de l'école ganto-brugeoise et un peintre, Gérard David, qui se rattache étroitement à cette école. Ce sont là des concordances qui méritent d'être remarquées au moment où nous allons étudier le style des fragments de Tourcoing.

Qu'est-ce donc qui fait, de ces fragments, le caractère propre? C'est premièrement l'accent pathétique de certaines figures et j'en prends pour témoin celle du moine extasié (fig. 3), que nous avons heureusement conservé tout entier. Morceau d'une intelligence supérieure, d'une vérité profondément émouvante. Nulle déclamation comme au XVII^e siècle, pas d'emphase, de moyens convenus, d'effets faciles. Le cœur est brûlant, l'âme libérée a tout envahi, le corps n'est plus qu'une enveloppe oubliée dont les membres engourdis et comme vidés d'énergie s'abandonnent. Et le visage se contracte, la tête n'en peut plus et se penche, les lèvres sont ouvertes, non pour parler mais pour aspirer, dirait-on, les effusions du divin, les regards sont comme

¹⁾ M. Friedlaender, *op. cit.*, II, p. 97, 98. Ces épisodes ont été exposés à Londres en 1927 et reproduits dans le Mémorial de cette exposition, pl. XLVII. Cf. S. Reinach, *Répertoire*, I, 578. Gérard David a peint aussi saint François d'Assise, recevant les stigmates. Coll. Kaufmann. Cf. Reinach, *Répertoire*, III, 597.

²⁾ Je dois signaler cependant chez M. Servais, à Bruxelles un fragment de retable en bois sculpté représentant un moine agenouillé et derrière lui une femme en pleurs. C'est probablement saint Antoine. Le fragment est du XV^e—XVI^e siècle. De même, il existe chez M. Schretlen, à Aerdenhout (Hollande) un autre fragment de retable où l'on voit (de dos) saint François d'Assise prier avec une ardeur toute dramatique devant la croix qui apparaît à ses yeux. L'oeuvre serait de Xanten et à peu près contemporaine des sculptures de Tourcoing.



FIG. 4. ST. ANTOINE DANS LE MIRACLE DE L'ÂNE.

noyés dans des eaux incertaines mystérieusement troublées par l'amour, l'humilité et la reconnaissance. Voilà bien, je crois, une dramatique transformation de l'être et l'une des images les plus saisissantes, les plus vraies qui soient, des ravissements de l'âme dans la contemplation mystique.

C'en est aussi l'une des plus anciennes dans l'art flamand, si pas la plus ancienne. Car Roger, le maître de tous ceux qui, en deçà des Alpes, atteignirent au pathétique, s'obligeait, en représentant les excès mêmes de la douleur, à ne pas sortir des bornes de la vie normale. Profonde, fervente, mais normale, était la piété de ses saints, de ses saintes, de ses Vierges. Jean Van Eyck, lorsqu'il eut à montrer Saint François recevant les stigmates, fit asseoir le saint et lui cacha le visage entre ses mains (Friedlaender, *loc. cit.*), c'est tout dire. En fait, l'extase ne pouvait être

représentée qu'au moment où devenaient populaires les grands mystiques: Saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue.

On pourrait s'attendre à ce que Gérard David, qui, lui aussi, représenta la stigmatisation de Saint François (voir plus haut, p. 5, note ¹), eût été tenté de le faire. Il n'en est rien: le saint lève les bras et tourne simplement vers le crucifix apparu dans le ciel des yeux dilatés par la surprise. Pas la

moindre trace d'extase dans les miniatures que nous avons citées, cela va de soi. En est-il autrement parmi celles qui interprètent la légende de saint François d'Assise? Je ne sais. La recherche vaudrait la peine d'être faite, comme il vaudrait la peine aussi, à ce point de vue, d'étudier les oeuvres flamandes du XVI^e siècle. J'ai l'impression que le saint extasié du retable de Tourcoing restera toujours une figure assez exceptionnelle, une oeuvre inspirée par le souffle de l'Italie à laquelle le réalisme flamand sut conférer une puissante originalité.

Capable d'une interprétation si délicate, si vraie, des mouvements de l'âme, le sculpteur du retable devait tout aussi bien traduire le caractère des personnages, soit dans l'action, soit dans le repos, choisir et réaliser les attitudes, les gestes que commandaient les situations les plus diverses. Il fallait pour cela un certain génie d'observation, de la liberté, de l'invention avec toutes les ressources d'un métier facile. Aucune de ces qualités ne lui manque. Imaginée à sa place, regardée de bas en haut, n'est-ce pas une figure pleine de dignité majestueuse que celle de saint Antoine devant l'âne agenouillé (fig. 4)? Le chanoine penché vers le jeune franciscain n'a-t-il pas le mouvement le plus juste (fig. 2)? Et quelle vérité de type et d'expression dans le moine, compagnon de saint Antoine probablement, qui regarde avec surprise quelque prodige céleste (fig. 2). A tous ces points de vue, l'artiste que nous étudions est bien de sa race. Il procède de Roger Van der Weyden pour l'expression pathétique, des tailleurs d'images pour le sens de l'action et du pittoresque, mais il a, par rapport à ces derniers, une conception plus élevée des types, un sens du noble maintien, du geste éloquent, qui dénotent, avec une plus grande variété de mouvements et une souplesse toute nouvelle dans l'exécution, des influences directes de la peinture, le grand art contemporain.

Voilà bien des qualités. Pourtant, ce n'est par aucune d'elles que je voudrais caractériser définitivement l'auteur de nos sculptures. Ce qui le distingue par dessus tout et qui nous permettra peut-être de déterminer la date probable du monument et sa place exacte dans le développement de la sculpture flamande, c'est la draperie et, accessoirement, le rendu anatomique.

Les têtes, autant, du moins, que nous en puissions juger par deux exemplaires conservés, sont modelées vigoureusement, les mains traitées avec délicatesse; il y a tant de facilité, de diversité dans les mouvements qu'il faut bien admettre de la justesse anatomique aux articulations et une *solide* ossature, mais cette ossature est *frêle* et la draperie ne la laisse guère apparaître, tant elle a d'abondance. Draperie vraiment curieuse. Elle présente cette singularité d'être à certains endroits, dans le chanoine penché, par exemple, large et souple, à d'autres endroits — et c'est partout où les plis sont accumulés — sèche et anguleuse. Elle se dispose harmonieusement, se tombe, s'étale



FIG. 5. PIETA DE LA COLLECTION KOERBER À HAMBOURG.

conformément aux attitudes, mais se soumet en même temps à une stylisation rigoureuse. Elle a des remous, mais des remous figés, durcis, qui produisent ici des cavités en façon de godets, là des talus rigides, formant des arêtes irrégulières. Composée savamment, elle manque de souplesse, d'abandon. Bien plus, on observera, en regardant d'un peu près, qu'elle obéit à une sorte de maniérisme systématique. Les plis en effet sont modelés soit en crêtes menues qui suivent des directions parallèles, comme on peut le voir sur le buste du saint en extase, soit en crêtes élevées déterminant des creux profonds et formant des figures

géométriques, des triangles notamment, qui se répondent deux à deux.

Cette préoccupation de symétrie, ce faire un peu conventionnel ne sont pas incompatibles, nous venons de le constater, avec des effets puissants d'ampleur et de sincérité. Il n'y a là rien de débile, de chétif, qui s'explique par des faiblesses d'exécution individuelles. C'est plutôt affaire de goût, de mode, une mode qui se rattache à l'évolution du style de la draperie dans la seconde moitié du XVe siècle. Il y a des chances pour qu'on retrouve des procédés analogues dans les tableaux de cette époque.

Je me félicite, arrivé à ce point de mon analyse, de pouvoir utiliser les observations qu'a faites M. Julius Baum, lorsqu'il publia, récemment, la Pietà d'albâtre de la collection Koerber, à Hambourg ¹⁾ (fig. 5). C'est une figure profondément pathétique, couverte, elle aussi, de draperies dont il importait de montrer le caractère et l'origine. Je résume ci-dessous les idées de l'auteur.

¹⁾ Julius Baum, *Vesperbild aus dem Kreise Rogiers van der Weyden*. Pantheon, 1929, p. 563.

Ce visage, dit M. Baum, ces traits, cette forme de désolation tragique évoquent invinciblement la Vierge défaillante de Roger Van der Weyden, à l'Escorial. Les draperies sont aussi celles de Roger. Froissées et cassées par des conventions pittoresques, ce sont celles qui, depuis 1425 environ, remplacèrent les chutes souples et régulières en usage au XIV^e siècle. La façon dont Roger drapait ses figures constitue donc un point de départ, mais dans la seconde moitié du XV^e siècle, ce qui était liberté, richesse de composition, effets nuancés d'ombre et de lumière, tendit à une sorte de stylisation linéaire, soit chez les peintres, soit chez les sculpteurs. Il y a là un des caractères les plus importants de l'évolution de l'art flamand.

Je suis complètement d'accord avec M. Baum sur ce qu'il dit du développement chronologique de la draperie, mais est-il bien sûr que la Pieta de Hambourg remonte à une date aussi ancienne que 1440? Sans aucun doute, les plis de la robe et du manteau rappellent ceux de la Vierge de l'Escorial et, peut-être plus encore, ceux de la Vierge en pâmoison de la collection Johnson, à Philadelphie (Friedlaender, *op. cit.*, II, pl. 15); mais je trouve que les contrastes puissants du maître y cèdent le pas à des modulations plus nombreuses et plus tranquilles dans un faire plus uniforme. Rien encore des plis en bourrelets de Hugo Van der Goes, procédé dont nous aurons à nous occuper plus loin, mais un modelé calme et nuancé. De même le type de la Vierge n'est assurément pas sans ressemblance avec celui de la Vierge de l'Escorial. Ne faut-il pas convenir cependant que dans le visage, il est singulièrement enveloppé de grâce et de douceur? C'est Roger, mais Roger, me semble-t-il, édulcoré. De fait, ni l'attitude ni le geste ne sont réellement tragiques; on discerne dans l'ensemble du personnage quelque chose qui ressemble à de la coquetterie, tout au moins à de la mise en scène, comme si les intentions du maître avaient été altérées, presque dénaturées, alors même qu'on s'inspirait de lui.

Et combien plus encore le doute envahit quand on considère le corps du Christ! Il n'a pas des Christs inanimés de Roger la maigreur allongée, la rigidité sèche. Ses proportions sont beaucoup plus courtes, ramassées, épaisses. Pour ce qui est du modelé, la musculature tendue si caractéristique du peintre est remplacée une anatomie beaucoup moins détaillée, qui ne s'indique plus que dans des formes arrondies. Le métier est aussi tout différent. En sorte que si le Christ était isolé et qu'on eût à en indiquer la date, ce n'est plus au XV^e siècle qu'on penserait, mais aux quinze ou vingt premières années du XVI^eme.

Voici donc une draperie qui semble remonter à 1460 environ et un Christ gisant qui évoque le gothique finissant. Comment sortir d'une telle difficulté? Je ne vois pas d'autre solution que d'attribuer la Pietà à un sculpteur imitant dans le premier quart du XVI^e siècle, une Vierge rogérienne et trahissant son époque par la façon dont il conçut et exécuta le corps du



FIG. 6. PIETA DE MERCHTEM (BRABANT).

pect de quelque routine. Les deux monuments ne sont pas nécessairement très distants l'un de l'autre pour la date, mais ils se rattachent à des inspirations différentes.

Voici heureusement une oeuvre flamande qui se trouve en connexion avec l'un et l'autre: c'est une Pietà de l'église de Merchtem, près d'Assche, en Brabant (fig. 6), ouvrage en bois sculpté et polychromé, qu' a bien voulu me signaler M. Joseph Destrée, mon savant prédécesseur au Musée d'Art et d'Histoire. D'une part, elle représente Marie à l'heure la plus émouvante

Christ. Il y a, me dit M. Edouard Michel, à qui je suis redevable de bien judicieuses indications, des exemples analogues en peinture et il me cite, pour sa fidélité persistante à des modèles anciens, le peintre Coffermans¹⁾.

Les observations de M. Baum sur l'évolution du style des draperies en général n'en sont pas moins justes. Les plis du vêtement, dans la Pietà de Hambourg sont d'un „type” plus ancien que les plis rencontrés dans le retable de Tourcoing: là, de la douceur, de la souplesse, des effets coloristes habilement gradués; ici, des oppositions dures, appuyées, un faire stylisé et sus-

¹⁾ Thieme—Becker, *Künstler-Lexicon*, s.v.

de sa vie et, comme l'oeuvre de Hambourg, remonte, quels qu'aient été les intermédiaires, à un prototype de Roger: j'en trouve la preuve dans le Christ étendu, sa rigidité, sa maigreur, son ossature, ses muscles apparents; d'autre part elle montre les plis durement stylisés des sculptures de Tourcoing, et cela d'une façon si frappante qu'on peut admettre pour l'oeuvre de bois et l'oeuvre de pierre à peu près la même date. Si donc nous pouvons déterminer les origines de cette draperie particulière et suivre son développement, nous aurons toutes chances de fixer approximativement l'origine et la date de nos monuments. Il suffira de s'appuyer sur des exemples assez nombreux et assez significatifs, sur des oeuvres intimement associées à l'évolution collective du goût et non des oeuvres de caractère exceptionnel, comme semble l'être la Pietà de Hambourg.



FIG. 7. BRÉVIAIRE DE CHARLES LE TÊMÉRAIRE. FOL. 35.

La continuité du pli, les cassures animées contrastant avec de larges étalements d'étoffe, voilà ce qui caractérise la draperie de Roger et qui se maintint longtemps dans l'art bruxellois. Mais avant que la fidélité à cet exemple fût épuisée, avait paru le drapé de Van der Goes, dont il serait difficile d'exagérer l'importance. Hugo van der Goes introduit les plis arrondis et les chutes interrompues. La rigidité lui déplait comme les vives cassures. Il engraisse le pli, il l'amollit, il en adoucit la pente. J'en prends comme exemple toutes ses oeuvres les plus anciennes et, particulièrement, la robe étalée de la Vierge dans l'Adoration des Mages de la Galerie Liechtenstein¹). Là où le tissu est retardé dans sa chute par un geste ou une attitude que l'action nécessite, là aussi les plis se massent, se chiffonnent en petites poches ingénieuses dont les formes se ramènent à quelques types, mais en fait se prêtent à des combinaisons multiples. Il n'en est pas d'exemple plus caractéristique que le dessin de Christ Church, à Oxford, représentant Jacob et Rachel²).

Encore une fois, ce n'est pas cela qui se rencontre dans la Pietà de Hambourg, et nous avons essayé de dire pourquoi. Au contraire, si nous comparons aux draperies de Van der Goes celles de nos sculptures, nous serons frappés du fait qu'une de leurs particularités les plus manifestes, les cavités en manière de poches ou godets, y apparaît comme à son origine. L'indice est précieux à relever. Il nous invite à l'étude des oeuvres qui

¹) Joseph Destrée. *Hugo van der Goes*, Bruxelles, Van Oest, 1931, pl. de la page 8. Friedlaender, *op. cit.*, IV, pl. 9.

²) Joseph Destrée, *op. cit.*, pl. de la page 74; Friedlaender, *op. cit.*, IV, pl. 76.



FIG. 8. BRÉVIAIRE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE. FOL. 56.

a former par leurs sommets éclairés des combinaisons géométriques. Ailleurs, au folio 43 (Crucifixion), le sacrifice d'Abraham traité en ronde bosse et posé sur une console, en retraite des architectures³⁾, a la valeur démonstrative d'une sculpture et confirme les observations précédentes.

dépendent de Van der Goes.

A ce point de vue, on sait tout ce que doivent au grand artiste les miniatures ganto-brugeoises. Winkler a notamment analysé celles qui se placent entre 1470 et 1500. Il a fait connaître à ce titre la série exquise des six miniatures en pleine page, qui furent insérées dans le Bréviaire de Charles le Téméraire, à la Bibliothèque impériale de Vienne¹⁾. Or si les draperies, dans ce groupe, s'inspirent nettement des artifices particuliers du maître gantois, j'estime aussi qu'elles font prévoir d'une façon de plus en plus nette les caractères propres aux draperies de Tourcoing. Je signale au folio 35 la robe étalée de la Vierge (fig. 7)²⁾, au folio 56, les vêtements des Apôtres (fig. 8): les plis se creusent plus profondément, il y a une tendance

¹⁾ Fr. Winkler. *Studien zur Geschichte der niederlaendischen Miniaturmalerei*. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerhoechsten Kaisershauses, XXXII (1915), p. 281 et suiv., pl. VI à XII.

²⁾ Winkler, *op. cit.*, pl. X.

³⁾ Id., *op. cit.*, pl. XI. P. Durrieu. *La miniature flamande*, Paris, 1921, pl. 47.

Winkler date ces miniatures du dernier quart du XV^e siècle. Il ne voudrait pas dépasser de beaucoup l'an 1500.

Faisons un pas de plus et considérons les miniatures ganto-brugeoises contemporaines de Gérard David, également étudiées par Winkler¹⁾: la similitude entre les draperies et celles de nos sculptures devient de plus en plus frappante. Je cite entre autres les Heures de Cassel, par le maître de l'*Hortulus animae* (Winkler, pl. 67) et, de peu antérieur, le Bréviaire d'Isabelle d'Espagne, au British Museum



FIG. 9. „ANNASELBDRITT“.

COLL. WIDENER, PHILADELPHIA.

(Winkler, pl. 68, 69): ici la Vierge de l'Adoration des Mages — pour nous borner à cet exemple, car il y en a beaucoup d'autres — porte un vêtement qui constitue presque, en peinture, un pendant des robes monacales du retable de Tourcoing. Symétrie, parallélisme, remous, godets, triangles: tout y est, avec moins de dureté, ce que le métier et la qualité du miniaturiste expliquent suffisamment.

Or, qui est ce miniaturiste? Winkler, se fondant sur de significatives comparaisons, ne craint pas de l'identifier avec Gérard David et date le manuscrit de 1497 au plus tard²⁾. Le même Gérard David, on s'en souvient avait représenté à la prédelle de son „Annaselbdritt“ trois épisodes de la vie de saint Antoine, et particulièrement, le miracle de l'âne. Winkler fait remarquer qu'il le copie, ce miracle, sur les Heures de Cassel, ce qui nous amène à 1510 environ.

On voit combien nos sculptures tiennent de près à l'école ganto-brugeoise et à Gérard. Il convient donc d'examiner les tableaux du maître. Je retrouve dans l'„Annaselbdritt“ déjà cité de la collection Widener. (Friedlaender, *op. cit.*, pl. 76) (fig. 9), les plis profonds si souvent signalés. Ils caractérisent le vêtement de la Vierge et celui de saint Antoine, avec les mêmes cassures

¹⁾ Fr. Winkler. *Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit*; *loc. cit.*, p. 271.

²⁾ Fr. Winkler, *Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei*, p. 277—278.



FIG. 10. GÉRARD DAVID. CRUCIFIXION (FRAGMENT).

CHÂTEAU DE ROHONCZ.

géométriques. Une semblable observation est de mise pour la robe de la Vierge dans le triptyque du Louvre (Friedlaender, *op. cit.*, pl. 70), pour le manteau abandonné du Christ cloué sur la croix, à la National Gallery (Friedlaender, *op. cit.*, pl. 69). J'appelle enfin l'attention sur la Crucifixion du Château de Rohoncz (Friedlaender, *op. cit.*, pl. 84) dont un détail est reproduit ci-contre (fig. 10). N'avons-nous pas là une Vierge bien proche de la Pietà de Merchtem pour l'attitude,

les traits et l'expression du visage? Il est vrai que Gérard David avait un inspirateur. „Sa Pietà, dit Friedlaender, il l'emprunta à l'un de ses grands prédécesseurs, peut-être à Jean van Eyck, dont un paysage aurait servi de modèle pour le fond du tableau”¹⁾. Il résulte de ce qui précède que le peintre tirait d'un passé illustre le caractère et la qualité expressive de ses figures. Il était éclectique. Mais dans l'exécution, le rendu des draperies, il se rattachait étroitement à Van der Goes et représentait mieux qu'aucun autre artiste le goût de son temps. C'est par lui et le groupe des miniaturistes à sa suite qu'on peut le mieux expliquer la technique de la Pietà de Merchtem et du retable de Tourcoing.

Ce dernier pourrait être daté de 1500 à 1510 environ. La Pietà de Merchtem, dont la draperie est d'un faire singulièrement dur, conventionnel, où la routine joue un rôle prépondérant, se placerait théoriquement un peu plus tard, mais il est difficile de préciser. Aussi bien la question la plus importante est de savoir si les sculptures de Tourcoing, monument considérable, sont ganto-brugeoises d'origine comme elles le sont de style.

De prime abord on est tenté de répondre affirmativement et c'est une possibilité qui restera toujours ouverte. Dirons-nous cependant que la Pietà de Merchtem, inséparable pour le style du retable de Tourcoing, est d'origine ganto-brugeoise? Elle provient du Brabant, d'une région toute proche de

¹⁾ M. Friedlaender, *op. cit.*, p. 80 et suiv.

Bruxelles. Dans cette dernière ville tous les tailleurs d'images ne travaillaient pas comme Jean Borreman et son fils Pasquier, fabricants de retables. La sculpture sur pierre, entre 1500 et 1535 ne nous est connue que très imparfaitement; elle pouvait s'écarter sensiblement de la manière habituelle des huchiers. Ces huchiers eux mêmes, pour attachés qu'ils fussent aux traditions de leur métier, n'en étaient pas moins accessibles à l'influence des grands peintres, à plus forte raison un sculpteur de race, comme le maître de Tourcoing. Enfin ne sait-on pas que la peinture bruxelloise, à l'époque des successeurs de Roger van der Weyden, ne maintenait par inaltérée la tradition de ce dernier? „Tout ce qui pousse au renouvellement de l'art néerlandais à partir de 1480, part de Hugo van der Goes": ainsi s'exprime Friedlaender¹⁾. Et voici un petit fait assez curieux qui est de nature à „illustrer" ces remarques.

Parmi les oeuvres attribuées longtemps à Roger van der Weyden, mais non sans réserves²⁾, nulle n'est plus connue qu'un panneau du Musée du Prado représentant le Jugement dernier (fig. 11). C'était, croyait-on, un volet du tableau d'autel livré par Roger en 1459 à l'abbé de St.-Aubert, à Cambrai. On est convaincu aujourd'hui de l'erreur ainsi commise. M. Hulin de Loo y voit l'oeuvre d'un des principaux successeurs de Roger à Bruxelles: le peintre Van der Stokt³⁾, dont l'activité déborde largement le début du XVI^e siècle. Or qu'y trouvons-nous? Très exactement



FIG. 11. JUGEMENT DERNIER. MUSÉE DE PRADO.

les combinaisons de plis anguleux et le rendu figé des étoffes de la Pietà de Merchtem, nouvelle preuve de la date tardive du monument et des influences exercées sur l'art brabançon par Gérard David et le style ganto-brugeois.

¹⁾ Friedlaender, *op. cit.*, IV, p. 99 et tout le chapitre consacré à l'art bruxellois entre 1470 et 1500.

²⁾ *Id.*, *op. cit.*, II, p. 18.

³⁾ *Biographie nationale*, 1930, s.v. Stokt. Cf. Jules Destrée, *Roger de la Pasture*, Bruxelles, 1931, p. 142.

S'il en est ainsi, nous ne considérerons pas nécessairement le retable de Tourcoing comme l'oeuvre d'un sculpteur de Bruges ou de Gand, mais plutôt comme une oeuvre exécutée dans les mêmes conditions que le tableau du Prado, vers le même temps et dans la même région. Il constituera, avec la Pietà de Merchtem, le noyau d'un groupe, autour duquel viendront s'agréger, nous en sommes persuadé, d'autres sculptures flamandes étudiées au point de vue des draperies.

The Miracles of St. Anthony of Padua

by MARCEL LAURENT.

The sculptures in the Museum of Tourcoing, which form the subject of this article, are the remains of an altar-screen of Avesnes stone, destroyed by the iconoclasts it appears, in some Franciscan church and used by the Franciscan friars of Lille as filling in the masonry of their chapel at Tourcoing, which was built between 1672 and 1674 and demolished in 1904.

The screen depicted the life and miracles of St. Anthony of Padua, namely, the miracle of the ass, the taking of St. Anthony's coat, the miracles of the child raised from the dead and of the limbs restored. The lives of the great Franciscans, St. Francis of Assisi and St. Anthony of Padua are not found portrayed in Flemish art until the close of the XV century when Italian engravings had familiarised the northern countries with their marvellous works.

The Tourcoing sculptures are noted first of all for the pervading note of pathos. From this point of view the St. Anthony in ecstasy (fig. 3) is a masterpiece. The mystical rapture is here rendered with scientific accuracy, and it is without doubt one of the earliest instances of religious fervour. The figures in general possess a majesty, an expressive authority, which recalls Roger v. d. Weyden, together with an animation and correctness in the motions, acquired from the carvers of images. Moreover, the influence of contemporary painters is unmistakable. In fact, it is from paintings that we obtain the clue as to their special feature, namely, the drapery at once generous in line and imbued with movement, conventional and slightly affected in the portrayal of the folds. To point to the origin and the place of such draperies in Flemish art will be the best means of determining the place and date of the sculptures at Tourcoing.

Here the drapery is more recent than that of the Pietà at Hamburg (coll. Koerber), dated by M. Baum as 1440, and which we believe to be very much later; on the other hand, it is the same as that in the Pietà at Merchtem in Brabant. Its origin may be traced to the garments of Hugo v. d. Goes, and from there to the Ghent-Bruges miniatures and to Gerard David. It is through him and the group of miniature painters who followed him that the best of the sculptures of Tourcoing can be explained, which will have been executed approximately between 1500 and 1510.

If these, however, are Ganto-Bruges, the resemblance of their draperies with those of the Brabant Pietà at Merchtem, and with those of the "Christ being judged" (Prado), seems rather to indicate that they were made in Brabant (at Brussels) where, at the beginning of the XVI century the influence of Hugo v. d. Goes and the Ganto-Bruges school held sway.

