

# L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS A BRUGES <sup>1)</sup>.

## I.

### L'art avant des van Eyck.

J'étais venu à Bruges quelques jours avant le Congrès de l'exposition des Primitifs flamands, avec le projet de m'y arrêter une ou deux semaines au plus, de prendre quelques notes et de retourner en France pour en extraire un compte-rendu... Mais voilà sept semaines que je suis là, retenu par le nombre et l'admirable beauté des chefs-d'œuvre ; séduit aussi, il faut bien le dire, par le charme de cette ville mélancolique et silencieuse.

Pour peu qu'on ait soin d'éviter la rue principale, qui conduit de la gare à la Grand-Place, on peut, en effet, trouver ici partout le silence, la solitude ; l'illusion d'un lointain passé ; la poésie des vieilles demeures vêtues d'harmonie par le travail du temps et mêlées de verdure qui semblent faire un tout avec elles ; leur reflet dans le miroir immobile des canaux endormis.

Mais vous pouvez errer à travers ce dédale confus sans risquer de vous perdre : c'est le beffroi de la Grand-Place qui sera votre cicerone.

Tous les quarts d'heure, vous entendrez les nombreuses cloches de son carillon égrener leur chanson mystérieuse, presque indéchiffrable, où les notes harmoniques, enveloppant d'une nuée sonore le son principal, produisent de riches et confuses dissonances dont la résolution ne suit aucune règle connue. Ces voix étranges, qui semblent venir du ciel, vous indiqueront avec certitude, comme le ferait une flèche indicatrice, la direction de la place centrale.

Ainsi rassuré, vous pouvez impunément,

même le soir, surtout le soir, parcourir les rues peuplées de pignons à gradins, longer les sombres canaux parsemés des points d'or et des larges reflets que leur envoient les fenêtres des maisons dont ils baignent éternellement le pied.

Aux heures de soleil, il vaut mieux aller voir les œuvres de ces maîtres vénérables qui ont fait tant de fois, pour en orner le fond de leurs tableaux, le portrait de la ville chère à leur cœur. Là, mieux encore que dans les ruelles où pousse l'herbe, vous retrouverez l'âme des vieux Brugeois, si fiers de leur cité, si passionnés pour les entreprises commerciales et le gain qu'elles rapportaient, mais passionnés plus encore pour les chefs-d'œuvre de l'art.

Dès les plus hauts temps du moyen-âge, ils eurent des architectes pour construire des églises ; des sculpteurs, des peintres, des vitrailliers pour les embellir ; des orfèvres pour ciseler les objets d'or et d'argent nécessaires au culte et les châsses précieuses destinées à recevoir les reliques des saints. Bruges et tant d'autres villes des Pays-Bas en fournissaient à profusion. Ce n'est pourtant qu'au quatorzième siècle, en retard d'une cinquantaine d'années sur l'Italie, que les artistes flamands deviennent assez habiles pour laisser des ouvrages dignes d'être regardés de nos jours. C'est un Flamand, Pol de Limbourg, qui a créé, vers le milieu de ce siècle lointain, les célèbres miniatures du *Livre d'heures* de Jean, duc de Berry, frère du roi de France Charles V ; c'est sur les dessins d'un Flamand

1) Outre les ouvrages qui sont entre les mains de tout le monde, nous avons utilisé, pour la partie historique de cette étude, les travaux de M. James Weale, savant rédacteur du catalogue de l'exposition, qui a exhumé des archives presque tous les documents aujourd'hui connus sur les frères Van Eyck, sur Memling, sur Gérard David ; pour l'histoire et la technique l'*Etude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à la Renaissance*, par M. C. Tulpinck ; pour la partie purement technique, un mémoire peu étendu, mais plein de faits et d'observations justes, lu au congrès de Tournai en 1895 : *La Peinture à l'huile et l'école flamande antérieures aux Van Eyck*, par M. A. Naert.

qu'on été tissées les tapisseries non moins anciennes, non moins célèbres de la cathédrale d'Angers, qui ne peuvent se comparer au chef-d'œuvre de Pol de Limbourg pour la souplesse du dessin, pour la grâce presque élégante des figures, mais qui sont empreintes d'un caractère farouchement grandiose.

Entre les qualités de ces miniatures ou de ces tapisseries et l'incroyable perfection de l'œuvre des frères Van Eyck, il y a un abîme. Comment le combler ?

Les relations de peuple à peuple, au moyen-âge, étaient beaucoup plus importantes qu'on ne s'est longtemps complu à l'imaginer. La chrétienté occidentale formait un tout dans l'intérieur duquel circulaient non-seulement les voyageurs et les marchandises, mais les idées et les œuvres d'art. Jusqu'aux derniers confins de l'Angleterre, au moyen-âge, on connaissait l'art byzantin, dont on possédait des spécimens ou des copies. Les artistes flamands qui allaient travailler chez les Italiens — tel ce Jean Cavael, parti de Flandre avec deux compagnons pour coopérer à la décoration de la cathédrale de Milan, — revenaient chargés de croquis et de souvenirs, et c'était tout profit pour leurs compatriotes.

Un exemple sera plus éloquent que toutes les dissertations. Parmi les plus anciennes peintures de l'exposition de Bruges se trouve un panneau (N° 4) conservé aujourd'hui à l'église de Saint-Sauveur, peint dans le courant du quatorzième siècle. C'est une *Crucifixion* avec la Vierge, St-Jean et les saintes femmes d'un côté de la croix, et, de l'autre, le centurion avec des soldats. Le sujet n'est pas neuf, on le retrouverait déjà en remontant de plusieurs siècles en arrière ; mais, s'il était venu primitivement de Byzance, il avait subi depuis lors des modifications sous l'influence de l'art italien renaissant, — très longtemps avant la Renaissance. Le tableau « des tanneurs » est assez pittoresquement agencé, les attitudes des personnages qu'il met en scène sont justes, témoin la Vierge, qui s'affaisse sous le poids de la souffrance ; leurs expressions sont toutes bien observées, celle du Christ notamment, tout à fait impressionnante ; et il faut constater que ces qualités diverses ne s'y seraient pas trouvées réunies si, plus d'un demi-siècle auparavant, un génie prodigieux, Giotto, n'avait pas introduit dans l'art l'observation plus rigoureuse de la nature, le sentiment dramatique, la notion de l'arrangement pittoresque des figures et des groupes.

De pareilles influences peuvent aussi expliquer les qualités de Melchior Broederlam, dont deux charmants ouvrages (de lui ou peut-être de son atelier) figurent à l'exposition. Broederlam, d'Ypres, « peintre et varlet de chambre » de Philippe-le-Hardi dans les dernières années du quatorzième siècle, est l'auteur resté célèbre des peintures d'un rétable sculpté que possède le musée de Dijon. Comme

le peintre du tableau des tanneurs, il aimait les draperies simples, — élégantes, pourrait-on dire, — le sens des combinaisons pittoresques ne lui manquait pas, et il copiait la nature plus sincèrement que son devancier. On devine, par exemple, que le Saint-Joseph de sa Fuite en Égypte doit avoir été copié d'après quelque habitué bedonnant des cabarets d'Ypres.

Mais comment passer de ces œuvres, charmantes déjà, gauches et rudimentaires encore, aux chefs-d'œuvre presque inimitables des Van Eyck ?

C'est la sculpture qui a servi de pont pour franchir cet abîme ; la sculpture flamande, née elle-même de l'art des « ymaigiers » français.

Suivant une loi qui se retrouve dans tous les temps et dans tous les pays, la sculpture, en France, avait précédé la peinture. Ce n'est pas que les deux arts n'aient toujours existé parallèlement depuis les époques préhistoriques ; mais, toutes les fois qu'un peuple a commencé à sortir de la barbarie primitive, ou d'une période de barbarie secondaire ramenée par quelque invasion, les premiers *chefs-d'œuvre* qu'il a produits ont toujours été, non des miniatures ou des peintures murales, mais des effigies en pierre ou en marbre. La France a suivi cette loi, témoin les figures de personnages célestes qui ornent depuis le douzième siècle un des portails de la cathédrale de Chartres.

De ce portail, œuvre anonyme, mais irrésistiblement puissante, rayonnèrent dans le monde civilisé les leçons de grand style, de noble simplicité, de profonde sincérité qui devaient inspirer tant de chefs-d'œuvre. C'est là, bien plus encore que dans les spécimens d'un art antique dégénéré, c'est là que, directement ou indirectement, chacun avec son idiosyncrasie particulière, les précurseurs de la sculpture italienne, les Pisani, tout comme le précurseur de la peinture moderne, Giotto, ont retrouvé dès le quatorzième et le treizième siècles les vrais principes de l'art.

C'est là aussi, sans aucun doute, soit par l'intermédiaire de leçons verbales et de dessins, soit, peut-être même, directement, qu'est venu s'inspirer le génial Flamand, Claus Sluter, l'auteur du *Puits de Moïse*, des effigies de Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne, et de sa femme, escortés de leurs saints protecteurs — admirables ouvrages qui ont fait de l'ancienne capitale de la Bourgogne un lieu de pèlerinage artistique.

Sluter avait trop de génie pour imiter servilement ses prédécesseurs. Il devina à travers leurs ouvrages leur implacable sincérité, en même temps que leur sentiment profond de l'*Unité* qui fait les choses immortelles.

Parmi les six figures de prophètes du puits de Moïse, il en est une ou deux qu'on peut citer comme des modèles de grandeur simple. Quant

à l'effigie du duc à genoux, son visage et ses mains jointes, tout comme sa robe et son manteau aux larges plis, sont la vérité même, une vérité agrandie, simplifiée « unifiée » par l'ablation des menus détails inutiles.

Nous ne croyons pas exagérer l'éloge en disant que les nobles statues sorties du ciseau de Claus Sluter seraient dignes de figurer parmi les adorateurs de l'Agneau mystique dans le célèbre rétable des frères Van Eyck.

Et voilà comment, sans la rabaisser, on peut ramener à des proportions historiques et humaines l'éclosion, en apparence miraculeuse, de la peinture flamande aux premiers jours du

quinzième siècle. Par ces considérations, qui ne sont pas absolument neuves, mais auxquelles nous avons essayé de donner plus de précision et de corps, la suite des temps est renouée ; la part d'influence des grands créateurs successifs et, après eux, de leurs ouvrages, est reconstituée, au moins dans ses grandes lignes, conformément aux lois naturelles qui régissent l'histoire en général, l'histoire de l'art en particulier ; et quelques rayons lumineux — encore bien crépusculaires, il faut en convenir, — commencent à rendre moins obscur le mystérieux problème des éclosions d'art.

II.

La technique de la peinture avant et après les van Eyck.

L'esthétique — à moitié raisonnée, à moitié intuitive — est l'âme de la peinture ; la technique en est seulement le corps, sans être pour cela négligeable. Pascal a dit que « l'homme n'est ni ange ni bête » et que « qui veut faire l'ange fait la bête ». Un peintre qui méprisera la technique, cette chose vulgaire et matérielle, sous prétexte de rester dans les régions idéales de l'art, serait bien près, lui aussi, de « faire la bête ». Tout artiste doit connaître à fond les procédés techniques nécessaires à la réalisation de son rêve d'art.

Au moyen-âge, les peintres délayaient les couleurs dans des substances dont l'huile était l'élément principal, tout comme aujourd'hui. Dès le dixième siècle, le moine Théophile disait qu'on peut délayer ses couleurs dans l'huile de lin et s'en servir comme si elles étaient à l'eau. Il ajoutait seulement qu'il faut attendre, pour appliquer une seconde couche de couleur, que la première ait séché, « ce qui est long et ennuyeux ».

L'amélioration progressive et lente du procédé a consisté dans la découverte de moyens de plus en plus sûrs pour rendre l'huile siccativ. Les frères Van Eyck sont arrivés à faire sécher l'huile plus rapidement ; ce fut là tout leur secret. Ils n'ont pas effectué dans la technique picturale une révolution : ils ont simplement hâté l'évolution de ce procédé.

Les tableaux flamands du quatorzième siècle, et ceux du quinzième sont, les uns aussi bien que les autres, peints à l'huile. N'y a-t-il donc pas entre eux quelque différence ?

Il y en a une, et, chose étrange, c'est le procédé le plus ancien qui ressemble davantage aux méthodes actuelles !

Avant les Van Eyck, quand on avait étendu sur le panneau une préparation faite d'un mélange de craie en poudre et de colle de peau, on dessinait soigneusement à la plume tout le trait de sa composition, en ajoutant des ha- chures pour les ombres. Puis on étendait sur

le tout une couche d'une huile peu siccativ, qui pénétrait jusqu'au fond de la préparation crayeuse et lui donnait une teinte grisâtre. C'est là-dessus que l'on étendait les couleurs, d'abord en teintes plates, puis en teintes plus foncées pour les ombres.

A partir des Van Eyck, on ne passe plus de couche d'huile pure par-dessus le dessin à la plume. La préparation reste blanche comme du papier : on peut s'en convaincre en examinant les endroits où la couleur s'est détachée, dans tous les tableaux du quinzième siècle et d'une partie du seizième. La composition est dessinée là-dessus à la plume jusque dans les plus petits détails des figures, jusqu'aux moindres plis des vêtements, jusqu'aux ornements architecturaux, jusqu'aux plus petits arbres du paysage. Vient ensuite l'exécution du tableau en grisaille d'abord pâle avec un pigment un peu épais qui forme de très légers empâtements ; puis on renforce les ombres, on rehausse les clairs, et on laisse soigneusement sécher.

Pendant que cette grisaille sèche, profitons du répit pour citer ici les paroles — au moins le sens exact, car nous n'avons pas le texte sous les yeux, — d'un code résumé de l'art, écrit par Corot sur la marge d'un de ses dessins :

- „La forme d'abord, et les valeurs,
- „Voilà l'essentiel de l'art.
- „La couleur et l'exécution
- „Ajouteront le charme.“

Les Van Eyck ne procèdent pas autrement. La composition peinte en grisaille étant bien sèche, ils y ajoutent les couleurs. Mais, notons un point essentiel, ils n'emploient pour cela que des couleurs transparentes, les plus belles, les plus brillantes de toutes. Ils passent ensuite par-dessus les ombres, pour en accentuer l'intensité et la profondeur, des couches de certains bruns transparents, tels que la

terre de Sienna. Reste à s'occuper des petites touches, des traits et des points très clairs de couleur délayée sans huile, qui doivent mettre en valeur les parties lumineuses des orfèvres, des brocards, des chevelures. Après quoi il faut encore laisser consciencieusement sécher, puis étendre sur toute la surface du tableau un vernis sans huile, composé de résine et d'essence. Tel est le procédé qui a per-

mis aux Van Eyck de produire des chefs-d'œuvre dont cinq siècles ont à peine atténué la fraîcheur.

Depuis lors, les procédés ont changé, chaque artiste les ayant modifiés selon le but qu'il voulait atteindre ; mais toute la peinture du quinzième siècle a suivi avec fidélité les errements des Van Eyck.

### III.

## Hubert et Jean van Eyck.

Nous avons assisté, pendant les séances du dernier congrès, à une belle discussion sur la part qui revient aux deux frères dans la conception, l'exécution — et l'achèvement après la mort de l'aîné, Hubert, — du retable de l'église Saint-Bavon de Grand, qui devait rendre leur nom à jamais célèbre. L'un disait : « Jean, depuis la mort de son frère, n'a jamais peint de figures de grandeur naturelle ; donc, l'*Adam* et l'*Eve* du retable sont de Hubert. » — « Non ! disait un autre : ces panneaux sont d'admirables chefs-d'œuvre, personne n'a rendu la figure humaine avec une plus parfaite vérité ; mais il y a là-dedans beaucoup plus de force que de douceur, et ce ne sont pas là les caractères de la peinture de Jean, telle que nous la connaissons par de nombreux spécimens signés.

Tout bien posé, je suis resté indécis, quoique le dernier argument me paraisse sérieux. Un pèlerinage à Saint-Bavon fera peut-être la lumière. Mais la collaboration est chose si subtile, si complexe ! Les collaborateurs eux-mêmes ignorent probablement quelle part exacte revient à chacun d'eux ! A plus forte raison nous, qui regardons du dehors, par une étroite lucarne. Savons-nous, au juste, la part de Meilhac et celle d'Halévy dans *Frou-frou*, celle d'Edmond et de Jules de Goncourt dans *Sœur Philomène* ou *Manette Salomon* ? Dans cinq cents ans, on le saura sans doute encore un peu moins...

Sur les treize tableaux auxquels le catalogue, respectant les convictions de leurs propriétaires, a conservé l'attribution aux frères Van Eyck, quatre seulement l'ont usurpée, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient insignifiants ; mais le style et le costume les reportent à une date plus récente.

Les neuf autres nous consolent un peu d'un rêve évanoui : les organisateurs de l'exposition de Bruges ont, certes, fait des miracles ; à force de diplomatie, à force de courage aussi, disons-le, car ils s'étaient engagés dans des dépenses énormes en vue d'un résultat aléatoire, ils ont réuni assez de chefs-d'œuvre pour attirer invinciblement à Bruges, outre un nombre considérable de snobs, les critiques,

les historiens d'art, les peintres, les amateurs des deux mondes. La population d'une ville entière a passé par les portes de l'hôtel du gouvernement provincial, elle est retournée aux quatre coins du monde d'où elle venait, et d'autres l'ont remplacée ; tous chantent la gloire artistique de Bruges, et la fièvre des expositions d'art se réveille, et voilà qu'à Paris plusieurs écrivains d'art ont commencé à réclamer une exposition des *Primitifs français*, moins belle, assurément, que celle de Bruges, mais destinée à être plus brillante que certains ne le pensent.

Eh bien, malgré d'aussi merveilleux résultats, l'exposition de Bruges n'a pas encore été tout ce qu'elle aurait pu, ce qu'elle aurait dû être ! Le plus beau fleuron de sa couronne lui a été refusé ! Ses habiles et passionnés organisateurs voulaient réunir les membres dispersés du prodigieux retable de l'*Adoration de l'Agneau* dont le centre est à Gand, mais dont les volets, remplacés à St-Bavon par des copies, sont aujourd'hui exilés dans les musées de Bruxelles et de Berlin.

Bruxelles avait promis et il a envoyé ses deux volets d'*Adam* et d'*Eve* ; Berlin avait promis ses délicieux *anges musiciens*, ses nobles *Défenseurs du Christ*, ses *Pèlerins*, son adorable *Annonciation*, ses pieux *Pèlerins à condition*. Hélas !... que Saint-Bavon de Gand enverrait le panneau central, le cœur même de la composition, avec ses innombrables adorateurs de l'Agneau au-dessus desquels règne, majestueux, Dieu le Père avec Marie à sa droite et Saint-Jean à sa gauche...

Il a fallu renoncer à la réalisation de ce rêve. Les fragments épars de l'*Adoration de l'Agneau* se réuniront-ils jamais ? Dans cinquante ans, peut-être : mais combien des visiteurs actuels seront-ils là pour les voir réunis ? Malgré tout, les Van Eyck sont les rois de cette exposition. Avec des caractères différents, l'*Adam* et l'*Eve* (n° 9) du musée de Bruxelles et la *Vierge glorieuse du chanoine van der Paele*, qui est la gloire du musée de Bruges, soutiendraient la comparaison avec les plus belles figures, avec les compositions les plus somptueuses de l'art italien, qui pour-

rait se prévaloir d'un peu plus de noblesse dans le choix des types. Fromentin a chanté leur louange beaucoup plus dignement que nous ne l'avons fait ici-même il y a quinze ans. Nous les mentionnons seulement, ainsi que le triomphant *Portrait de la femme de Jevanan Eyck* (n° 12, au musée de Bruges) puissant et caractérisé comme une photographie, et blond comme une aquarelle, dans lequel l'artiste a fait lutter avec les blancheurs d'une sorte de « fanchon » bouillonnée le teint blanc à peine rosé d'une vraie Flamande. Jean n'a peut-être jamais été mieux inspiré que dans le portrait de cette compagne qui lui servait parfois de modèle ou de point de départ pour ses vierges.

De point de départ, oui, car ce farouche réaliste fut, à sa manière, résolument idéaliste. En quoi, d'ailleurs, il ressemble à ses plus grands confrères, qui tous ont résolu cette antinomie. La contradiction, d'ailleurs, n'est qu'apparente, mais ce n'est pas le moment de le prouver.

Citons rapidement les autres ouvrages de Jean : le *Portrait de jeune homme* (n° 15) à coiffure de soie bleue, petit panneau exquis par la finesse du détail, mais fort par le caractère et le large modelé, qui appartient au gymnase d'Hermanstadt ; une petite *Vierge* (n° 11, au C<sup>o</sup> de Northbrook, Londres), où de bons critiques, frappés par une certaine lourdeur de ton, veulent voir une copie de la grande *Vierge Pala*, mais que, nous croyons, au contraire, être une étude préparatoire d'après nature, — car aucun copiste n'aurait pu, surtout avec les variantes qu'on remarque dans la pose, exécuter la merveille de modelé qu'est le corps de l'enfant divin ; la minuscule *Vierge à la fontaine* (n° 13) du musée d'Anvers, si fine d'exécution, avec un manteau d'un bleu chantant ; la grande *Vierge au donateur* (n° 14, à M. Hellepute, de Louvain), déshonorée par d'énormes repeints, mais intacte dans des parties encore très importantes ; et nous arrivons à un tableau déjà connu en Angleterre, désormais célèbre : *les trois Maries au sépulcre* (n° 7) de la galerie de sir Frederic Cook de Richmond.

Ce chef-d'œuvre, attribué par son propriétaire et par M. Weale à Hubert van Eyck, ne ressemble, en effet, à aucune œuvre de Jean. Il est d'une facture beaucoup plus grasse — plus moderne, pourrait-on dire si l'on ne craignait d'éveiller par là un soupçon parfaitement injuste contre son authenticité. Les trois femmes, qui semblent demander à l'ange blanc assis sur la dalle du sépulcre ouvert ce qu'est devenue la dépouille du Sauveur, sont belles d'allure avec leurs coiffures blanches et leurs nobles vêtements aux longs plis traînants ; le paysage aux nombreuses tours qui se détachent sur un ciel clair, éclairées elles-mêmes par le soleil levant, est vaste et riche ; pourtant, ce qui fait la valeur inestimable de

l'œuvre, ce sont les trois soldats endormis, empruntés à des compositions italiennes antérieures, mais si réels, étudiés comme des morceaux de nature-morte, d'un incomparable raffinement d'exécution dans les costumes, les casques, les armes, les cuirasses, qui reflètent hardiment le bleu du ciel ; si naturels en même temps par l'attitude, par l'expression des têtes, et si profondément plongés dans le sommeil, qu'on croit vraiment les entendre... dormir !

On ne peut pas aller au-delà dans l'expression psychologique — ou physiologique — du sommeil de trois grossiers soudards. Mais la vulgarité du sujet disparaît, transfigurée par une exécution incroyablement riche et savoureuse.

Les hommes de génie ont parfois de curieuses négligences ! Dans ce chef-d'œuvre de vérité, Hubert a commis un acte de distraction vraiment extraordinaire : pendant que les sept figures du premier plan sont franchement éclairées de droite à gauche, les innombrables tours de la ville qui remplit le fond du paysage sont, non moins franchement, éclairées de gauche à droite.

Mais la valeur de l'œuvre n'est pas diminuée par là d'un iota. Il semble seulement que le grand Hubert ait voulu rappeler que les demi dieux de l'art sont des hommes comme nous.

Dans ces dernières années, un maître du temps des Van Eyck, plus jeune qu'eux, mais qui a pu être l'élève de Jean, est sorti de l'oubli où il semblait dormir aussi profondément que les gardiens du sépulcre : c'est Peter Christus.

Il y a une vingtaine d'années, ou peu s'en faut, lors d'une de mes premières visites sérieuses au musée de Bruxelles, je remarquai parmi les Primitifs flamands, un *Christ descendu de la croix* qui éclairait d'un rayonnement d'art tout le fond de la salle. C'était l'éternel sujet toujours nouveau (ah ! les prétendues recherches d'« art nouveau » de nos jours, qu'elles sont vaines !), le Christ mort sur son linceul, soutenu par Nicodème et Joseph d'Arimatée ; la Vierge, qui tombait étendue sur le sol sans les mains secourables de Jean et de Marie Cléophas ; à droite, debout, Simon et Marie Salomé ; à gauche, Madeleine, à genoux, assise plutôt sur ses talons, se tordant les mains et pleurant ; en arrière du groupe harmonieux de ces neuf personnes diversement expressives, un vaste paysage sous un ciel de turquoise, légèrement voilé. Que de noblesse dans les plis — un peu durs — de ces vêtements ! Que de simplicité dans les attitudes de ces figures ! Par-dessus tout, quelle unité dans la relation des couleurs, de leurs valeurs claires ou foncées ! L'Unité, qualité mystérieuse que tant de gens peuvent sentir et que seuls, de loin en loin, quelques hommes de génie parviennent à réaliser !

J'écrivis en marge du catalogue, en soulignant fortement le premier mot : « Chef-d'œuvre de grande tenue de couleur ». J'achetai une belle photographie de ce tableau, et depuis lors, elle ne m'a plus quitté. J'espérais toujours trouver dans quelque musée une œuvre analogue. Mais la *Virgine* de P. Christus du musée de Turin, très belle d'ailleurs, ne me rappela rien, étant plutôt inspirée des Van Eyck, tandis que le tableau de Bruxelles rappelait plutôt Rogier de la Pasture (van der Weyden), avec des différences d'ailleurs incontestables. Le double portrait (mari et femme, chacun sur un volet) de la galerie des Officiers, attribué à Christus, est un chef-d'œuvre en tant que portrait, mais il ne me fit pas songer à la *Pietà* de Bruxelles.

C'est en Allemagne, au musée de Berlin, ou dans la galerie du baron Oppenheim de Cologne, qu'il aurait fallu aller. Les critiques et historiens d'art allemands étaient mieux placés pour faire les comparaisons nécessaires : beaucoup plus voyageurs que nous, aussi, il faut le dire, plus à l'affût de ce genre de recherches. Ils n'explorent pas seulement les musées publics, ils furent dans les collections particulières. Nous sommes, en France, plus esthéticiens, ils sont plus archéologues. C'est donc tout naturellement à eux que revient souvent le mérite du groupement en un seul faisceau des œuvres similaires dispersées dans les galeries. Qu'un seul document d'archives soit exhumé, qu'un seul tableau signé, bien authentique, se retrouve, et voilà l'œuvre d'un maître reconstitué.

C'est ce qu'ils ont fait pour Petrus Christus, c'est ce que tout le monde peut vérifier aujourd'hui à Bruges. Voici la *Légende de Ste-Godeberte* (n° 17, au baron Oppenheim). Elle représente en réalité deux portraits, ceux d'un jeune homme et d'une jeune femme en costume du temps, qui sont censés venir acheter des bijoux dans la boutique de St-Eloi, orfèvre. Sans approcher des Van Eyck, l'œuvre est très belle, les têtes bien modelées, les mains aussi, délicates presque jusqu'à la mollesse. Une riche harmonie se dégage des figu-

res en clair-obscur doux, des riches costumes, du fond de la boutique remplie de bijoux. L'œuvre est signée : *Petrus Christus me fecit anno 1449*.

Il existe un autre tableau signé *Petrus Christus* au musée de Berlin ; d'autres, non signés, à Berlin, à Francfort, au Prado de Madrid ; mais restons à Bruges.

En partant du *St-Eloi*, on peut retrouver la main de Christus dans un excellent petit *Portrait d'homme* (n° 18, à M. G. Salting, Londres), reconnaissable à son modelé simple et à ses ombres un peu brunes ; dans la belle *Pietà* de Bruxelles (n° 20) que nous n'avons pas revue sans émotion, et qui se rattache directement au *St-Eloi*, sans erreur possible, par diverses analogies, notamment par certaines mains, dessinées de même, exécutées de même et, qui plus est, parfois semblables par la pose. Viennent ensuite un petit *Calvaire* (n° 19, à M. le duc d'Anhalt), où Madeleine porte la robe blanche plissée, sans taille, que l'on retrouve dans le vêtement de la Marie Salomé de la *Pietà* de Bruxelles ; de même que, dans celle-ci se trouve un vase à parfums en porphyre avec monture et couvercle d'or que l'on voit, identique, dans une petite *Pietà* (n° 325, à M. Schloss, de Paris).

Naturellement ces ressemblances dans les accessoires ne prouveraient rien, si elles n'étaient pas corroborées par l'examen esthétique des œuvres que l'on compare. Faute de cela, on risquerait fort de s'égarer, témoin la mésaventure arrivée à un critique allemand qui, ayant groupé plusieurs ouvrages sous le nom d'un peintre inconnu qu'il appelait le maître des figures de femmes à mi-corps, a cru pouvoir identifier avec le grand portraitiste Jean Clouet cet artiste de quatrième ordre, sorte d'Achille Déveria du seizième siècle.

Mais si le critique s'est trompé sur un point, son groupement des œuvres d'un aimable peintre n'est pas pour cela moins acceptable, ni moins utile, — d'une utilité proportionnée à la modeste valeur de l'artiste. L'exhymation de Petrus Christus était d'une bien autre importance.

#### IV.

### Le milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

#### *Roger de la Pasture.*

Le plus grand représentant de l'art flamand, après les Van Eyck, est Roger de la Pasture, — en flamand, Roger van der Weyden.

Un certain nombre de critiques, à commencer par Crowe et Cavalcaselle, ont reproché à ce génial artiste d'être un dessinateur inégal. C'est un simple malentendu, et en voici la cause : Roger a vu souvent l'enfant Jésus, dans

ses *Adorations*, sous la forme d'un nouveau-né aux membres encore à peine formés ; et il a choisi pour son Christ mort ou crucifié un type maigre, ascétique, presque décharné. Ces choix ont pu et dû heurter désagréablement des gens de goût, habitués à voir l'enfant-Dieu ou l'homme-Dieu sous l'aspect que lui prêtaient les grands Italiens.

Mais le choix de formes même laides n'exclut pas la correction du dessin. Velasquez, Antonio Moro ont été admirables dans la représentation de nains qui n'avaient rien de commun avec Antinoüs. Raphaël lui-même n'a-t-il pas introduit de vulgaires cul-de-jattes, aux membres atrophiés, dans ses superbes cartons pour les tapisseries du Vatican ? Qui donc oserait pourtant l'accuser d'avoir été en cette occasion un dessinateur incorrect ?

Nous oserons même dire que le Christ de Roger, ce Christ lamentable, descendu au dernier degré de la misère humaine, reste empreint, malgré tout, d'une incontestable élégance. Mais, en admettant que l'on soit d'un autre avis sur ce point secondaire, on ne peut nier que, par la vérité de la représentation, l'auteur de ces effigies du Christ se soit placé à côté des plus grands dessinateurs de la figure humaine. Et si la raideur de ses cadavres semble s'opposer à un certain genre d'harmonie linéaire que notre éducation classique nous a fait longtemps regarder comme indispensable, il faut dire en revanche que cette raideur joue, au point de vue pittoresque, un rôle analogue à celui des accords dissonants dans la musique des trois derniers siècles.

Quant à son effet dramatique, on ne peut le méconnaître ; et, d'un façon générale, parmi les grands Flamands, c'est à Roger que revient la palme pour la représentation la plus poignante des sentiments qui bouleversèrent les acteurs du drame de la Passion.

Dans le *Christ mort* (n° 25) si heureusement acquis par le Musée de Bruxelles, toutes les têtes sont profondément émouvantes : celle de Madeleine en pleurs ; celle du Christ, livide et torturée, même dans la mort ; celle de la Vierge, de la Mère qui embrasse douloureusement le cher visage presque méconnaissable ; de Saint-Jean, qui, d'un geste compatissant, écarte doucement la tête de la Vierge pour l'empêcher de s'abîmer dans la dernière joie, dans l'affreuse joie qu'elle se donne.

A un point de vue plus spécialement « peintre », quel naturel dans les attitudes ! Avec quelle souplesse les draperies se plissent sur les corps ! Le cadavre du Christ, surtout, est modelé avec un accent incomparable, difficile à trouver ailleurs que dans l'œuvre même de Roger.

Ce petit panneau, si peu important par sa dimension et par le nombre des personnages qu'il renferme, se place à un rang vraiment élevé dans les représentations du même sujet par le chef de l'école brabantonne.

Le *Portrait d'homme* n° 26, envoyé par M. Richard von Kaufmann, de Berlin, ne fait pas moins d'honneur à Roger. C'est celui d'un homme qui cache mal une souffrance morale. Les traits de son visage ont pris le pli de cette souffrance. Les lèvres sont serrées comme pour garder un secret ; les narines se contractent ; les sourcils, froncés et relevés, sont

ceux d'un homme qui se sent frappé d'un malheur immérité et qui retient des larmes prêtes à jaillir.

A la rigueur, un peintre de talent, mais d'ordre secondaire ou tertiaire, qui serait bon observateur, pourrait exprimer ces nuances psychologiques. Voilà pourquoi il est dangereux d'appuyer sur elles une appréciation. Ces nuances ne prennent toute leur valeur — il faudrait dire : n'ont de valeur — dans une œuvre d'art, qu'à la condition d'être exprimées dans le langage du grand dessinateur et du grand peintre.

En tant qu'œuvre de peintre, le portrait dont nous avons essayé d'indiquer certains caractères plus purement psychologiques, frappe d'abord de loin, avant qu'on ne puisse l'analyser par le menu, par des valeurs, par des « tâches » de clair et d'obscur, larges et simples. La surface claire du visage et du cou, sans inutiles accidents de détail, s'oppose franchement à la masse sombre formée par les cheveux châtain-foncé, le manteau brun et le fond, d'un bleu sombre.

Approchons-nous : le dessin traduit avec un caractère incisif la bouche un peu grande, aux fines commissures, les yeux creusés, amaigris, les sourcils, placés beaucoup plus haut que la saillie des arcades sourcilières, la joue légèrement ridée, qui, avec ses méplats très simples, sa couleur distinguée, quoique un peu basanée, donne l'illusion de la nature vue directement, mais vue à la distance où les petits détails disparaissent.

Ah ! qu'il est difficile d'exprimer avec des mots les qualités purement picturales, celles qui mettent une distance infinie entre une œuvre de talent et un chef-d'œuvre. Quoi qu'il en soit, on n'oublie pas cette physionomie quand on l'a quelque peu étudiée. Elle s'impose au souvenir pour toujours.

*La Vierge avec l'enfant*, sous le n° 28, envoyée par M. Matthys, de Bruxelles, est pour moi une ancienne connaissance. Je l'avais vue, il y a plus de quinze ans, chez le Dr Meyer, de Bruges, et, touché de mon admiration, le propriétaire m'en avait envoyé une photographie. On l'attribuait alors à Thierry Bouts ; mais un tel nom, si grand qu'il fût, ne pouvait me satisfaire, l'œuvre étant d'un ordre tout à fait supérieur par la grâce grandiose du type de la Vierge, par le ton ambré des chairs, l'or des cheveux ondulés, le bleu exquis du manteau, la richesse de la tenture rouge brochée d'or.

Je cherchai longtemps une attribution digne de l'œuvre que je voulais publier. Pourquoi n'ai-je pas songé tout de suite au *Saint-Luc peignant la Vierge*, par Roger, que j'avais vu, moins de dix ans auparavant à l'Ermitage, et où l'enfant au corps si puissamment modelé se retrouvait presque identique ? C'est que j'étais hanté par le type de la Vierge elle-même, et celui là ne se retrouve pas dans le tableau de

St-Pétersbourg, où la tête, belle encore, est pourtant beaucoup moins distinguée.

A l'exposition de Bruges, la ravissante Vierge a reparu sous son vrai nom, celui du grand Roger. Une copie du *Saint-Luc* (n° 116, à M. le comte Wilczeck, de Vienne), copie d'ailleurs tout à fait hors ligne, retouchée probablement par Roger lui-même, se trouvait dans la même salle comme pour mieux confirmer la paternité du grand artiste, devenue ainsi évidente.

La Vierge, de M. Matthys a servi de prototype à un grand nombre de Vierges fort analogues, que l'on retrouve à l'Exposition de Bruges, dans plusieurs musées, Anvers, Bruxelles, par exemple et dans maintes galeries particulières. La plus intéressante, la mieux dessinée, la plus distinguée de ton parmi celles de Bruges (n° 94) appartient à la collection du Baron A. d'Albenas, de Montpellier. Attribuée par le catalogue à Roger, elle est la seule qui puisse mériter, à la rigueur, cette redoutable attribution.

A qui donner le *Portrait de jeune femme* en buste, n° 108, de la galerie de S. A. S. le duc d'Auhalt, à Wœrlitz? Nous avons pensé à l'école française et c'eût été pour notre pays une bonne recrue, car l'œuvre est d'une harmonie fine et discrète dans sa pâleur, et le peintre a copié avec une sincérité très délicate ce visage doux et assez régulier, que gâtait seulement une lèvre inférieure par trop charnue. Mais M. Georges de Loo (1) a rencontré, dit-il, des portraits des dernières années de Roger où se retrouve ce modelé puissant et fondu, presque sans ombres. Après tout, l'œuvre n'est nullement indigne du maître; laissons-la lui sans regret.

Laissons-lui aussi, pour la même raison, le *Portrait d'un inconnu* (n° 27, à M. Ch. L. Cardon, de Bruxelles), qui, malgré l'ombre un peu dure de l'arête du nez, malgré les yeux un peu négligés, peut-être retouchés, dénonce la griffe du maître par des qualités très remarquables: franchise de l'attitude, mains admirables, modelé large et puissant de la bouche et du menton. C'est en regardant les qualités et non les défauts qu'on a quelques chances de mettre une œuvre d'art à son rang.

Il y a deux portraits, attribués à Roger, qui sans être de lui, sont d'une grande valeur. Il faut pourtant les signaler ici, sous peine de ne savoir où les mettre.

Mais d'abord, profitons de la circonstance pour en examiner un, indûment attribué à Jean van Eyck. C'est le *Portrait d'un vieillard*, n° 16, de l'admirable galerie du Baron A. Oppenheim de Cologne. La coupe des cheveux et la forme du vêtement indiquent une date postérieure à 1442, année de la mort de Jean. Il faut donc chercher ailleurs — mais il

faut chercher très haut, car ce portrait, malgré une exécution un peu plus détaillée que celle de Jean, est admirable de vie et de souplesse; la lumière carresse son visage ridé, elle donne à ses yeux un humide éclat. Au-dessous des Van Eyck, dans la seconde moitié du siècle, il y a de grands noms. Auquel rattacher cet ouvrage? A Hugo van des Goes, peut-être, qui fut assez célèbre et assez digne de l'être pour influencer les Italiens eux-mêmes et qui fut le père spirituel de Lorenzo di Credi? Nous livrons cette hypothèse aux spécialistes.

Le petit *Portrait d'homme*, n° 143 (au duc d'Auhalt), presque une miniature, est donné à Roger, sans doute à cause des architectures qui lui servent de fond. Ce visage doux, dans sa tonalité grise et fraîche, fait honneur par son exécution, par sa naïve sincérité, à un peintre de grande valeur, encore inconnu, peut-être de l'école française. Quant à Roger, la seule exécution du petit arbre qui verdoie au bord du tableau suffirait à écarter son nom.

Que dire du *Portrait* n° 259, envoyé par M. Richard von Kaufmann? Le propriétaire de ce tableau possède une superbe galerie dont le catalogue a été dressé d'après les conseils, sinon même par les soins des meilleurs historiens d'art de Berlin. Est-ce d'eux que vient l'attribution à Roger? Il faut en douter véhémentement. Le bonnet noir, à lui tout seul, nous amène au seizième siècle, Roger était depuis cinquante années dans l'éternel asile quand ce délicieux portrait fut exécuté, avec des qualités d'ailleurs tout autres: beaucoup moins de force dans le modelé; une exécution plus mince; un dessin moins simple, quoique très caractérisé; une extrême délicatesse dans le ton des chairs; un très beau noir sonore dans le bonnet et le manteau; enfin, derrière la figure, un ciel bleu dégradé, vibrant, profond. A défaut de la puissance d'un Roger, il y a là, vraiment, beaucoup de grâce, de finesse, de charme. A un je ne sais quoi, au regard dirigé franchement vers le spectateur, on peut dire à coup sûr que l'auteur de ce portrait est un peintre qui s'est copié lui-même dans un miroir.

Maintenant, qui est ce peintre?

Le Musée des Offices de Florence possède deux portraits en pendant que la tradition disait être ceux de Quentin Metsys et de sa femme. Les dates contredisent cette assertion. Il s'agit très probablement, presque certainement, de Josse van Clève, reconnu d'autre part comme le « Maître de la mort de Marie ». Or, ainsi que l'a fait remarquer M. Weale, le personnage dont nous examinons le portrait ressemble singulièrement à celui des offices. C'est donc sans doute le nom de Josse van Clève qu'il faut écrire à la place du nom

(1) Auteur d'un excellent *Catalogue critique* de l'Exposition des primitifs flamands de Bruges.

de Roger, au bas de ce portrait exquis. Roger porte encore, dans le catalogue, la responsabilité du portrait d'un *Chanoine protégé par St-Jérôme* (n° 101, à M. F. P. Morrell, de Londres). L'œuvre a des qualités élevées, mais les critiques sont à peu près d'accord pour l'attribuer à un peintre français inconnu.

Parmi les compositions religieuses attribuées

à Roger, il n'y en a pas une qui soit du maître. Dans les *Scènes de la vie de St-Joseph* (n° 29, à Notre-Dame d'Anvers), il y a des figures entières qui seraient dignes de lui, malgré des ombres un peu dures. L'auteur inconnu de ce tableau est donc un peintre non-négligeable. Mais ce n'est pas Roger.

## Le Maître de Flémalle.

Aucun peintre n'a exercé sur son temps une influence plus considérable que celle de Roger. Les sculpteurs eux-mêmes se sont transmis pendant un demi-siècle ses types et son procédé de composition.

Parmi les peintres, celui qui l'a suivi de plus près est un artiste dont on commence à pouvoir prononcer le nom avec quelque certitude. Depuis un certain temps, il était connu sous le nom de « Maître de Flémalle » à cause d'un diptyque, aujourd'hui au musée de Francfort, qui provenait de la maison des chevaliers de Jérusalem, à Flémalle, près de Liège. Le diptyque représente sur ses volets *Ste-Véronique* et la *Vierge avec l'enfant*, deux figures d'allure grandiose, noblement drapées. À l'aide de cet ouvrage et d'une *Annonciation* aujourd'hui passée en Amérique, les historiens d'art allemands (1) reconstituèrent un ensemble important de tableaux sortis de la même main, répartis dans les collections européennes, de St-Petersbourg à Madrid. M. Georges de Loo, auteur du *Catalogue critique* déjà cité, énumère les nombreux motifs qui permettent de croire qu'on a affaire ici à Jacques Daret, condisciple de Roger, maître en 1432, déjà dans toute la force de son talent en 1438, et payé plus cher que tous les autres peintres quand il fut appelé en 1468 à Bruges pour préparer les décorations pour les fêtes du mariage de Charles-le-Téméraire.

Ce maître, quel qu'il soit, fut grandement influencé par Roger, non sans conserver un caractère bien personnel. L'exposition de Bruges n'a de lui qu'une seule peinture authentique. C'est la *Vierge allaitant l'enfant Jésus* (n° 23, à M. M. de Somzée, de Bruxel-

les). On peut lui reprocher des contours un peu noirs, mais on y retrouve, dans la proportion du corps, dans les plis somptueux de la draperie blanche, la grandeur un peu rude du maître, qui fait vaguement pressentir les colossales figures de Michel-Ange.

Celui qu'on supposa être Jacques Daret avait exécuté un grand triptyque de la *Crucifixion* à peu près disparu, qu'on peut reconstituer. Un fragment du volet représentant le mauvais larron se trouve conservé au musée Staedel de Francfort; il permet de se rendre compte de l'exécution du reste de ce bel ouvrage. D'autre part, l'Institut royal de Liverpool a envoyé à Bruges (n° 22) une imitation libre de l'original, plus lourde et plus cernée de noir que la Vierge de Somzée. Ce n'est pas une copie pure et simple, c'est une truculente traduction faite par quelqu'un qu'on ne voudrait pas rencontrer au coin d'un bois, si on était sans armes, un jour où il serait en colère. Mais la traduction est d'un grand caractère, et la figure du bon larron, celles des saintes femmes dont les silhouettes sombres se détachent sur un ciel sinistrement jaune, sont d'un effet très émouvant.

On ne sait rien du Maître de Flémalle après 1468. Mais, plus jeune sans doute de cinq ou six ans que Roger, rien n'empêche de supposer qu'il a pu lui survivre quelque temps. Que de lacunes dans l'histoire de l'art flamand au quinzième siècle! Mais quelle richesse de documents, si nous nous reportons au peu que l'on savait il y a un demi-siècle! Et les archives, les musées, les collections des souverains et des particuliers n'ont pas encore tout dit.

## Thierry Bouts.

On fait naître Thierry en 1400, en 1415, en 1425, sans arguments bien décisifs. La date moyenne est probablement la plus voisine de la vérité. Elevé sans doute à Harlem, sa ville natale, on sait qu'il s'établit dès 1448 à Louvain, où il subit légèrement l'influence de Bo-

ger, surtout dans ses madones. Pour la grande tournure des draperies, il fut inférieur non seulement à Roger, mais encore au maître de Flémalle, qu'il dépassa largement par l'observation serrée de la nature.

Son chef-d'œuvre, la *Légende d'Othou*, est

(1) Voir deux articles de M. Hugo von Tschudi intitulés : *Der Meister von Flémalle*, dans le *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1898.

resté au musée de Bruxelles, mais Bruges peut se consoler avec quelques ouvrages d'une haute valeur. La *Cène* (n° 36) de l'église St-Pierre de Louvain est aussi un chef-d'œuvre.

Qui donc a imaginé de dire que Gérard Dow est l'inventeur de la perspective aérienne ? Regardez seulement cette vaste pièce où l'on croit sentir la transparence de l'air autour des figures ! Et maître Thierry ne s'est pas arrêté en si beau chemin : il a mis, en outre, dans sa composition, l'harmonie des valeurs claires et foncées. De toutes ces figures diversement éclairées, de ces robes, de ces manteaux rouges, verts, bleus (un seul est blanc, celui du délicieux adolescent qui représente Saint-Jean), de tout ce fouillis apparent se dégage une harmonie sévère, très sobre, mais vibrante comme une grave sonnerie de cloches.

Et quelle sincérité ! Les objets de nature-morte, pain, verres, couteaux, nappe, longue serviette qui fait tout le tour de la table, sont d'un fini d'exécution extraordinaire. Pas une tête n'est négligée, pas une main, pas un pied entrevu sous la table. Les vêtements eux-mêmes, qui ont peut-être des plis un peu trop multipliés, sont d'une souplesse admirable, d'une impeccable vérité.

Ses deux autres chefs-d'œuvre perdent un peu à ce voisinage. Dans le *Martyre de St-Hippolyte* (n° 37, de l'église de St-Sauveur de Bruges) toutes les figures sont minutieusement soignées, mais la composition est fort éparpillée. Les chevaux tirent à hue et à dia, les uns au pas, les autres au galop ; voilà un écartèlement peu sérieux. En revanche, le saint est une belle académie, élégante, nerveuse, chez qui tous les muscles des membres et du thorax sont à leur place et en saillie, avec de fins passages de la lumière à l'ombre. La tête de St-Hippolyte n'est pas moins solidement modelée ni moins expressive. Roger y aurait mis quelque chose de plus, mais il y a encore de belles places au-dessous de Roger dans la hiérarchie des peintres.

Le *Martyre de St-Erasme* (n° 35, Eglise de St-Pierre de Louvain) offre des qualités analogues, avec une composition plus concentrée. Au premier plan, le saint couché par terre ; à droite et à gauche, deux bourreaux actionnent les manivelles d'une tige horizontale sur laquelle s'enroule l'intestin du martyr ; au second plan, un groupe de trois ou quatre personnes qui assiste au supplice : voilà qui n'a pas dû coûter à l'artiste un grand effort d'imagination. Mais, ici encore, c'est avec une impeccable maîtrise que l'artiste a dessiné et modelé les acteurs de cette scène peu émouvante.

N'oublions pas que ces spectacles ont lieu en plein air. Thierry se montre paysagiste de premier ordre par la vérité de la lumière, le rendu vivant des feuillages, la belle construction des vastes terrains couverts d'un mince gazon. Personne, au quinzième siècle, sauf les

van Eyck, n'a tant approché de la vérité. Conformément à son système, ou plutôt à son tempérament, Thierry a traduit la nature végétale sinon en poète, du moins en fidèle et grand prosateur, ce qui est beaucoup.

Mêmes qualités de très bon dessinateur dans le *Christ chez Simon* (n° 39, à M. Ad. Thiem). On pourrait presque dire que l'air est trop transparent dans cette composition, car tout y paraît un peu métallique. Mais c'est d'un homme très fort, les couleurs ont un éclat, une profondeur d'émail, et les formes sont impeccables.

Citons, pour être juste, un beau *portrait d'homme* en buste (n° 38, au baron A. Oppenheim, de Cologne) d'une exécution presque violente que nous n'avons jamais vue dans une œuvre du sage Bouts. Mais peu importe qu'elle soit ou non de sa main : elle est tout à fait digne d'en être, c'est l'essentiel.

Le problème de l'attribution se pose, plus aigu, à propos de la *Crucifixion* (n° 40, à M. Ad. Thiem, San-Remo). Ici, nous devons dire : — Ou l'œuvre est de Thierry Bouts au plus beau moment de sa vie, ou elle est d'un artiste encore plus grand que lui.

Au premier coup d'œil nous avons envisagé seulement le premier point de vue. Voici le résumé de notre impression, notée en présence du tableau :

« Très fort et très émouvant. Avec un rien de charme en plus dans le paysage, ce serait presque absolument digne de Roger. Le Christ est superbement dessiné à la Roger, très serré d'exécution, très nature, à peine un peu trop sec. La tête, aux cheveux noirs, exécutée avec un peu moins de souplesse et de magie que le *Christ mort* de Roger (n° 25) est encore très belle, puissamment expressive ; mais le long corps émacié — moins, toutefois que celui du type habituel à Roger, — est vraiment un chef-d'œuvre. La Vierge debout à sa droite se tord les mains discrètement ; son visage n'est pas l'idéalisation d'une personne quelconque ; on dirait plutôt le portrait scrupuleusement fidèle d'une femme idéale, aux traits nobles et réguliers. Sa pose, son expression, ses yeux rougis sont ceux d'une religieuse qui garderait une certaine réserve dans la plus grande des douleurs. Le saint Jean, moins émouvant, est encore très noble avec ses mains à demi levées, ses yeux tuméfiés par les larmes. Draperies à grands plis, d'une couleur riche et émaillée. »

Jamais Thierry ne nous semblait s'être approché de Roger à ce point, tant par la vision « artiste » des formes que par la beauté de l'expression.

Là-dessus, arrive à Bruges un ami dont le nom est très connu, dont les opinions valent qu'on les écoute très attentivement. Après un rapide examen, il dit : « Ce n'est pas un Bouts ! Jamais Bouts n'a exécuté des arbres de cette façon habile, mais un peu sommaire. Bouts,

comme paysagiste, est beaucoup plus près de la nature. »

Impossible de nier la justesse de cette remarque concernant les arbres. Le fond de la *crucifixion*, comparé à ceux de Thierry, manque un peu d'air. La différence ne m'avait pas échappé, mais je l'avais attribuée à autre chose : dans le tableau qui nous occupe, le paysage a été fortement désaccordé par des lentes actions chimiques. Certains arbres y sont restés verts, d'autres sont devenus d'un brun très foncé, d'autres encore ont tourné au bleu, plus ou moins vert, et ces différents états se trouvent parfois dans des arbres situés au même plan. On voit la petite cacophonie qui doit en résulter.

Mais la facture ! Voilà une chose qui ne change pas. Elle est toujours là comme une signature que des yeux attentifs peuvent discerner et déchiffrer. Une inspection minutieuse, à la loupe, des fonds de paysage de tous les Bouts disponibles me démontra que la facture des arbres de la *Crucifixion* si elle se rapprochait de Thierry par quelques détails, en différait essentiellement à divers points de vue. Jamais, par exemple, on ne trouve chez Thierry ces arbrisseaux arrondis dont les bords sont formés de petits coups de pinceau rectilignes divergents.

J'étais fort perplexé. Un vague instinct me poussa vers la riche collection de photographies de la maison Braun qui, exposés en bonne lumière au rez-de-chaussée, formaient pour les chercheurs un si précieux complément à l'exposition des tableaux. J'examinai aussi la facture du paysage dans un grand nombre de peintures de l'exposition elle-même, et voici le résultat assez important auquel je fus conduit. Il n'est pas très rare de rencontrer de petits saules à tête ronde exécutés avec des touches quelque peu divergentes ; on en trouve, par exemple, dans les ouvrages de Peter Christus, qui avait même pour eux une certaine prédilection ; mais les arbrisseaux ronds, faits de coups de pinceau très réguliers qui ne sentent pas la nature et qui semblent rayonner d'un centre commun, se trouvent chez Roger van der Weyden, aussi bien dans ses tableaux du musée de Berlin que dans celui du musée de Bruxelles, et ne se trouvent que chez lui.

Voilà donc pourquoi le nom de Roger revenait sous ma plume, par une sorte d'obsession, pendant que je prenais des notes à propos de ce bel ouvrage et, plus spécialement, à propos du corps du Crucifié ! L'examen de la figure avait évoqué le nom de Roger, comme devait le faire, d'une façon complètement indépendante, l'examen du paysage !

Restaient à expliquer de petites différences. L'exécution du visage du Christ est un peu sèche, le tableau tout entier paraît un peu cru, tout battant neuf. Par contre, dans le Roger de Bruxelles et dans tous les autres, il y a comme un voile de mystère qui enveloppe la

composition tout entière, paysage et figures ; l'unité semble plus parfaite, plus vivante ; la scène représentée donne l'impression d'une scène réelle que l'on verrait à l'heure douce du crépuscule. Dans la *Crucifixion* de San-Remo, tout semble un peu trop clair, un peu trop précis, comme si les personnages étaient en plein soleil ; et non seulement tous les détails de leur anatomie sont visibles, mais les coups de pinceau le sont aussi. On n'a plus l'illusion d'une scène réelle enveloppée d'une brume poétique, on se sent en présence d'une œuvre exécutée par le pinceau.

D'où vient cette infériorité relative ? On peut l'expliquer en attribuant les deux tableaux à deux peintres différents : l'un, Roger, créateur d'êtres vivants ; l'autre, un inconnu génial, plus ému, plus artiste que Thierry, très voisin de Roger, dont il emploierait toutes les formules sans arriver à cette perfection qui fait qu'on ne sait plus au juste où commence l'art, où finit la nature.

Il y a une autre explication, qui pourrait bien être la vraie. On peut dire à coup sûr que la *Crucifixion* de M. Thierry a été tout récemment nettoyée et même, ajouterons nous, nettoyée probablement par le célèbre restaurateur allemand, M. Hauser.

M. Hauser est d'une habileté extrême. Très familier avec la technique des différentes écoles, il connaît particulièrement celle des maîtres flamands et hollandais. Sûr de lui, il nettoie les tableaux avec une prudence qui n'a d'égale que son audace. Il met son amour-propre à retrouver sous les vieux vernis, sous la patine du temps, l'œuvre telle qu'elle était à la minute précise où l'artiste flamand venait d'y mettre la dernière main, c'est-à-dire nette et pure, fraîche comme une fleur sous la rosée, éclatante comme un émail qui sort du four.

Est-il vraiment nécessaire de vouloir revenir aussi jusqu'à l'œuvre primitive ? Ne vaudrait-il pas mieux, de même qu'on respecte la parure de vétusté des monuments d'architecture, laisser aux tableaux un peu de ce charme que leur ont imprimé les vieux vernis et même la poussière ? Certes, il est bon de ne pas vénérer comme des divinités intangibles les crasses séculaires, les épais vernis dont la résine suroxydée a pris des tons de vieux cuirs de Cordoue. Pourtant, nous sommes persuadés que les anciens tableaux gagneraient quelque chose à un nettoyage moins implacable. Ce qui constitue la patine du temps, ce sont les premières poussières presque invisibles, c'est la première couche d'un vernis protecteur qui, légèrement doré par le temps, ajoute aux peintures quelque chose d'insaisissable, mais de réel, comme l'atmosphère des pays du soleil met un voile d'or transparent sur la blancheur des marbres.

Eh bien, entre le *Christ mort* de Bruxelles et la *Crucifixion* de San-Remo qui ont, pendant trois mois, habité la même salle d'un pa-

lais de Bruges, il peut y avoir une légère inégalité au point de vue de l'art pur ; mais, nous en avons la conviction après mûr examen, la plus grande part des différences qui séparent les deux tableaux provient de ce que l'un a conservé la « patine du temps » et même quelque chose de plus, car il est trop verni, tandis que l'autre a été, pour ainsi dire, mis à nu, privé d'un certain voile de charme et d'illusion. Si M. Hauser nettoyait à son tour le tableau de Bruxelles, ces différences s'atténueraient sensiblement. Nous aurions, côte à côte, deux tableaux tout neufs.

Mais l'égalisation — car la Providence a des voies détournées — pourra se produire d'une tout autre manière. Quand ils ont achevé leur délicate besogne, les dévernisseurs, sans doute pour être agréables à leurs confrères futurs, s'empressent d'étendre sur la peinture fraîchement nettoyée une couche épaisse de vernis. Grâce à quoi le tableau de San-Remo, qui a subi cette opération, paraît-il, inévitable, aura regagné dans quinze à vingt ans le charme qu'il a momentanément perdu. Puis, continuant à jaunir et à roussir outre mesure, il deviendra justiciable du plus prochain successeur de M. Hauser.

En attendant, charme à part, ce Thierry Bouts nous paraît être tout simplement un Rogier van der Weyden de bonne qualité.

Un historien d'art très perspicace, au flair très affiné, que je faisais le confident de mes conclusions d'abord un peu hésitantes, puis plus affirmées, m'a proposé, m'a presque imposé un moyen terme. Voici son argumentation :

— Vous regardez cette *crucifixion* comme une œuvre trop dramatique, trop forte, trop artiste pour être de Thierry. Vous reconnaissez d'autre part qu'il lui manque, pour être tout à fait digne du grand Roger, une atmosphère indéfinissable d'art, un voile de mystère. Si vous voulez être tout à fait logique, tout à fait scientifique dans vos recherches, vous devez conclure que ce bel ouvrage a pour auteur un peintre supérieur à Thierry, inférieur à Roger.

— Lequel ?

— Un peintre inconnu ! N'en découvre-t-on pas un de temps en temps ? Qui donc songeait à Peter Christus, il y a une vingtaine d'années ? Ayez aussi votre peintre inconnu ! Cela est fort à la mode, par le temps qui court. Vous l'appelerez « le Maître de la *crucifixion*

de San-Remo ». Voilà un titre sonore, suggestif, qui aura l'avantage de rappeler à vos lecteurs le pays où les citronniers fleurissent. Lancez-le dans la mêlée artistique : votre valeur n'en sera pas changée, mais votre réputation sera doublée du coup !

Voilà le titre lancé. Mais nous craignons fort que cette belle *Crucifixion*, née sous les brumes du nord, réfugiée maintenant sur les rives ensoleillées de la Méditerranée, ne soit tout simplement l'œuvre de Roger de la Pasture. Après tout, dirait un artiste peu soucieux de ces problèmes, qu'importe le nom de son père, pourvu qu'elle soit belle ?

Citons en courant une *Vierge avec l'enfant* (n° 269, à M. le comte Pourtalès, La Haye) imitée de celles de Roger, et un très agréable fragment d'un *Nuit de Noël* (n° 44, à M. Noll, de Francfort), et disons un mot du fils de Thierry.

Il existe au musée de Bruxelles deux *Assomptions* de la même main. Dans mes notes de 1884, je les attribuais à Thierry Bouts, dont le nom était porté par une *Cène* de la même salle. A la suite des recherches de MM. Edw. van Even, Friedländer et Hulin, tout le groupe d'œuvres attribué au « Maître de l'*Assomption* » est échu à Albert, fils de Thierry. Il y a, à Bruges, trois ouvrages de ce maître nouvellement éclos : un *Buisson ardent* (n° 41, à M. Ch. Crews) indûment attribué au père ; et deux valets de triptyque, attribués d'abord à Gérard David, représentant des donateurs (n°s 141 et 142, au Dr Richard von Kaufmann, de Berlin). Ce maître est secondaire ; mais le portrait l'inspire, témoin les deux donateurs cités. Nous venons de rencontrer au musée d'Anvers, sous le n° 541 et la mention : « Inconnu, Ecole flamande, XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècle » un joli portrait d'un prêtre en donateur dans un paysage, très distingué de ton, qui est certainement d'Albert Bouts.

C'est à ce même maître que l'on peut attribuer avec quelque vraisemblance, mais sans preuves positives, certaines têtes de *Christ couronné d'épines* (n° 237, 238, 239, 252) qui ont pour caractères communs les traits ravagés, les joues creuses, les yeux rougis, les lèvres bleuies et plissées, la lèvre supérieure avec la gouttière médiane très marquée, enfin la pomme d'Adam très saillante dans l'espace très creux formé par les deux muscles sterno-mastoïdiens.

## Gérard de Saint-Jean.

Revenons un peu en arrière. Il est difficile de faire de la chronologie avec des peintres tels que ce Gérard, à propos duquel on ne connaît aucune date. On sait seulement qu'il fut l'élève d'Albert van Ouwater à Harlem, et on suppose que celui-ci florissait vers 1460-1870 ; mais Gé-

rard, n'ayant vécu que vingt-huit ans, est peut-être mort avant son maître.

La seule œuvre authentique de lui qui se trouve à l'exposition est un petit tableau (n° 34, acheté par le musée de Berlin), représentant *St-Jean Baptiste* en méditation dans

un vaste paysage tout vert, semé de bouquets d'arbres et peuplé d'une foule d'animaux dont le plus féroce est une pie ! cela n'est pas puissant, mais c'est charmant. Selon l'expression populaire « on voudrait y être », dans cet endroit verdoyant, d'une sauvagerie très apprivoisée. Nous ne pouvons que féliciter le musée de Berlin de sa récente acquisition.

Mais il faut signaler un très curieux tableau, n° 256, faussement attribué à Simon Marmion par son propriétaire, sir C. A. Turner, de Londres. Le sujet est l'*Institution de la dévotion du rosaire*. Ce qui fait l'intérêt très particulier de cette peinture, c'est qu'on y retrouve, dans presque tous les personnages, le type spécial à Gérard de St-Jean : nez coupé à la Roxelane, bouches petites, aux coins baissés, à l'air boudeur. Quand on a rencontré ce type une seule fois, on ne peut plus le méconnaître.

Ce tableau, nous l'avons fait pressentir, n'a rien à démêler avec Gérard. La différence ne git pas pour nous dans la tonalité des chairs, qui est blanche et rose comme celle des poupées en porcelaine, car il suffit d'un court examen pour constater que ce ton est le résultat d'une transformation chimique des couleurs, certains personnages mêlés aux autres ayant conservé jusqu'à un certain point leur ton primitif. Ce qui empêche absolument de prendre ce tableau pour une œuvre de Gérard, c'est sa facture très lisse, c'est le modelé dur de ses figures. Gérard, avec moins de solidité peut-être, avait beaucoup plus de souplesse.

Un autre tableau encore plus éloigné de Gérard de St-Jean. c'est le *Calvaire* (n° 255 de M. Glitza, de Hambourg). C'est l'œuvre d'un Hollandais qui a vu des compositions de Gérard sans les imiter. Sa caractéristique est l'exécution par la forme et non par les lignes. Tout y est modelé dans une pâte onctueuse, sans touches visibles, sauf quelques points clairs dans les cuirasses, très finement faites. Les têtes des chevaux sont vivantes, les croupes rebondies sont comme baignées d'une leur argentine. Quant au vaste paysage qui s'étend derrière la foule serrée des personnages, il consiste en larges masses très simples, d'un vert profond, formant un tout avec la masse, large aussi et très simple, de montagnes d'un bleu rompu foncé qui se détachent sur l'outre-mer intense du ciel. Au troisième plan s'élève sur le ciel un arbre léger, à la Pérugin, exécuté en quelques touches d'apparence lâchée, qui donnent pourtant bien, par leur semis fugitif, l'aspect léger d'un jeune arbre au printemps.

Nous n'avons rien dit des personnages. Ce n'est pas qu'ils manquent d'intérêt, loin de là, mais notre description a noté sans parti pris ce que le tableau avait de plus marquant.

À qui attribuer cette œuvre caractéristique ? Nous l'ignorons pour le moment. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, par l'importance prédominante du paysage, elle se rattache à l'école hollandaise, comme les œuvres de Thierry Bouts et de Gérard de Saint-Jean.

## Hugo van der Goes.

Ce grand artiste, né à Gand, inscrit sur les registres de la guilde des peintres pendant la période qui s'étend de 1465 à 1475, fut très célèbre en son temps. Le magistrat de Gand l'employa en 1467-1468 à la décoration de la ville pour la réception officielle des délégués du pape. Cette mission, que nos grands peintres mépriseraient aujourd'hui, était, au quinzième siècle, considérée comme une marque d'honneur. Il mourut en 1482.

Quelques années avant sa mort, Thomas Portinari, négociant italien et agent politique des Médicis, lui commanda une grande *Adoration des Bergers* qu'il donna ensuite à un couvent de Florence. C'est la seule peinture de lui dont l'authenticité soit prouvée par une tradition non-interrompue.

Avec ce triptyque pour point de départ, on commence à reconstituer l'œuvre de ce maître, dont l'importance fut grande, puisqu'il influença plusieurs maîtres italiens. Cependant, il n'approche d'aucun des trois ou quatre grands artistes qui ont illustré l'école flamande. Il y a des degrés dans le génie.

Un seul ouvrage peut réellement lui être at-

tribué à l'Exposition de Bruges : C'est une *Mort de la Vierge* qu'on a cru longtemps être de Scorel, mais que M. Copman, conservateur du musée communal de Bruges, lui a rendu récemment.

Nous n'oserions pas lui attribuer, malgré le catalogue, la petite *Adoration des mages* (n° 52), triptyque envoyé par le prince de Lichtenstein, de Vienne. L'œuvre est d'une très belle coloration, mais il faut sans doute la réserver pour un artiste moins puissamment original, influencé par plusieurs maîtres. L'un des mages de cette *adoration*, en effet, est très près de Thierry Bouts par les traits du visage et même par le costume, tandis que le visage du panneau central rappelle Rogier par le type et Memling par la grâce. Le St-Joseph, certes, se rattache intimement à van der Goes ; c'est lui qui a permis d'attribuer l'œuvre à ce maître sans invraisemblance ; mais on peut aussi ne voir dans cette analogie que la preuve d'une troisième influence. Telle est, du moins, notre opinion, qui ne tend nullement à déprécier cette charmante peinture.

C'est encore à Hugo van der Goes que le

catalogue attribue une charmante *Vierge avec l'enfant* (n° 54) envoyée par M<sup>me</sup> Stephenson Clarke, de Hayward's Heath. Le mouvement de la mère qui cueille une fleur pour son fils n'a pas été imaginé par le premier venu. Mais rien ne prouve que l'inventeur de ce geste simple et noble soit Hugo. Tout ce qu'on peut dire c'est qu'il est le même que l'auteur de la *Vierge* n° 43, assise comme la précédente sur un banc de maçonnerie et cueillant aussi une fleur. Cette dernière appartient encore à M<sup>me</sup> St-Clark. Les deux sont du même artiste que la *Vierge et l'enfant* du Louvre (n° 2,195) attribué à Roger van der Weyden. Le type de la Vierge, sa coiffure, l'arrangement de son manteau, le type de l'enfant, tout concorde. Reste à savoir quel est le véritable auteur de ces « Vierges au banc ».

Pour en finir avec Hugo van der Goes, il faut signaler une œuvre que le cartouche de son cadre lui attribue et qui n'est pas de lui. C'est un *Donateur à mi-corps protégé par un saint guerrier* (n° 100, au musée de Glasgow). On s'accorde aujourd'hui à le rendre à l'école française, tout comme une *Donatrice protégée par Ste-Marie-Madeleine* (n° 181, de la collection Somzée de Bruxelles, achetée depuis par le milliardaire M. Pierpont Morgan).

Il serait difficile d'imaginer les discussions soulevées par ces deux tableaux, importants pour l'histoire de l'art, sans être tout à fait des chefs-d'œuvre. On a prononcé, à leur sujet, les noms les plus divers, y compris celui

des Van Eyck, attribution exorbitante. Un critique très remarquable, que nous avons déjà cité, les attribue à Jehan Perréal, qui fut le peintre officiel de Charles VIII et de Louis XII. Aucun nom ne s'appliquerait mieux à des œuvres de cette valeur, que le critique rattache à d'autres non moins remarquables. Mais le problème est peut-être encore plus complexe, car les deux tableaux pourraient bien n'être pas de la même main, auquel cas il faudrait trouver un second artiste contemporain de Louis XII et aussi grand que le premier. Ne soyons pas impatients : c'est déjà un grand pas de fait que d'en avoir ressuscité un dans cette école française du quinzième siècle, encore si peu connue.

Il serait intéressant de signaler ici d'autres tableaux de l'exposition que M. de Loo a rattachés avec toute vraisemblance à l'école française. Mais ce serait un travail assez long, assez minutieux. Contentons-nous de citer l'œuvre la plus curieuse en ce genre ; ce sont les quatre panneaux (n° 321, à M. Théoph. Bélin, de Paris) qui représentent diverses scènes de la *Légende de Saint-Georges*. Ces compositions, dont certaines parties font penser — de loin — à Giotto et à Paolo Uccello sont d'une couleur émaillée, singulièrement riche et d'un curieux caractère de dessin. On trouve des qualités analogues dans les vieux vitraux français, dont l'existence seule serait la preuve que la France du moyen-âge a dû avoir de grands peintres.

## V.

### Dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

Un peintre de Messine, frappé d'admiration en voyant un tableau de Jean van Eyck, prit le chemin des Flandres, y demeura quelques années, et devient à moitié flamand. Telle est, du moins, la légende, qui est sans doute d'accord avec la réalité. Ce peintre s'appelait Antonello de Messine. Voilà comment il se fait qu'un artiste italien par la naissance, italien par sa première éducation, figure à l'exposition de Bruges, où M. le baron A. d'Albenas a envoyé le *Christ mort pleuré par les trois Marie* (n° 32).

On a aussi beaucoup discuté sur l'auteur de ce bel ouvrage, — flamand selon les uns, français du centre ou du sud-est, italien et même espagnol selon d'autres. Nous croyons sans hésitation pour notre part, à Antonello : malgré le choix quelque peu flamand du type de ses figures, notamment du Christ, on ne peut méconnaître en elles la simplification italienne.

Mais qu'importe le nom ? L'œuvre est de premier ordre ; sans qu'on ait besoin d'en voir les détails, elle frappe de loin, par une

admirable harmonie générale où se confondent les figures, les larges ondulations de terrain bordées, au fond, par des maisons, des collines et des montagnes neigeuses qui se détachent sur un très beau ciel aujourd'hui jauni, jadis rosé et bleu verdâtre comme à l'heure du coucher du soleil.

Si l'on se rapproche, les figures des saintes femmes prennent toute leur importance avec leurs grands manteaux qui s'étalent sur le sol comme un flot ruisselant. Le corps du Christ, à peine coupé par une légère draperie blanche à demi transparente, frappe par sa belle unité de ton.

De plus près encore voici que les têtes deviennent étrangement douloureuses, celle du Christ surtout, vivante, souffrante, les sourcils à la fois rapprochés et relevés, le pli de la joue creusé profondément. On dirait que l'agonie continue...

Quelle profonde observation de la souffrance dans les œuvres des primitifs ! Où trouvaient-ils des modèles ? pourrait-on se demander. Hélas, nous croyons le savoir : ils allaient

ans doute assister aux scènes de torture alors si fréquentes, presque journalières... L'humanité est encore bien loin de la perfection ; elle a pourtant fait quelques progrès. Voilà ce que

nous enseignent les tableaux de la Passion et les spectacles de torture des peintres du quinzième siècle.

## Hans Memling.

Avec ce doux génie, que les dernières trouvailles d'archives font maître à Memelinge, près de Mayence, quelque chose de Fra Angelico semble avoir pénétré dans les Flandres. Memling, avant de trouver à Bruges sa véritable patrie, avait-il écouté les leçons de ces Primitifs allemands qui puisaient eux-mêmes chez le peintre de Fiesole le meilleur d'une inspiration mal servie par leur mains encore maladroitement ? Cela paraît assez probable. Quoi, qu'il en soit, là où les frères Van Eyck avaient créé un art fondé sur l'implacable observation de la nature ; là où Roger, presque aussi puissant dessinateur, avait introduit le drame des souffrances humaines et divines, Memling, le Raphaël du Nord, rendit visible dans ses figures d'anges et de vierges, son rêve intérieur, fait de grâce et de tendresse.

Par le nombre et la variété des ses ouvrages, il a été le roi de l'Exposition de Bruges. Les trente-cinq numéros du catalogue qui portaient son nom correspondaient à plus de quatre-vingts compositions, car un triptyque, avec les revers de ses volets, n'en compte pas moins de cinq.

Nous n'essaierons pas d'analyser tant de belles choses, ni même seulement les chefs-d'œuvre qui se trouvent parmi elles.

Fort heureusement, il en est beaucoup qui appartiennent aux musées de Bruges. Taine, Fromentin et d'autres écrivains d'art ont vu, analysé et loué dignement le grand *Mariage mystique de Ste-Catherine*, l'exquise *Adoration des Mages*, l'émouvante *Déposition du Christ*, les adorables miniatures qui constituent la *Chasse de Ste-Ursule*, et tant d'autres ouvrages qui sont la gloire du Musée St-Jean de Bruges ; tout comme ce chef-d'œuvre admirable, le *St-Christophe* du musée communal de Bruges, avec son panneau central d'une superbe unité et ses volets où les effigies du donateur et de ses fils comptent parmi les plus géniales inspirations du très grand portraitiste que fut aussi Memling.

Un visiteur, derrière moi, dit que le petit *Mariage de Ste-Catherine* (n° 63) envoyé par M. Goldschmidt, de Paris, est une copie du panneau central du grand retable du Musée St-Jean. Quelle erreur ! Il est vrai que Memling s'est servi des mêmes modèles pour les deux compositions ; mais toutes les figures diffèrent par l'attitude et le costume. A notre avis, c'est le petit tableau qu'on doit considérer comme l'expression la plus directe du génie du maître.

Le grand retable, certes, conserve son importance prédominante par le nombre et surtout la grande dimension des figures. Toutes choses égales d'ailleurs, il faut beaucoup plus de sûreté et de maîtrise pour mener à bien une œuvre où les personnages approchent de la grandeur naturelle ; mais, au point de vue du charme, une composition moins importante conserve parfois davantage l'empreinte de l'inspiration plus libre de l'artiste.

Ce sont des nuances, mais on peut les voir sans grand effort. La composition du petit tableau est plus concentrée, la silhouette du groupe des figures y est plus simple, de même que sa couleur éveille l'impression d'une plus chaude harmonie. Quel charme dans l'expression vivante des têtes, dans leur souple exécution, qui fait oublier le peintre et ne laisse plus songer qu'aux personnages eux-mêmes, vivants comme le serait une vision de rêve !

Tout le monde a admiré particulièrement, dans le grand tryptique, la délicate et puissante figure de Ste-Catherine, son costume de princesse ou de reine, robe de velours écarlate, casaque blanche. Peut-on voir ou deviner sous cette casaque d'hermine une gorge plus virginale, un torse plus gracieux, dont la souplesse est traduite si fermement, pour ainsi dire, par la distribution et les passages de la lumière et de l'ombre ? Eh bien, dans le petit tableau, les nuances sont encore plus douces : les plis, d'un dessin plus heureux, sont encore plus moelleux, de vrais plis d'hermine, et le passage imperceptible de l'hermine à la chair, sur l'épaule et le haut de la poitrine, est un miracle de douceur harmonieuse.

Dans le grand tableau, l'artiste a profondément observé la nature, on ne fait pas un chef-d'œuvre sans cela ; mais, dans le petit tableau Goldschmidt, on dirait que sa communion avec la nature a été plus intime et plus profonde. Memling a rencontré pour l'exécution de ce petit ouvrage une de ces rares périodes où l'esprit de l'artiste, où sa main elle-même a des ailes, où les émotions ressenties devant un spectacle de beauté se traduisent en images sensibles sans aucun effort, mieux que cela, avec joie, avec une allégresse douce et sans fièvre qui le met pour quelques heures ou pour quelques jours au-dessus de l'ordinaire condition humaine.

Sauf la figure du donateur, mise au bord du cadre, semble-t-il, après coup, tout est noble et vivant dans ce bel ouvrage. Mais la figure de Ste-Catherine, surtout, vit et respire ; la

lumière ambiante baigne ses blonds cheveux, son front élevé, ses joues d'enfant, son cou, que le psalmiste comparerait à une tour d'ivoire, et dont on pourrait dire avec quelque exagération, comme Vasari le disait en parlant de la Joconde, que l'on sent battre le cou au creux de la gorge.

Nous nous attardons, et il faudrait courir, même en ne signalant que les chefs-d'œuvre. Laissant de côté le prodigieux *Saint-Christophe* du musée communal, la *Nativité*, cette autre perle de l'Hospice St-Jean et tant d'autres belles choses que tout le monde pouvait connaître avant l'exposition de Bruges, nous nous arrêtons un instant devant un chef-d'œuvre moins connu, bien qu'il appartienne à une galerie célèbre, celle du Prince Doria, à Rome: *le Christ descendu de la Croix* (n° 91).

Tout est remarquable dans cette œuvre rare, aucune des figures n'est insignifiante, ni par l'expression, ni par les qualités plus purement picturales; le groupe des cinq personnages, donateur compris, forme une silhouette que l'œil peut suivre d'un bout à l'autre sans solution de continuité, et qui se détache pittoresquement sur un fond désolé de collines nues à peine recouvertes d'un pauvre gazon.

Mais c'est la figure du Christ qui est le centre de la composition, qui la commande, qui la constitue presque à elle toute seule, tant les autres personnages diminuent d'importance aussitôt qu'on jette les yeux sur elle. Personne, depuis Roger et Christus (celui-ci une seule fois dans la superbe *Déposition de Croix* du musée de Bruxelles) personne n'avait vu le corps du Christ si largement, si noblement, ne

l'avait traduit avec tant de fidélité. On ne peut guère pousser plus loin le sentiment de la vie — s'il est permis de s'exprimer ainsi, — dans un cadavre.

Comme il convient dans un chef-d'œuvre, la tête, non moins «construite», c'est-à-dire fidèle aux lois qui régissent la forme humaine et la distribution de la lumière sur elle, est encore plus admirable. Elle a, en effet, toute la noblesse et la profondeur d'expression qu'on peut s'attendre à trouver chez un Dieu horriblement supplicié, mais qui a souffert volontairement pour sauver une humanité pécheresse. Ses yeux sont à demi-fermés, sa bouche est entr'ouverte. On dirait qu'il gémit encore!

Memling a concentré là toute sa faculté d'émotion. Il y a mis aussi toute sa puissance de vérité, non pas en accumulant de petits détails, comme le font les faux réalistes, mais en cherchant et trouvant la forme simple et grande, qui dépend uniquement des traits essentiels.

*La Descente de Croix* (n° 92) de M. Richard von Kaufmann perdait un peu à se trouver dans la même salle que ce chef-d'œuvre. Malgré un peu de dureté dans l'exécution, dureté encore accentuée par un récent nettoyage qui ne laisse rien dans le mystère, cette œuvre moins importante est encore remarquable, comme d'autres qu'il faut se résoudre à passer sous silence.

En somme, Memling sera sorti de cette exposition très grand comme peintre de scènes religieuses, et plus encore, s'il est possible, comme portraitiste.

## VI.

### Transition du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.

Chronologiquement, nous devrions placer ici Jérôme Bosch, peintre aux conceptions fantaisistes, parfois amusantes, parfois mons-

trueuses. Mais il n'était représenté par aucun ouvrage de premier ordre, et le temps nous presse.

### Gérard David.

Proportion gardée, ce peintre a plus gagné que Memling à se présenter devant les visiteurs de Bruges avec un ensemble d'œuvres riche et varié. Mais il était parti de beaucoup plus bas, et il ne peut prétendre à l'honneur d'être mis de plain-pied à côté de son immortel prédécesseur.

Malgré tout, Gérard David est digne d'être admiré. Ses deux tableaux du musée communal de Bruges représentant le *Jugement de Cambyse* et l'*Ecorchement du juge prévaricateur*, ont beaucoup gagné à être mis en pleine lumière, tout comme son chef-d'œuvre, le

*Baptême du Christ* et sa *Vierge entre les Vierges*, le très beau panneau du musée de Rouen, aussi suave (presque trop!) que les tableaux précédemment cités sont énergiques.

D'autres œuvres sont venues se grouper autour de ces compositions maîtresses. L'*Adoration des Mages* (n° 135) envoyée par le musée de Bruxelles, longtemps attribuée à Van Eyck, est un charmant Gérard David: cela saute aux yeux quand on la compare aux grands panneaux. D'autres ouvrages le montrent jeune et naïf; d'autres au contraire, déjà en pleine floraison de succès, faisant tra-

vallier autour de lui une foule d'élèves dont il retouche les peintures faites d'après ses dessins.

Artiste de transition, moins grand que cinq ou six hommes de génie venus avant lui, Gérard David est pourtant digne d'occuper une place importante dans l'histoire de l'art. Excellent paysagiste, moins poète en ce genre, mais plus directement inspiré par la nature que Memling, par exemple, il y a tel petit fond de paysage de lui qui pourrait presque être signé Théodore Rousseau. Comme peintre de la figure humaine, il a eu, le premier, le mérite—ou le tort, selon les points de vues—de chercher à

traduire plus fidèlement les accidents de l'épiderme, la souplesse de la chair, et c'est par l'emploi de légers empâtements qu'il a obtenu ce résultat. Combien il paraît timide à côté des emportements d'un Tintoret, d'un Vélaquez ou d'un Rembrandt! Mais enfin, à ce point de vue, il est un précurseur seulement, ce genre de mérite est discutable et relatif. Gérard David aura eu, pour plaider sa cause devant la postérité, quelque chose de mieux : sa sincérité comme dessinateur, sa solidité comme constructeur et modelleur de la figure humaine.

## Conclusion.

Nous voici arrivés déjà, avec Gérard David, à la fin du 15<sup>e</sup> et au début du 16<sup>e</sup> siècle. Le nom de « primitifs » convient-il entièrement aux peintres de cette nouvelle période, qui ont montré, en général, plus de souplesse que leurs prédécesseurs? Peu importe la qualification : l'essentiel est d'avoir du génie, et le génie devient plus rare dans l'école flamande à mesure qu'on s'écarte des Van Eyck. La nouvelle floraison n'aura lieu qu'au dix-septième siècle.

Cependant, il y a des exceptions. Quentin Metsys s'est élevé une fois à la hauteur des plus grands dans la figure inoubliable du Christ de la *Mise au tombeau*, au musée d'Anvers. Il est représenté à Bruges par un ensemble d'œuvres encore fort honorable.

Presque à l'autre bout du 16<sup>e</sup> siècle, Pierre Brueghel le Vieux soutient vaillamment l'honneur de l'école. Etonnant dessinateur sans aucune prétention à la noblesse, nul ne l'égale pour l'extraordinaire vérité des attitudes.

Entre les deux se placent chronologiquement Jérôme Bosch, aux amusantes diableries; Joachim Patenier, paysagiste de premier ordre; Jean Mostaert, dont les œuvres, portraits et sujets historiques ou religieux traités avec le costume contemporain, n'ont rien de commun avec celles que lui attribuait Waagen; Josse van Cleef, plus connu sous le nom de « maître de la *Mort de Marie* », grand portraitiste avant tout, peintre aussi de sujets religieux; Jean Gossart de Maubeuge, Bernard van Orley, Lancelot Blondel, plus ou moins italianisants; enfin Marinus, un Hollandais,

connu par ses curieuses figures de maigres « changeurs ». Et pour finir, citons un autre Hollandais, remarquable portraitiste (un peu plus récent que Brueghel) dont les ouvrages remplissaient toute une salle de l'exposition.

Quels résultats peut-on espérer de ce grand effort qui a réuni pendant plusieurs mois tant d'œuvres dispersées.

Le premier résultat, le plus appréciable au premier abord, a été d'attirer des visiteurs venus de tous les coins du monde. La beauté des œuvres, le génie des vieux maîtres ont été par là rajeunis et glorifiés. Mais un autre bénéfice moins visible est né de cette exposition : les critiques et les historiens d'art venus, eux aussi, de tous les pays, ont pu comparer de près une foule d'ouvrages, constater leurs différences et leurs ressemblances, ôter à tel tableau le nom d'auteur qui semblait devoir lui appartenir pour toujours et lui en donner un autre auquel personne n'avait songé. L'histoire de l'art a été bouleversée sur beaucoup de points. Quand tous les critiques auront publié leurs conclusions, tous les livres qui s'occupent de cette branche particulière de l'histoire, devront être plus ou moins « mis à jour ».

Tel est l'inappréciable résultat qu'il faut faire ressortir, et dont on doit pour une large part la réalisation à M. le Baron Kervyn de Lettenhove, président de l'exposition, aidé par tout ce que la Belgique renferme d'hommes compétents.

E. DURAND-GREVILLE

